

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA: DATOS SOBRE UNA ESCULTURA DESAPARECIDA EN TENERIFE

José Javier Hernández García

RESUMEN

En 1989 se halla en Génova un interesante documento en el cual el escultor A.M. Maragliano se compromete a ejecutar dos tallas de madera. Este descubrimiento viene a confirmar hasta qué punto el artista está dispuesto a respetar el encargo iconográfico estipulado en el contrato.

Hoy se sabe que las dos obras de arte han pertenecido a la iglesia de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife desde 1722. Sin embargo, una de ellas, *Santa Catalina de Alejandria*, ha desaparecido.

El presente artículo intenta describir algunos aspectos de esta obra no muy conocida partiendo del contrato encontrado en Génova.

PALABRAS CLAVE: comitente, contrato, iconografía, genovés, caña de azúcar.

ABSTRACT

An important document in which A.M. Maragliano signs a compromise to realize two wooden statues was found in Genoa in 1989. The discovery shows to what extent the artist is interested in keeping all the iconographic requirements stressed in the contract.

Today is known that both pieces of art have belonged to the church of La Concepción in Santa Cruz de Tenerife since 1722. However, one of them, St. Catherine of Alexandria, has disappeared.

This article tries to describe some iconographic aspects of this not very well known sculpture.

KEY WORDS: commissioner, contract, iconography, Genoese, sugar-cane.

No es habitual el contar con un documento valioso que testifique la autoría de una obra escultórica de mérito y que ésta haya desaparecido del lugar para el que fue destinada. Tampoco es frecuente disponer de un contrato especialmente rico en sugerencias de tipo iconográfico que el escultor, en el caso que a continuación proponemos, se compromete a cumplir ante notario.

El presente trabajo quiere acercar al estudioso del Arte a una pieza artística desaparecida hace algún tiempo: la talla en madera de *Santa Catalina Mártir* de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, con la dificultad que entraña la descripción



de una imagen de la que se ha perdido su memoria y de la que no existe documento alguno que ayude a valorar su estilo y los puntos más esenciales de su representación. Adquirida en Génova en el siglo XVIII, fue motivo de culto durante años hasta que, a comienzos de la pasada centuria (siglo XX) y por circunstancias que no estamos en posición de aclarar, desaparece sin dejar señal, noticia, o la más breve nota de preocupación por el hecho, mientras que los inventarios eclesiásticos se limitan a incluir la imagen de *San Nicolás de Bari* ocupando el espacio que hasta entonces había pertenecido a la Santa.

Son varias las causas que motivan la pérdida de un trabajo artístico de estas características como, por ejemplo, los importantes desperfectos causados por ataques de xilófagos que hayan aconsejado la retirada de la talla. Menos probable pero también posible sería su caída accidental, o un incendio muy localizado que hubiese ocasionado daños de difícil reparación. Tampoco descartamos el desplazamiento de la imagen para introducir otra de mayor atracción popular en un momento determinado, lo que a su vez haya podido dar lugar a un rápido deterioro si la nueva ubicación —sacristía, almacén, etc.— no hubiese guardado las condiciones óptimas de seguridad. Por último, tampoco es descartable un traslado fuera de la iglesia e incluso fuera de la Isla, o la transformación de la escultura, de haber resultado dañada; en una representación como imagen *de vestir* en la que se habría aprovechado, quizá, el buen estado de conservación de cabeza, cuello y manos, imaginando un deterioro que haya incidido principalmente en las vestiduras talladas. Sin embargo, el contrato especifica que la madera que se ha de emplear debe ser «seca y buena»¹, «que no se abra»² y la policromía que la ha de cubrir «bella, adecuada y duradera»³. Son datos que de algún modo determinan la calidad del trabajo exigida por el comitente y que de haberse cumplido al pie de la letra no hubiese dado lugar a una destrucción de tan grave consecuencia. ¿Deberíamos suponer que en este caso el contrato citado no se cumplió porque el material lúneo empleado no fue el idóneo?

Nuestra balanza se inclina a sospechar un deterioro de la talla unido al enfriamiento de un culto que fue importante en la isla, pero de menor arraigo en el ámbito parroquial de la Concepción, en favor de otra hagiografía de mayor reconocimiento a principios del siglo XX, y como anticipo muy temprano a la supresión oficial de la fiesta de Santa Catalina en 1969. Por lo tanto, pensamos en ese desplazamiento señalado más arriba a otras dependencias del templo y el posterior traslado fuera de él por personas concededoras del valor artístico de la pieza. Recuérdese cómo la imagen de la titular del templo, *Ntra. Sra. de la Concepción*, anterior a la actual escultura de Fernando Estévez, y la popular efigie de *Ntra. Sra. de la O* corrieron hace algún tiempo la misma suerte, pues se ignora por completo su paradero actual.

¹ CILIENTO, Bruno: «Un contratto del Maragliano», en *Bolletino Ligustico*, n.s. I, núm. 1, Génova, 1989. Agradecemos encarecidamente a Mariano Lozano y a Rossana Degli Agostini su gran ayuda a la hora de transcribir el texto italiano tan fundamental para este trabajo.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

En este barajar soluciones e interpretaciones no ocultamos que en cierto momento se pensó en la posibilidad de que la talla de la Santa no arribara a Tenerife por motivos desconocidos pero que relacionábamos con el taller de ejecución en Génova y la premura en la entrega «en el término de cuatro meses»⁴. Pero los expedientes del Archivo Parroquial, los libros de visita episcopales y sus inventarios confirman la presencia de la referida escultura en el retablo del Carmen, situada «en el (lado) siniestro (con) diadema de plata sobredorada (y) hechura de talla»⁵.

También el Archivo Diocesano disipa cualquier tipo de duda cuando en referencia al mismo retablo incluye en él a una *Santa Catalina de Alejandria* como «hechura de Génova muy primorosa»⁶. Es de valorar que el dato haya incluido el nombre de la ciudad de procedencia que mantuvo lazos tan vinculantes y tan fructíferos en lo artístico con las islas Canarias, convertidas en espléndido museo del barroco liguor más representativo. Por otra parte, el empleo del adjetivo «*primoroso*» para describir la pieza resulta de extraordinario interés pues, ante la escasez de otras noticias, la reseña confirma la presencia de un trabajo exquisito, refinado, ejecutado con delicadeza y buen gusto, capaz de llamar la atención del informante no proclive, por cierto, a incluir este tipo de observación hacia los demás objetos de culto que enumera.

Por último señalamos que en la documentación consultada aparecen noticias significativas que describen las solemnes funciones en honor a Santa Catalina, con referencia expresa a un vestuario litúrgico que se confeccionó en terciopelo carmesí y se bordó con abundantes franjas de oro para la fiesta de la Santa el 25 de noviembre⁷.

El siglo XVIII fue para Tenerife reconocido enclave del comercio liguor, etapa fecunda en el campo de la creación artística⁸. También es un momento decisivo en el largo proceso constructivo de su iglesia matriz, que ha visto incrementar paso a paso su longitud, su número de naves, sus capillas, sus retablos y, en consecuencia, el número de imágenes. Los benefactores, muchas veces genoveses que actuaban como verdaderos embajadores del arte de sus compatriotas⁹, se interesaban por la notoriedad de un templo que crecía de forma continuada y para el cual adquieren en la ciudad mediterránea algunas piezas escultóricas plenas de teatralidad y de un movimiento envolvente muy característico.

⁴ *Ibidem*.

⁵ APCST, inventario de 1744, caja 159, folio 6 v. También lo demuestra la graffa latina sobre el nicho.

⁶ ADT, libro de mandatos y visitas de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, núm. 6, folio 69 v.

⁷ APST, apuntes sobre funciones religiosas.

⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII. Santa Cruz de Tenerife a través de las escribanías*. Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

⁹ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «La aristocracia y la burguesía canaria ante el Arte. Importaciones artísticas», en *Anuario de la UNED*. IV Coloquio de Historia Social de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 5, pp. 165-217.

Esa lentitud aludida en la configuración del templo de la Concepción no se debió, como cabría pensar, a la magnitud de las obras emprendidas. No fue la envergadura de los trabajos sino la escasez de medios para llevarlos a buen fin lo que causó aquí también ese retraso que contribuye, en suma, a dar a nuestra arquitectura religiosa e incluso doméstica el aspecto poco unitario que a veces la caracteriza. No obstante, con el profesor Cioranescu¹⁰ coincidimos en afirmar que la planta de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz sorprende por su homogénea disposición, el buen hacer de los maestros de obras que supieron disimular el esquema de sus ampliaciones¹¹.

De estas obras interesa destacar la que concluye en 1724. Se trataba de añadir una quinta nave, lo que se traducía en una aproximación del edificio al cauce del barranco de Santos, a poco de su desembocadura en el mar. Pues bien, entre la novedad que aporta la inclusión de esta quinta nave y su importancia para el presente trabajo destacamos la contratación en 1722 de un escultor de fama reconocida para tallar en Génova dos imágenes: una de *Santa Catalina de Alejandría* y la otra de *Santa Teresa de Ávila* a fin de que adornasen y completasen uno de los mejores retablos en la nueva capilla, para la cual el obispado había concedido la licencia solicitada «para que se pueda fabricar la dha. capilla, incluyendo en ella el altar referido con su Sachristía separada»¹².

Coincide el momento con la actividad que allí desarrollan los eclesiásticos hermanos Logman: Ignacio y Rodrigo. Entre los miembros de la poco numerosa colonia alemana de Santa Cruz destaca el mercader Vicente Logman, padre de Enrique Logman que fue gobernador y capitán general de Honduras (1741) y de los dos beneficiados referidos¹³.

Residían los Logman en la propia plaza de la Iglesia donde también tuvieron morada afamados comerciantes y propietarios de la ciudad. Domingo Chirino Soler, marqués de la Fuente de las Palmas; la familia Casalón, Diego Meade, agente consular de Gran Bretaña y el propio alcalde Matías Rodríguez Carta habitaron las casas próximas al recinto religioso de la Concepción. Según el profesor Cioranescu¹⁴, la casa de los Logman pasó a ser después residencia de la familia Bignoni. Carlos y Domingo Bignoni tuvieron capellanías en la parroquia, siendo patrono de la misma Nicolás Sopranis¹⁵.

El mercader Francisco de Vera había donado en 1659 una imagen de la *Virgen del Carmen* que fue colocada en una hornacina de nueva construcción. Seis

¹⁰ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Caja General de Santa Cruz de Tenerife, 1976, t. II, p. 261.

¹¹ *Ibidem*.

¹² PADRÓN ACOSTA, Sebastián: «Apuntes históricos sobre la parroquia matriz. Capilla de Ntra. Sra. del Carmen», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7-IV-1943.

¹³ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz...*, *op. cit.*, t. I, p. 133.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ ADT: libro de mandatos y visitas de la iglesia de la Concepción (Santa Cruz). Visita de 1781, folios 96 y 96 v.

años después, en 1665, Manuel Álvarez talla un retablo que albergaría la misma advocación y costó la obra 344 reales¹⁶. En la centuria siguiente (1720), el beneficio de la Concepción solicita del obispo don Lucas Conejero y Molina permiso para fabricar una capilla dedicada a la Virgen del Carmelo. La petición incluye la propuesta del patronazgo de la misma, que fue concedida el 3 de abril del año en cuestión¹⁷. Margarita de Vera, sucesora de los privilegios sobre aquel primer altar adosado a la nave de la Epístola, había concedido su patronazgo a Rodrigo Logman: «para que en todo y por todo haga en él como suyo disponiendo como le parezca»¹⁸.

Pero desde el obispado se acepta además la construcción de la quinta nave ya mencionada, pasando a ocupar el edificio los terrenos que hasta entonces pertenecían a un antiguo cementerio que servía de osario exterior. Los trabajos concluyen en 1724.

Cuesta creer que el magnífico retablo adosado a partir de entonces al fondo de la capilla sea el mismo ejecutado en 1665 por Manuel Álvarez y que entregó «acavado de manos y toda madera y demás gastos»¹⁹. Grandes reformas debió de sufrir para, en todo caso, adecuarlo al nuevo emplazamiento y, por descontado, a las tendencias imperantes y novedosas del siglo. No obstante, el nombre de Bernardo Martín de Fleitas, enterrado en la misma capilla, figura como dorador de la obra y es, hoy por hoy, la única noticia disponible. Es un trabajo de especial originalidad pues presenta estípites y columnas salomónicas en franca coexistencia, enmarcando los huecos de sus tres hornacinas.

¿Cómo podríamos imaginar que los Logman no dedicarían a su capilla una atención diferente tratándose de la que, durante años, habían tenido y tendrían bajo su patronazgo? Sólo dos buenos trabajos escultóricos de igual calidad y una similar técnica de modelado completarían la imaginería del mencionado retablo, ofreciendo homogeneidad de formas, líneas y color a un conjunto barroco de prematura tendencia rococó. En suma, las hagiografías elegidas para ocupar los espacios disponibles correspondían: una a *Santa Teresa de Jesús*, la santa avilesa reformadora del Carmelo y renombrada doctora de la Iglesia; y la otra a *Santa Catalina de Alejandría*, la noble cristiana de la ciudad de las escuelas y de los pensadores, de la que se dice que preguntaba a todos los sabios y leía todos los libros. La opción por estas dos figuras cristianas no debió de ser casual. En ambos casos, y salvando el espacio cronológico que las separa, se representa a dos mujeres notables, defensoras acérrimas de su fe que en el caso de Catalina cuentan a su favor el que haya entablado duros debates con medio centenar de pensadores de su tiempo, los cuales pretendían convencerla de los errores del Cristianismo²⁰. En cualquier caso, es obvio que

¹⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979, p. 142.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ADT, visita a Santa Cruz en el año 1714, testamento de D^a. Margarita de Vera, folio 3.

¹⁹ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco...*, *op. cit.*, t. II, p. 11.

²⁰ FARMER, David H.: *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford University Press, Oxford, 1982, p. 79.

existió interés porque en las imágenes escogidas para la capilla del Carmen se hiciese resaltar el papel desempeñado por la mujer en la Iglesia de todos los tiempos: la del siglo IV en el que muere Santa Catalina y la del siglo XVI en el que vive Teresa de Ávila. Dos figuras de marcada preparación intelectual para situarlas a ambos lados de la Virgen Madre en su advocación del Carmelo.

Catalina de Alejandría no es Santa que se nombre en los antiguos martirologios, no existe culto antiguo a ella dedicado. Ni siquiera se han hallado representaciones primitivas que avalen su importancia histórica. El interés por ella parece arrancar del siglo IX —cinco siglos después de su muerte—, en el macizo montañoso enclavado al sur de la península del Sinaí donde, según tradición, su cuerpo martirizado había sido transportado por un grupo de monjes, a menudo descritos de la antigüedad como «ángeles», debido a su entregada vida religiosa²¹.

Según esa misma tradición, en Alejandría, Catalina frecuentaba el Didascalio, bebiendo de las páginas eruditas de los viejos pergaminos de Aristóbulo, Filón y Plotino, para acabar armonizando el Cristianismo con la Filosofía Clásica y procurando siempre una base científica a la doctrina de la Iglesia²². Sus graves desavenencias con el emperador Maximiano la condenan a ser desgarrada por una rueda provista de puntas metálicas que un ángel detiene y desbarata a tiempo. Finalmente, la Santa ha de morir decapitada. Parte de su cuerpo se encuentra depositado en el monasterio que lleva su nombre al pie del monte Horeb, el actual Djebel Musa, «donde descendió la majestad de Dios» en palabras de la monja Egeria. En el mismo lugar, cuarenta monjes ortodoxos y una valiosa colección de iconos pintados en la rara técnica del encausto se hallan protegidos por las imponentes murallas que edificara Justiniano en el siglo IV.

Primero las cruzadas y después la *Leyenda Dorada* contribuyeron a una rápida propagación de la historia de la Santa por toda Europa. Un culto que se desarrolló de manera particular en Inglaterra pero al que también Flandes le levanta templos y le dedica altares.

Con la conquista de Tenerife se inicia lo que se ha venido denominando «etapa azucarera» en la cual el régimen de monocultivo de la caña va a acaparar en el siglo XVI gran parte de la producción del campo, sin menoscabo para la vid que comienza a ganar terreno por la competencia que sobre todo surge en América en torno a los años veinte de la misma centuria²³. El interés por citar aquí el tema del azúcar se debe a lo siguiente: la población experta en el cultivo de los cañaverales y los responsables de conducir las cañamieles desde las fincas hasta su prensado en los ingenios habían proclamado también a la Santa Mártir de Alejandría su patrona y protectora porque muy pronto habían asociado el motivo iconográfico de la rueda del martirio con aquellas otras ruedas que, en las islas, movían los cilindros trituradores de las cañas. Una devoción que evidentemente fue fomentada por los lazos

²¹ Ibídem.

²² PÉREZ DE ORBER, Fr. Justo: *Año Cristiano*, Edit. Fax, t. IV, Madrid, 1951, pp. 393-396.

²³ HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier: *La Paz y su ermita en el Puerto de la Cruz*, inédito.

comerciales que la explotación azucarera había creado entre el archipiélago Canario y Flandes.

Justo de Flandes llegan a las Canarias grabados, pinturas y esculturas representando a Santa Catalina en su martirio. Las comarcas de antigua tradición agrícola conservan todavía altares, ermitas y oratorios privados donde la Santa, admirada por su elocuencia, ofrece aún hoy un espacio de culto que se asentó incluso sobre los puertos por donde se embarcaba el producto.

Con este trasfondo de tradicional veneración resulta lógico que en el siglo XVIII se recomiende aún el encargo de una *Santa Catalina* desde la parroquia matriz de Santa Cruz de Tenerife. De los notables talleres de Génova procedían otras obras conocidas en Cádiz y en el propio Tenerife por lo que no se ponía en duda el buen acabado de aquella producción cuando se pretendía obtener calidad. No se trataba sólo de material lúneo, pues muchos trabajos tenían como autores a los célebres «architetti de marmi» y «marmarari» de la comarca mediterránea. En esta ocasión se elige al más popular de los escultores de la madera: Antón María Maragliano (1664-1739), heredero de una escuela que había elevado el oficio a unos niveles nada frecuentes. En el período formativo del escultor se contempla una primera etapa que lo vincula al empleo de los «*bancalari*». Se trata del joven aprendiz detenido en la creación de mobiliario pero que, sin embargo, después del tiempo transcurrido en el taller de Giovanni Andrea Torre se va a sentir capaz de efectuar el gran salto de «*bancalaro*» a «*scultore*» para insertarse plenamente en el panorama artístico genovés²⁴. Reconocido con excepcional popularidad por el espectacular diseño de sus pasos procesionales, que adquieren un interés inusitado en la región, llega a ser definido como el Lisipo, el Fidias, el Canova del pueblo²⁵, lo cual dice mucho del respeto y reconocimiento que su obra había adquirido, aunque ese halo legendario creado sobre su figura dejaba en completa oscuridad su personalidad concreta, impidiendo asimismo la explicación de la variada escultura del siglo XVIII genovés²⁶.

De las propuestas más innovadoras de la pintura y la escultura, con exponentes de renombre como Domenico y Paolo Gerolamo Piola, Gregorio de Ferrari, Pierre Puget y Filippo Parodi, parte Maragliano haciendo uso de una sensibilidad extraordinaria para transportar asuntos ya tratados a diferentes posibilidades representativas, que encajarían de un modo perfecto no sólo en la vida social del momento histórico sino en las mismas celebraciones litúrgicas y en los rituales procesionales que de ellas derivan.

Fue en primer lugar el profesor Hernández Perera quien en un admirable trabajo²⁷ estudia la escultura de *Santa Teresa de Jesús*, perteneciente a la Concepción

²⁴ FRANCHINI GUELF, Fausta: «Il Settecento. Theatrum Sacrum e magnifico apparato», en *La Scultura a Génova e in Liguria*, Cassa di Risparmio di Génova e Imperia, Génova, 1988, pp. 265-270.

²⁵ SANGUINETTI, Danielle: *Anton Maria Maragliano*, Sagep, Génova, 1998, p. 8.

²⁶ ROTONDI, Pasquale: *La Madonna nell=arte in Liguria. Dipinti e scultore del sec. XIII al XVIII*, Génova, 1952.

²⁷ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Esculturas genovesas en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1961, p. 411.

santacruzera, como obra que se inscribe con todas las garantías en la órbita de A.M. Maragliano y su escuela. Sin embargo sólo cita de paso a la desaparecida *Santa Catalina*, adquirida conjuntamente. Sí alude Hernández Perera²⁸ al *pathos* berninesco, al equilibrio inestable y al esquema romboidal que configura la esencia de la escultura de la Santa abulense como características puntuales que le inclinan al reconocimiento de la obra como maraglianesca.

Más adelante, como consecuencia de un trabajo publicado en 1990 sobre la imagen de *Ntra. Sra. del Carmen* de los Realejos²⁹ (1729) adquirida en Liguria por su confraternidad, tuvimos ocasión de estudiar de cerca parte de la obra de Maragliano para llegar, como antes lo había hecho el profesor Hernández Perera, a la certeza de que la *Santa Teresa* conservada en la iglesia tinerfeña de la Concepción pertenecía con todas las garantías posibles —a falta del dato documental— a la gubia de Maragliano. Una detenida labor comparativa de las tallas del artista nos demostró los innumerables puntos de conexión con la obra exportada a Tenerife; observaciones y conclusiones que desde 1984 y en varios momentos transmitimos a la profesora Franchini Guelfi de la Universidad de Génova, especialista en escultura del Setecientos³⁰. No se trataba en definitiva de una obra de escuela, salida de talleres próximos a los discípulos del artista. Un análisis más completo nos sirvió para situar la pieza dentro de los trabajos del escultor. Fue importante para estos razonamientos el tiempo que la *Santa Teresa* permaneció desplazada de su retablo, los años que el templo cerró sus puertas con motivo de su restauración.

De forma paralela intentábamos reunir noticias sobre la desaparecida imagen de *Santa Catalina de Alejandría* que nadie tuvo la curiosidad de describir y de la que no ha aparecido hasta hoy ningún documento fotográfico.

Algo después, en 1989, Bruno Ciliento adscrito al laboratorio de restauración de Génova, halla casualmente un interesante manuscrito perteneciente al Archivo de Estado que él denominaba entonces «*pequeña*» contribución al conocimiento de la obra de Maragliano³¹.

Según el referido texto, el 25 de junio de 1722, un tal Antonio Meyrano, o Meiraldo —las dos grafías aparecen en el escrito— comisiona a Maragliano para la hechura de dos esculturas de madera de 130 cm de alto: una sería de *Santa Teresa de Ávila* y la otra de *Santa Catalina de Alejandría*. En los momentos inmediatamente posteriores a este excepcional hallazgo, poco podía decirse en Génova de las dos esculturas referidas en contrato. Meiraldo no era en absoluto un personaje importante y, con bastante probabilidad, las dos piezas habrían sido enviadas a un oratorio privado o destinadas acaso a la exportación, como así ocurrió. Este período en torno

²⁸ Ibídem.

²⁹ HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier: *Los Realejos y la imagen de Ntra. Sra. del Carmen*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990, pp. 53-76.

³⁰ Agradezco a la profesora Franchini de la Univ. de Génova, la colaboración prestada y el apoyo hacia éste y otros trabajos enviando además la fotografía del grupo escultórico de *Santa Catalina* de Sestri Levante.

³¹ CILIENTO, Bruno: «Un contratto...», *op. cit.*, p. 67.

a 1722 iba camino de convertirse en uno de los más favorables para el artista, atareado entonces en la producción de buen número de esculturas de clara significación.

Con el documento hallado por Ciliento³² no fue difícil descubrir que aquel trataba de las dos esculturas encargadas por los hermanos Logman en 1722. Según el contrato firmado ante el notario Andrea Passano debían estar concluidas para octubre de ese mismo año, por lo que sospechamos que los trabajos de la Concepción habrán durado más tiempo de lo previsto, pues su conclusión en 1724 no concuerda con el plazo de cuatro meses exigido al artista para la entrega.

Santa Cruz de Tenerife aceptó siempre de buen grado la luz y la técnica de sus mármoles genoveses en púlpitos, pilas bautismales, pilas benditeras, fuentes públicas, fuentes privadas, monumentos, esculturas mitológicas, lápidas funerarias e imágenes religiosas para decorar los frentes de las iglesias. Como otros lugares de la Isla, la ciudad descubre también la excelente factura del trabajo en madera de igual procedencia, que evitaba en muchos casos el uso desmesurado de una imaginería de *candelero*, pobre en recursos, aunque fácil de transportar procesionalmente y, sobre todo, muy popular entre la feligresía de las parroquias isleñas. La elección de Antón María Maragliano para completar con esculturas el retablo del Carmen no debió de ser tampoco un hecho casual. Los Logman exigieron obra de calidad y es muy probable que la popularidad adquirida por él, en momentos de intensa actividad, llegase hasta Tenerife. En segundo lugar, la referencia de Cádiz como primer puerto de contacto en la península Ibérica permitió conocer en la isla canaria la magnitud de las obras genovesas importadas o no a aquella ciudad, pues fueron varios los escultores de la Liguria que se afincaron en la capital andaluza para satisfacción de muchos comitentes locales³³.

El hallazgo del documento sobre *Santa Catalina* y *Santa Teresa* nos parece de una importancia extrema por cuanto la serie detallada de indicaciones de tipo iconográfico nos ayuda —teniendo a la vista la escultura conservada— a confirmar hasta qué punto el escultor atiende y reproduce el detalle menos relevante plasmado en el contrato, pero sin duda de importancia para el comitente que lo exige. Respecto a la Santa de Alejandría el encargo se centra básicamente en el hecho de su martirio más que en otras consideraciones. Sí se fija la altura de 130 cm que debe ofrecer la imagen, en relación al volumen que ha de ocupar en la hornacina pero, sobre todo, se determina su actitud orante «alzando con serenidad los ojos y las manos»³⁴, su cuerpo arrodillado, la rueda de rayos y la espada que es el instrumento que acaba con su vida.

La rueda del martirio debió de estar situada a un lado de la imagen, evitando de este modo que una situación frontal ocultase buena parte de la superficie

³² *Ibídem*, pp. 67 y 68. HERNÁNDEZ GARCÍA, J.J.: «Importaciones artísticas en Tenerife: una escultura de Santa Teresa por A.M. Maragliano», *El Día*, 3.9.91.

³³ ARANDA LINARES, Carmen; HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento*, Quaderni Franzoniani, semestrale di bibliografia e cultura ligure, Associazione amici della biblioteca Franzoniana, Génova, 1993.

³⁴ CILIENTO, Bruno: «Un contratto...», *op. cit.*, p. 68.

delantera de la misma y, como en Tacoronte, incrustada en su tramo inferior a la nube que aunque no se haya señalado en el contrato, serviría para unificar el aspecto de ambas figuras —mirando hacia lo alto y arrodilladas sobre una nube—. Santa Catalina es descrita como figura «hermosísima y de gran entendimiento»³⁵ y en consonancia, lucía una vestimenta de «colores muy bellos»³⁶, de buena calidad. Por eso pensamos que los magníficos estofados en oro de las dos piezas vendrían a equilibrar el aspecto menos sobrio en tonalidades de los hábitos carmelitas de su compañera de retablo. En relación con esto, si en lo que respecta a *Santa Teresa* el escultor asume punto por punto lo estipulado en el contrato, nos parece dentro de toda lógica suponer que en *Santa Catalina* debió de ocurrir otro tanto y a pesar de que las indicaciones no fueran, para este último ejemplo, tan ajustadas.

Entre 1720 y 1725 trabajaba Maragliano en la *Virgen Inmaculada* del convento de Santa María de Castello (Génova), obra citada y atribuida al escultor desde 1910. Es de tamaño mediano —unos 125 cm— y su manto tallado se agita y desenvuelve con la habitual maestría. Nombramos esta imagen por su proximidad en la fecha de realización con la de las obras enviadas a Canarias y porque presenta interesantes puntos de contacto con la *Santa Catalina* de Tenerife; es decir, en el esquema general de la composición ambas imágenes juntan sus manos en actitud orante y ambas vuelven sus rostros y sus miradas a lo alto, mientras que las líneas quebradas de las vestiduras e incluso el estofado del revés del manto, que no es por supuesto obra del escultor, repite un trabajo y un diseño que nos parece cercano a lo que podemos observar en la *Santa Teresa* de Santa Cruz de Tenerife y, con mayor profusión de detalle, en los ropajes de la *Virgen de Portacoeli* de Cádiz³⁷, datada también entre 1720 y 1725.

Ocho años después de concluir las dos Santas de Tenerife, Maragliano realiza para la iglesia de Sestri Levante (Génova) un paso que denomina *Martirio de Santa Catalina en medio de la rueda*³⁸, hoy perteneciente a la iglesia de Santa María de Nazaret. El grupo escultórico contiene en su base rocosa la siguiente inscripción: SUMPTIBUS ORATORII ANTONIUS MARIA MARAGNANUS FECIT 1730 ET AURATA FUIT AB ANTONIO MA. MANTERIO ANNO 1742³⁹. Cabe destacar cómo la iconografía del martirio reflejada en esta obra adopta un esquema de representación piramidal en el cual la figura central —en este caso *Santa Catalina*— es elevada a un plano superior respecto a más de media docena de personajes y un caballo que rodean la bien planificada escena, ayudando mediante el dinamismo de sus gestos y contorsiones a resaltar aún más la actitud serena que embarga a la figura central. El grupo es definitivamente propio del Setecientos —en otro momento hubo dudas al respecto—, por la refinada descripción de los detalles y, sobre

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ ARANDA LINARES, Carmen; HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: *Scultura lignea...*, *op. cit.*, pp. 69 y 70. SANGUINETTI, Danielle: *Anton Maria Maragliano*, *op. cit.*, p. 182.

³⁸ *Ibidem*, p. 188.

³⁹ FRANCHINI GUELF, Fausta: *Le Casacce. Arte e tradizione*, Génova, 1973, pp. 112-113.

todo, como señala Franchini⁴⁰, por la completa disolución del drama. Se trata de la crisis del gran narrador en contacto con la cultura de la *rocaille* que tiende más a lo agradable y refinado a costa del lenguaje sublime y magnilocuente del barroco. Por supuesto que la *Santa Catalina* de Santa Cruz de Tenerife, sometida a unas limitaciones de espacio, no podía ofrecer en manera alguna la complejidad escénica que envuelve el conjunto de la obra de Sestri Levante. Pero si nos circunscribimos a una observación exclusiva de la Santa, tal vez nos pueda sorprender cierta concordancia con la escultura desaparecida en Tenerife, en relación con los datos que el comitente de esta última exige al escultor: «arrodillada»⁴¹, «haciendo Oración al Cielo, alzando con serenidad los ojos y las manos, dando gracias al Señor de la Misericordia...»⁴². ¿Repitió quizá Maragliano en Sestri Levante el mismo esquema de la imagen solicitada por los Logman? Incluso los colores «bellos, adecuados y durables»⁴³ sumados a los dorados que se designan para la imagen de Tenerife, no se desvinculan en absoluto del policromado y estofados que cubren el noble atuendo del personaje central del martirio en Sestri, perteneciente a ese grupo en el cual han debido de colaborar discípulos del artista⁴⁴.

La segunda parte del documento es la que se refiere precisamente a *Santa Catalina* y no guarda la misma complejidad de detalles que el acta notarial dedica a *Santa Teresa de Jesús*. Para ésta última abundan las descripciones físicas pero se toman como importantes otros aspectos que pretenden señalar al escultor el modo de ser del personaje representado. De esta manera se informa de su estatura, su tez blanca y sonrosada, la cara redonda y llena, la frente grande y bella, los ojos negros, brillantes y graciosos y la boca pequeña, proporcionada a la cara. La lista pormenorizada de los detalles llega al punto de citar tres diminutas prominencias, bajo la piel del rostro, que no habíamos advertido hasta leer el documento. Pero no sólo esto, el acta notarial refiere que «todo su semblante era tan amable y grato para el que la miraba que a todos rendía a la veneración y al respeto»⁴⁵. Frases así dejan constancia de lo meticuloso de un texto ante la posibilidad de un rechazo de la obra, o bien son la mera expresión de fidelidad y devoción por el tema que se había de representar.

Santa Catalina, por el contrario, no es una figura de reconocimiento histórico. Su leyenda la hace brillar entre el coro de los sabios alejandrinos, llenando piadosamente a lo largo de los siglos las lagunas de su propia existencia. Tal vez por eso el encargo que respalda Meiraldó refiere únicamente las señales de un modelo iconográfico convencional. Para el comitente que solicita la pieza la Santa «era bellísima»⁴⁶ y de «alto entendimiento»⁴⁷, capaz de lucir las «más preciosas dotes y prerro-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ CILIENTO, Bruno: «Un contratto...», *op. cit.*, p. 68.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ SANGUINETTI, Danielle: *Anton Maria Maragliano, op. cit.*, p. 190.

⁴⁵ CILIENTO, Bruno: «Un contratto...», *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

gativas que puedan corresponder a la naturaleza humana»⁴⁸. Aparte de estas consideraciones, sólo la rueda y la espada como atributos iconográficos permiten conocer el tema que se representa.

Pese a todo, la unidad de ambos asuntos: *Santa Catalina* y *Santa Teresa* queda desde un primer momento asegurada por un lenguaje escultórico similar que aprovecha el contenido dramático de las dos escenas. En primer lugar, la secuencia del martirio de la Santa de Alejandría, con la figura principal implorante y traspuesta de amor divino. Una obra de la que se adueña con toda probabilidad un temblor general, transmitido a los profundos pliegues de las vestiduras. ¿Lograría el autor concentrar en una única figura la teatralidad de sus imponentes grupos procesionales? En segundo lugar está la *Santa Teresa* que ha llegado por suerte a nuestros días, situada junto a una nube sobre la que se arrodilla —o levita—, en el momento de no menos intensidad dramática «cuando el Ángel del Señor la traspasa el corazón con la flecha de oro»⁴⁹. Con las variantes propias es el tema que ya había plasmado Bernini para la capilla romana de Cornaro, repleta de luz e insuperables efectos de perspectiva. Pues bien, en lo expuesto antes debe de concentrarse el acierto primero del escultor: conseguir casar dos temas tan dispares para ofrecer una unidad compositiva muy cercana. Cuando en Génova se desconocía el paradero de las imágenes —insospesable que una de ellas permaneciese al culto en una isla atlántica—, estudiosos del tema afirmaban que los dos momentos y actitudes representadas pudiesen corresponder a dos figuras ideadas para formar grupo, posiblemente con un crucificado.

Resulta tan extensa la lista de datos propuesta en el encargo de las imágenes que bastaría sólo la noticia sobre la *Santa Teresa* para verificar que el documento señala la escultura existente en Tenerife. Fue desde luego definitivo que el autor de las obras —de *Santa Teresa* en este caso—, cumpliera con rigor lo estipulado ante el notario Passano. De no haber sido así hubiese sido un asunto complejo asegurar la autoría del trabajo a un escultor determinado, como ha ocurrido en el caso que nos ocupa y al cual Hernández Perera⁵⁰, con buen criterio, dio resolución anticipada.

El acto de la firma del documento citado más arriba tuvo lugar en el patio inferior del Palacio Real de Génova, el 25 de junio de 1722 ante el notario Passano, Maragliano, Meiraldo y dos testigos: Esteban Moggio y Nicolás Borroso. El escultor, que asegura no saber escribir, se compromete en la ejecución del trabajo con material de la mejor calidad, sin que haya el menor resquicio de fraude en la obra. El noble Meiraldo afirma pagar 600 liras en cuanto las piezas estén concluidas. Por su parte, Maragliano reconoce haber recibido del citado Meiraldo 120 liras de adelanto quien además promete ofrecer otras 50 liras de regalo si las esculturas quedan a su completa satisfacción.

Hasta tres veces incluye el documento⁵¹ el término «*todo*» en referencia al tipo de trabajo que se va a hacer. Las expresiones: *de todo punto*, *en todo* y *por todo*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Esculturas genovesas...», *op. cit.*, p. 411.

⁵¹ CILIENTO, Bruno: «Un contratto...», *op. cit.*, p. 68.

sumadas a los demás datos ya descritos le parecen a Ciliento la prueba de que los comitentes quisieran reducir la reconocida habilidad del escultor a una función puramente mecánica, que no valora la inspiración del artista en una interpretación personal y, por el contrario, abarca lo estrictamente señalado en el papel. Por eso, el hallazgo de la Santa Teresa de Ávila en la capital tinerfeña ha servido para confirmar hasta dónde el escultor cumplió u orientó su habilidad creadora para, sin faltar a lo estipulado, realizar una obra ajustada a su concepción y estilo, a un sello personal que siempre vierte en su producción y que no pasó inadvertido para Hernández Perera.

Si la idea de representar a la Santa abulense en un momento de éxtasis partió del ámbito de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, debió de significar casi un reto para el escultor genovés, por tratarse de un tema plasmado ya de forma insuperable por Bernini. Ahora se le brindaba desde fuera de Italia la oportunidad de retomar el asunto del místico arrebato que convulsiona al personaje y que le va a dejar mostrar su buen hacer tallando tejidos repletos de pliegues profundos y ricos en sombra. Se le pide, por otra parte, que la imagen aparezca arrodillada pero el escultor va más allá, permitiendo que sea sólo la rodilla derecha la que descansa sobre la nube, mientras que el pie izquierdo apoya fuertemente sobre la superficie de la peana, acusando el momento de inestabilidad que él representa de manera extraordinaria.

Es posible que el escultor hubiese conseguido otros efectos plásticos plenos de emoción, de haberse decantado el encargo por la iconografía más habitual de la Santa copatrona de España; es decir, como Doctora de la Iglesia, en pie, con el libro y la pluma repartidos entre ambas manos y con la paloma que representa el Espíritu Santo. Sin embargo, el sublime gesto que rige toda la composición no hubiese contenido el dramatismo escénico que envuelve a nuestras figuras. Es fácil deducir la preferencia por este segundo tema por quien ha convertido el Arte en un hecho teatral, sacudido por violentos juegos de luz. ¿Sería acaso aventurado imaginar que el artista, en este ejemplo, aconseja al comitente sobre su predilección por el asunto en un momento anterior al acto protocolario de la firma? En ese caso el nivel de autonomía del escultor no quedaría tan sometido a los requerimientos del encargo y permanecería legalmente plasmado el compromiso de ejecutar lo que se había acordado previamente.

Todo se cumplió conforme al documento escrito —al menos en *Santa Teresa*— e imaginamos que el escultor recibió en ese momento las 50 libras prometidas. Sólo un elemento iconográfico citado no aparece hoy junto a la escultura: se trata de la *cimera*⁵² que el comitente sitúa a los pies de la Santa, pero que pudo haber desaparecido posteriormente.

De la misma manera hubiésemos deseado contar con la escultura de *Santa Catalina* para así también verificar el modo de interpretación de este tema. Aunque

⁵² No existe en la iconografía española de Santa Teresa el uso de *cimeras*. Por cuanto la cimera no es habitual como símbolo del grado de doctor, creemos que pudiera tratarse de un error de transcripción entre el comitente y la persona que sirvió de intermediaria ante el escultor. Un malentendido que bien pudo haberse corregido a posteriori, mientras se ejecutaba el trabajo.

ahora, puesto que las referencias de tipo físico han sido sustituidas por el hecho iconográfico del martirio, la libertad en la forma de concebir la obra pudo haber sido mayor al determinarse únicamente su posición arrodillada.

El proyecto del presente trabajo nos llevó inicialmente a conocer los ejemplos de tallas de Santa Catalina de Alejandría que aún perduran en Tenerife. Localizamos obras de *candelero*, piezas de carácter popular y algunas de interés artístico pero afeadas por continuos repintes. Están generalmente repartidas por los municipios de la Isla relacionados con lo que fue la caña de azúcar o en zonas destacadas por la presencia de un molino importante. Toda esta imaginería conserva los rasgos iconográficos esenciales al tema: la rueda, la espada, la palma del martirio y, a los pies, la cabeza de uno de los reyes. Algunas se han perdido al ser desplazadas de sus lugares de culto, como es el caso de la *Santa Catalina* de la ermita de San Jerónimo, en La Orotava⁵³. Muy interesante es la imagen del siglo XVII conservada en el oratorio de la familia de Ponte, en su casa de Garachico y que procede del colegio agustino de la misma Villa⁵⁴. Son en conjunto imágenes que mantienen posturas erguidas y lucen túnicas, sobretúnicas y cinturones tallados de gran belleza.

En este recuento nuestra atención recayó sobre todo en la *Santa Catalina de Alejandría* que da nombre a su iglesia de Tacoronte. Es imagen que data de los primeros años del siglo XIX y fue encargada en Gran Canaria «por dos mil quinientos sinquenta rrs...»⁵⁵ con cuya noticia quedó definitivamente zanjada, hace unos años, la atribución que se le venía otorgando a Duque Cornejo⁵⁶, o bien a escultores no identificados de escuela genovesa⁵⁷ cuando, por el contrario la obra apunta certeramente hacia un cercano José Luján Pérez (1756-1815) que en aquel momento había alcanzado un elevado prestigio y realizaba una labor muy fecunda. Jesús Hernández Perera⁵⁸ había desmentido ya tales acertos y definido el trabajo como uno de los más grandes salidos de las manos del imaginero guinense⁵⁹.

En efecto, abundan ciertas fórmulas en la pieza escultórica que en una observación detenida confirmarían la labor de Luján aunque no se contase con datos documentales. Sumamos a esto la policromía y los estofados muy afines a sus cola-

⁵³ La imagen permaneció un tiempo en una tienda de antigüedades de Santa Cruz de Tenerife. Posteriormente se exhibió en un museo de tecnología abierto durante años en La Orotava. Cuando cerró, fue trasladado con todos sus enseres a la zona de La Paz, en el Puerto de la Cruz. Pero *Santa Catalina* no se contaba ya entre los objetos allí expuestos.

⁵⁴ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: «El colegio de los agustinos de Garachico», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1987, núm. 33, pp. 56 y 57.

⁵⁵ BONNET FERNÁNDEZ, Sergio E.: «La imagen de Santa Catalina de Tacoronte. Testimonio sobre su encargo», en *Homenaje a Manuela Marrero*, Universidad de La Laguna, 1993, pp. 183-187.

⁵⁶ CASAS OTERO, Jesús: *Estudio Histórico Artístico de Tacoronte*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife 1987, p. 55.

⁵⁷ TARQUIS, Pedro: «Fiestas de Santa Catalina de Tacoronte. La bella imagen y la decoración del templo», en *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y sus fiestas*, Santa Cruz de Tenerife, 1967, p. 138.

⁵⁸ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Arte», en *Canarias*, Fundación Juan March, Barcelona, 1984, p. 278.

⁵⁹ *Ibidem*.

boradores más próximos en este oficio y entre los cuales figura Manuel Antonio de la Cruz, padre del célebre pintor portuense Luis de la Cruz y Ríos. Sorprende la tardanza de tantos años en dar filiación a *Santa Catalina* de Tacoronte, acaso porque se desconfiaba de la verdadera valía del autor. Ciertamente no descartamos algún tipo de conexión entre esta escultura con otras obras genovesas del primer cuarto del siglo XVIII, cuando un nuevo espíritu comenzaba a escaparse de aquel otro establecido por el barroco. La biografía de Luján no contiene más viajes dignos de reseñarse que los realizados a Tenerife⁶⁰, donde tuvo ocasión de estudiar la obra en madera importada desde la Península, desde América o desde Génova⁶¹. Se sabe que en varias ocasiones visitó la iglesia de la Concepción de Santa Cruz donde suponemos —dado su interés por lo novedoso en el aspecto artístico— tomaría valiosas notas de las esculturas traídas de la Superba⁶².

No nos sustraemos a citar la originalidad del escultor grancanario al concebir a la Santa de Tacoronte como si se tratase de la Pallas ateniense portadora de lanza y escudo —en este caso espada y rueda—, manteniendo ambas una actitud muy semejante. ¿Recordaba tal vez Luján los modelos clásicos en yeso expuestos para los estudiantes en la Academia de Las Palmas? De la *Santa Catalina* de Santa Cruz de Tenerife tomaría el escultor la base de nubes, aunque no contento con la postura genuflexa del trabajo de Maragliano, prefirió una posición erguida más acorde con su proyecto. Sin embargo, la escena de la muerte de la Santa ha perdido en Luján toda señal dramática para convertirse aquí en representación festiva y triunfal. La palma que sostiene el angelito a los pies es mero recuerdo de lo que en épocas pasadas significaba el cruel desenlace de este tema. En otro orden de cosas la rueda del martirio recuerda sospechosamente en su diseño, en sus herrajes y en sus puntas aceradas la que construyó Maragliano para su *Martirio de Santa Catalina* de Sestri Levante. En ambos casos deja de ser un simple objeto decorativo, que sirve para identificar, con cierta ingenuidad, la devota representación. En Maragliano primero, como después en Luján, la terrible máquina del tormento se ajusta en su medida a las proporciones de la figura humana y ha quedado plenamente incorporada al bloque principal, formando un todo indivisible. Por otro lado es muy probable que el bello efecto del manto que cubre en parte la rueda de Tacoronte haya sido tomado de la escultura de Santa Cruz, porque aquí la estrechez del espacio obligó al escultor a hacer descansar los paños sobre ella. Por último el planteamiento del cabello, aparentemente recogido al cuello pero que deja caer hacia atrás en tres amplias guedejas de un modelado muy depurado, recuerda también soluciones pa-

⁶⁰ CALERO RUIZ, Clementina: *Luján*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 14; MARTÍNEZ DE ESCOBAR, Bartolomé: *Memoria de don José Luján Pérez, escultor arquitecto y maestro de dibujo*, Santa Cruz de Tenerife, 1850, pp. 53-59.

⁶¹ FUENTES PÉREZ, Gerardo: «Escultura, 1750-1800», en *Historia del Arte en Canarias*, t. IX, Edit. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 145.

⁶² El Archivo Parroquial de la Concepción de Santa Cruz conserva una cita en la cual se asegura que el escultor grancanario visitó dicho templo con la intención de contemplar el monumento que allí se disponía cada Jueves Santo.

recidas que podríamos hallar en la cabellera tallada de *Ntra. Sra. del Carmen* de los Realejos (1729)⁶³, o bien en el *Cristo atado a la columna* (1756) de la catedral de La Laguna, que son también ejemplos del Setecientos genovés.

De momento poco más puede añadirse sobre esta obra desaparecida. Sólo se ha tratado aquí de dejar constancia de un hecho y aclarar que fueron *dos* las esculturas encargadas en Génova, fruto de aquel interés de las familias ligures afincadas en Santa Cruz por contribuir con su mediación al enriquecimiento artístico de la ciudad⁶⁴.

Hace unos años, desde la *Soprintendenza per i beni Artistici e Storici* de Génova recibimos la atenta carta del señor Ciliento, muy satisfecho porque su hallazgo, fruto de su incansable actividad, había servido para que cerrásemos definitivamente las atribuciones de las dos esculturas. Como encargado del laboratorio de restauración de su ciudad, su interés —como el nuestro— se centraba entonces en la pronta designación del trabajo que paliase los desperfectos que el paso del tiempo había causado en *Santa Teresa de Ávila*.

A simple vista podía observarse que una enorme cantidad de polvo había producido importantes alteraciones en la superficie de la imagen. También era evidente el ataque generalizado de insectos y la destrucción parcial del soporte, además de las pérdidas ocasionadas por daños de tipo físico y otros problemas que seguro no hubiesen pasado inadvertidos a los especialistas en esta materia.

Con la lógica tristeza expresamos hoy que los criterios para su restauración en 1992 no fueron los más adecuados y de nuevo dejamos constancia de un asunto lamentable que se ha repetido con cierta frecuencia. Confiamos que en un futuro inmediato la escultura de *Santa Teresa* pueda intervenir convenientemente, intentando resolver tanto despropósito y con el deseo de que jamás se acepte que en un informe el restaurador incluya frases como: «después hay que dorar y policromar toda la talla»⁶⁵ y se dé por válido.

Restaurar es una delicada operación de limpieza y conservación que sirve para prolongar la vida de un objeto artístico «respetando la integridad total de la obra, su formato, estructura y estado de su superficie, utilizando materiales estables, reversibles, que permitan intervenciones ulteriores»⁶⁶. Sabía advertencia que —parafraseando el contrato de Maragliano— debería ser seguida «di tutto punto, in tutto e per tutti».

⁶³ HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier: *Los Realejos...*, *op. cit.*, p. 53-76.

⁶⁴ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Arte», en *Canarias, op. cit.*, p. 279.

⁶⁵ Del informe mecanografiado, enviado a la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia con fecha 23 de marzo de 1992.

⁶⁶ BRANDI, Cesare: *Teoría de la restauración*, Alianza Forma, Madrid, 1988. Ver CALERO RUIZ, Clementina: «Realidad y miseria de los bienes muebles en Canarias. Estado de la cuestión», en *XI Coloquio de Historia canario-americana*, t. II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, p. 316.



A.M. Maragliano: *Santa Teresa de Jesús*.
Iglesia de la Concepción. Santa Cruz
de Tenerife.



A.M. Maragliano: *Martirio de Santa
Catalina*. Iglesia de Santa María de
Nazaret. Sestri Levante. Génova.



A.M. Maragliano: *Santa Teresa de Jesús*. Iglesia de la Concepción.
Santa Cruz de Tenerife.