

PRODUCTOS DEL COMERCIO Y DEL PATROCINIO ECLESIAÍSTICO: OTRAS ESCULTURAS ATRIBUIDAS A BLAS MOLNER EN CANARIAS

PRODUCTS OF TRADE AND ECCLESIASTICAL PATRONAGE: OTHER SCULPTURES ATTRIBUTED TO BLAS MOLNER IN THE CANARY ISLANDS

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA
Universidad Europea de Canarias. España
juanalejandro.lorenzo@universidadeuropea.es

Este artículo promueve el estudio de dos esculturas conservadas en Canarias que pueden atribuirse a Blas Molner (1738-1812), gracias a lo publicado antes por otros investigadores y a documentación inédita de archivo que ayuda a comprender su existencia. Se plantea un análisis en clave contextual, resaltando su singularidad con un punto de vista histórico, artístico y mercantil.

Palabras clave: escultura; siglo XVIII; Sevilla; Islas Canarias; Blas Molner.

This paper provides a study of two sculptures preserved in the Canary Islands that can be attributed to Blas Molner (1738-1812), based on references previously published by other researchers and unknown archival documentation that helps to understand its existence. It proposes a contextual analysis, focusing on its value with a historical, artistic and commercial approach.

Keywords: sculpture; 18th century; Seville; Canary Islands; Blas Molner.

INTRODUCCIÓN

La adquisición de obras de arte esconde a veces un entramado de relaciones personales y profesionales que ayuda a comprender mejor su existencia, de modo que, cuando el encargo se produce desde la distancia o en sintonía con los rigores comerciales de una época determinada, tal dinámica cobra un sentido pleno. La lectura contextual es clave a la hora de vislumbrar nuevos horizontes

interpretativos en ese aspecto y, desde luego, sirve para aproximarnos a una coyuntura donde el trasfondo mercantil prevalece sobre lo estético o formal, desmitificando en no pocos casos la liberalidad del ejercicio escultórico durante las épocas Moderna y Contemporánea. Arte y comercio fueron a menudo consecuencia de una misma realidad y como tal deben valorarse en nuestro tiempo, sin estridencias ni lecturas que distorsionen lo sucedido siglos atrás¹. De ahí que, precisamente, el análisis de documentos muy diversos ayude a comprender la casuística de ciertas obras que responden a esas premisas en un entorno como las Islas Canarias, cuya estima fue notable si atendemos a su emplazamiento privilegiado en el Atlántico para las rutas oceánicas y a la dependencia o al intercambio de signo artístico que sus habitantes mantuvieron con la *ciudad principal* de Sevilla desde fecha temprana².

De acuerdo a dicha dinámica, lo que planteamos en este artículo es un análisis pormenorizado de dos esculturas que pueden vincularse con el imaginero Blas Molner (1738-1812) por estilo e indicios documentales, pues de ese modo comprenderemos su valía con afán contextualizador. Se trata de una Inmaculada que preside la parroquia de Valverde y la Virgen de la Asunción conservada en el templo matriz de La Gomera, en cuya filiación habían reparado otros autores con diferente criterio³. Ambas se suman a una larga lista de importaciones que cuenta ya con efigies de su autoría como las requeridas antes de 1771 por José de Montenegro para presidir la ermita edificada por él y su mujer en el paraje costero de El Ancón⁴ y otras de igual formato que se le han atribuido por último en La

¹ Esta tesis ha vertebrado últimas publicaciones y estudios, siendo un referente para ello los ensayos contenidos en AA.VV.: *Genua abundat pecuniis. Finanza, commerci e lusso a Genova tra XVII e XVIII secolo*. Génova, 2005.

² Una aproximación a estas cuestiones en RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “Presencia e influencia de la escultura andaluza en Canarias”, en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, 2010, pp. 457-472, con bibliografía precedente.

³ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: “La casa comercial Cologan y las adquisiciones en torno a 1800”, en *Actas del XII Coloquio de Historia Canario Americana*. T. II. Las Palmas de Gran Canaria, 1998, pp. 203-218; AMADOR MARRERO, Pablo F. y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “La plástica canaria del Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario”, en *Luján Pérez y su tiempo*. Las Palmas de Gran Canaria, 2007, p. 240; y ÁVILA, Ana: *Isla de El Hierro. Patrimonio artístico religioso*. Madrid, 2012, pp. 190-192.

⁴ Firmadas en las peanas por “D. BLAS MOLNER/ NATURAL DE VALENCIA”, tal y como dio a conocer ACOSTA JORDÁN, Silvano: “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro”, *Revista de Historia Canaria*, 186, 2004, pp. 9-20.

Orotava⁵ (Figura 1), demostrando que el arte de dicho maestro no resultó ajeno a los intereses de quienes potenciaron toda clase de encargos a finales del Antiguo Régimen.

No son piezas aisladas e inconexas de la realidad artística de su tiempo, sino que, al contrario, desde la perspectiva local guardan unidad por cuestiones pias y mercantiles. En relación a lo último, constatamos ahora que del ajuste, pago y envío de esas y otras tallas existentes en Tenerife, Gran Canaria, La Gomera y El Hierro se hizo cargo la casa comercial Juan Cólogán e Hijos, establecimiento boyante a lo largo del siglo XVIII que tuvo su oficina o tienda principal en el Puerto de la Cruz. En ese tiempo la empresa familiar era regentada por los *caballeros* de ascendencia irlandesa Tomás (1743-1810), Bernardo (1745-1798) y Juan Cólogán Valois (1746-1799), quienes, al heredar el negocio abierto por su abuelo Bernardo Valois (1663-1727) y dirigido luego por su padre Juan Cólogán Blanco (1710-1771), hicieron gala de un cosmopolitismo envidiable⁶ y de una actividad que no eludió el boato suntuario como seña distintiva, al margen de que las creaciones importadas tuvieran o no un fin litúrgico⁷; y ello a pesar de que la competencia era creciente por otras compañías radicadas en Tenerife, porque, al ser hábiles gestores, los Cólogán, otros parientes y sus contactos en el extranjero monopolizaron gran parte de las transacciones internacionales y los beneficios que ello generaba entre isleños de diversa condición⁸.

Los agentes e intermediarios que recurrieron estos *señores del comercio* propiciarían el encargo de varias esculturas durante ese tiempo, aunque a veces resulte difícil probar tal determinación y un vínculo eficiente para cuanto derivaba de peticiones concretas. La ciudad de Sevilla y los maestros avecindados en ella no fueron siempre un objeto de atracción prioritario para los Cólogán, ya que, por ejemplo, años después contactos suyos propiciarían la contratación del San José con el Niño que conserva el templo agustino de Icod de los Vinos y puede reputarse como un trabajo del escultor activo en Cádiz Domenico Giscardi (1725-1802)⁹. Ese hecho no impidió, sin embargo, que su proceder fuera imitado por familiares, amigos y otros allegados de los promotores isleños, quienes, como

⁵ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Arte y comercio a finales de la época Moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64, 2018.

⁶ Cfr. CÓLOGAN SORIANO, Carlos: *Los Cólogán de Irlanda y Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 2010.

⁷ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: “La casa comercial...”, op. cit., pp. 203-218.

⁸ GUIMERÁ RAVINA, Agustín: *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771)*. Santa Cruz de Tenerife, 1985.

⁹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “El icodense fray Antonio de San Agustín Perdomo y el comercio artístico de la Casa Cólogán en torno a 1800”, *Semana Santa. Revista de patrimonio histórico-religioso de Ycod*, 2003, pp. 25-32; y LORENZO LIMA, Juan

en el caso del presbítero Juan de Montenegro y Ocampo que residió en Sevilla durante la década de 1760, asumirían la responsabilidad de contratar con Blas Molner tres esculturas que José de Montenegro adquirió para la ermita de El Ancón, ya citadas¹⁰. Acciones de este tipo confirman la participación de mediadores que repercutieron de forma notable en los encargos y en la elección de artífices que afrontaran su ejecución o de comerciantes que transportasen luego las obras, puesto que a veces gestionaban las peticiones sin conocer a fondo el proceso creativo y la dinámica mercantil¹¹.

Dicha coyuntura resulta del máximo interés para aproximarnos a un contexto abierto a los cambios, donde, precisamente, autores como Molner se esforzaron por satisfacer a una clientela lejana y culta, que gustó siempre del trabajo de artistas sevillanos a la hora de satisfacer sus necesidades piadosas¹². El valor de este tipo de obras trasciende a lo local y demuestra el carácter emprendedor de quienes atendieron peticiones muy diversas para los territorios de ultramar, porque, como antesala de lo sucedido en el Nuevo Mundo, a finales del siglo XVIII el Archipiélago seguía siendo un mercado rentable entre los imagineros que inauguraron la contemporaneidad y ampliaron sus horizontes profesionales con efigies y manufacturas concebidas para la importación. A raíz de lo expresado en los epígrafes siguientes suponemos que Blas Molner fue uno de los favorecidos con esa dinámica, al igual que lo hicieron maestros coetáneos como Benito de Hita y Castillo (1714-1784), Cristóbal Ramos (1725-1799) o Juan de Astorga (1777-1849), entre otros. Sin embargo, lo sucedido con el artífice valenciano es diferente porque en ese tiempo obtuvo beneficio del ya cuestionado comercio con América. Durante la década de 1790 invirtió parte de sus ganancias en la compra de ropa y otros géneros que apoderados de confianza vendieron por indicación suya en la ciudad de Lima¹³, de modo que tal actividad es relacionable con el envío previo de esculturas hasta Canarias. En los apartados que siguen nos detendremos en dos piezas de ese tipo y en su coyuntura comercial, puesto que lo sucedido con ellas es clarificador a la hora de establecer propuestas genéricas de

Alejandro: “Otro episodio de comercio artístico. Esculturas andaluzas en Tenerife a principios del siglo XIX”, *Laboratorio de arte*, 28, 2016 pp. 403-408.

¹⁰ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: “Arte y perpetuidad: José de Montenegro y la capilla de Ánimas del convento de San Benito de La Orotava”, *Revista de Historia Canaria*, 197, 2015, p. 212.

¹¹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Arte y comercio...”, op. cit. Un ejemplo clarificador de esta dinámica lo describe PÉREZ MORERA, Jesús: “El comercio artístico entre Sevilla y Canarias a través del tratante García de Azcárate y el escultor Hita del Castillo”, *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 21, 2015, pp. 88-107.

¹² AMADOR MARRERO, Pablo F. y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “La plástica...”, op. cit., p. 240.

¹³ ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: *Noticias de escultura (1781-1800)*. Sevilla, 1999, pp. 515-532.

análisis, intuir las condiciones en que se desarrollaron encargos contemporáneos y, sobre todo, comprender el valor concedido a las obras en un tiempo cambiante, proclive ya a la regeneración que el gusto neoclásico impuso en todas las manifestaciones artísticas¹⁴.

LA VIRGEN DE LA ASUNCIÓN DE LA GOMERA

La dinámica comercial que estudiamos posibilitó la adquisición de esculturas sevillanas para localidades e islas secundarias, ya que por vez primera sus templos acogieron creaciones notables y sin grandes contratiempos por lo derivado de trámites que conllevaban el ajuste, los pagos o su envío posterior hasta el Archipiélago. Así, por ejemplo, durante las décadas de 1770 y 1780 la ya reconstruida iglesia matriz de San Sebastián de La Gomera exhibía en sus altares de ornato rococó efigies tan diversas como el San Miguel Arcángel de terracota que Miguel de Echevarría costeó antes de 1771 y podría ser obra de Cristóbal Ramos¹⁵, un San Juan Nepomuceno que el clérigo Álvarez Orejón ordenó adquirir en su testamento de 1779 (Figura 2) y, muy especialmente, la Virgen de la Asunción, no entronizada hasta agosto de 1790 para convertirse en nueva titular de la parroquia. La última es un trabajo de entidad y, sin duda, una de las mejores esculturas que los comitentes canarios recibieron antes de que concluyera el Antiguo Régimen (Figuras 3-5).

Su encargo responde a la determinación del entonces vicario y beneficiado Diego José Fernández Acevedo, tal vez el clérigo más influyente de esa isla. El libro de cuentas de la iglesia refiere en una nota muy esclarecedora de 1786 que la obra, “fabricada en la ciudad de Sevilla”, fue ajustada, comprada y conducida hasta la rada de San Sebastián por iniciativa suya. Sin embargo, el donante falleció en septiembre de 1789 con el desconsuelo de verla entronizada o colocada. De ahí que comisionara entonces a su hermano, el también clérigo Juan de la Mata Fernández, para que ejecutase esa voluntad postrera cuanto antes¹⁶. La talla pudo bendecirse a raíz de funciones organizadas en torno a la solemnidad del 15 de agosto de 1790, aunque antes se habían procurado otros medios para ello. Al visitar la localidad durante el verano de 1789 el obispo Antonio Martínez de la Plaza dejó una limosna de 100 pesos con los que cubrir el costo de una corona de

¹⁴ Una contextualización de estas medidas y de las contradicciones que ello trajo consigo en el medio hispalense la ofrece ROS GONZÁLEZ, Francisco S.: “Competencia e intrusismo en el medio artístico sevillano del Neoclasicismo”, en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. T. II. Sevilla, 2009, pp. 307-316.

¹⁵ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Arte y comercio...”, op. cit.

¹⁶ AHDLL (Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna), FPASSG (Fondo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera), *Libro III de fábrica*, f. 47r-47v.

plata que no tenía, porque, según anotó en su diario, por esa falta estuvo resguardada en la sacristía¹⁷. Suponemos que dicha corona corresponde con “el círculo de estrellas sobredorado y algunas piedras” que menciona la relación de bienes firmada en 1794¹⁸, cuando la Virgen recibía ya un culto notable en el presbiterio. No en vano, la construcción del nicho o tabernáculo donde continúa exhibiéndose serviría de estímulo para las reformas que el también clérigo José Ruiz y Armas, nuevo mayordomo y vicario de la isla, afrontaba en el templo años después¹⁹.

La imagen llamaría la atención desde fecha temprana, puesto que Diego Fernández la contrató con el fin de reemplazar una previa, descrita a veces como obra de iconografía heterodoxa y “no muy arreglada escultura”. Algunos inventarios del setecientos confirman que era de vestir y que portó habitualmente un Niño Jesús en sus manos, algo impropio para el título mariano con que era conocida. Después de 1790 quedó sin culto y hasta 1812 no sería llevada a la ermita próxima de las Nieves, donde se pierde su pista luego²⁰. Al margen de ello, lo interesante es que la *patrona nueva* no iba a originar gastos crecidos porque mostraba “ropajes de talla”, de modo que en esa cualidad, no resaltada a veces lo suficiente, se vislumbró un gran ahorro para los fieles y responsables de su cuidado al dejar de invertir crecientes cantidades de dinero en la renovación de un aparato suntuario que integraban tejidos, joyas, pelucas y otros postizos. Este comportamiento servía de preludeo a una dinámica que clérigos ilustrados como Ruiz y Armas difundieron años después, porque, tal y como recordaba el obispo Antonio Tavera, era un abuso intolerable el vestir las imágenes “de ropas, en que sobre el grande e inútil costo que se hace, hay mucha indecencia y profanidad”²¹.

Si obviamos su idoneidad en lo formal, poco más se conoce de cuanto motivó el encargo de esta preciada talla. Lo más probable es que Diego José Fernández recurriera para el ajuste y los portes a la casa comercial Cologan, pues con ese establecimiento y con sus regentes tuvieron trato el ya citado Miguel de Echevarría o los sacerdotes Gaspar Álvarez Orejón y Policarpo Dávila Quintero, quienes, como otros conocidos y *paisanos*, vendieron entonces aguardiente, miel y

¹⁷ LAVANDERA LÓPEZ, José: “Diario de la visita pastoral del obispo Martínez de la Plaza a las islas de Tenerife, La Palma, Gomera y Hierro. Febrero 1788-abril 1790”, *Almogarén*, 5, 1990, p. 196.

¹⁸ AHDLL, FPASSG, *Libro III de fábrica*, f. 61v.

¹⁹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Reformas interiores y ornato neoclásico en la parroquia de San Sebastián de La Gomera (1775-1810). Consideraciones sobre un episodio singular”, *Revista de Historia Canaria*, 193, 2011, pp. 115-144, con bibliografía precedente.

²⁰ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Lugares colombinos de la villa de San Sebastián*. Santa Cruz de Tenerife, 1986, p. 68.

²¹ INFANTES FLORIDO, José Antonio: *Tavera: ¿una alternativa de Iglesia?* Córdoba, 1989, p. 202.

seda que producían los vecinos de la isla²². Se conservan varias cartas que Fernández intercambió con Juan Cologan y sus hijos entre al menos 1764 y 1784, siendo elocuente que en una misiva de noviembre de 1783 aludiera a la compra de damasco y otras telas que necesitaban en la parroquia a la hora de confeccionar ornamentos nuevos²³. Los Cologan importaron plata gaditana para dicha iglesia a principios del siglo XIX²⁴, así como tejidos y mercancías que no podían obtenerse fácilmente en Canarias. Además, antes de 1804 agentes suyos radicados en Andalucía tantearon la posibilidad de adquirir en Sevilla una efigie de San Pedro Papa similar a la Virgen que tratamos para colocarla en otra hornacina de la capilla mayor, aunque su elevado coste obligó a que dicho trabajo lo afrontara el maestro local Fernando Estévez (1788-1854) durante la década de 1810²⁵. Al margen de esa dinámica, después de 1779 el mismo Diego José Fernández fue responsable de ajustar la imagen de San Juan Nepomuceno que había solicitado su compañero Álvarez Orejón²⁶, por lo que tal encomienda le puso en contacto con una dinámica a la que recurriría luego para gestionar sus propias adquisiciones (Figura 2).

La escultura de la Asunción resulta atípica por su calidad y por el acabado morfológico que acredita una atribución certera a Blas Molner, sugerida ya por otros autores²⁷. En un principio se vinculó con el arte de Duque Cornejo y sus discípulos²⁸, pero la datación en 1786 y el ornato que manifiesta invitan a desechar esa idea. En ella subyace el recuerdo de la imaginería previa, aunque interpretada con una elegancia inusual para obras de formato medio dadas a la importación. La notoriedad del trabajo de talla, acentuado con el elegante dinamismo de los tejidos y la peana en forma de nube, guarda relación con el detenimiento conferido a detalles secundarios como las sandalias o las cabezas de ángeles que incluye la base, el estudio acertado de la gestualidad, el revestimiento policromo, el

²² LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Arte y comercio...”, op. cit. Cartas sobre estas cuestiones en AHPT (Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife), AZC (Archivo Zárate Cologan), Correspondencia, sig. 585/47; 586/54, 56; 587/03, 08, 10; 601/02; 602/06; 614/35; 619/68; 621/74, 76; 622/11, 51, 55, 60; 632/51; 633/32; 635/25; 655/54, 63; 661/64, 70; 662/01, 58; 700/18, 28; 706/22; 732/17-25, 44-50, 58-63; 734/09, 17; 756/05-08; 764/48; 775/61; 796/67; 794/49; 811/29; 832/19, 22; 879/28; 899/36; 883/24, 29; 764/12, 15.

²³ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 587/06; 832/69-70; 854/24-27.

²⁴ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: “La casa comercial...”, op. cit., pp. 203-218.

²⁵ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Lugares...*, op. cit., pp. 67-68.

²⁶ *Ibidem*, p. 75.

²⁷ AMADOR MARRERO, Pablo F. y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “La plástica...”, op. cit., p. 240.

²⁸ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: “Arte”, en *Canarias*. Madrid, 1984, p. 278; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Lugares...*, op. cit., p. 68; y CALERO RUIZ, Clementina: “Escultura”, en *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*. Islas Canarias, 2009, p. 123.

rostro dirigiendo la mirada a lo alto, lo volátil del cabello y, sobre todo, los rasgos faciales. En ellos se reconoce un modelo repetido otras veces por el autor, tendente a cuencas orbitales marcadas, ojos no muy grandes y expresivos, nariz recta, boca pequeña, mentón resaltado y perfiles nítidos para la definición volumétrica del rostro. Dichas cualidades son reinterpretadas de forma sutil en efigies de gloria y en figuraciones dolientes que tanta fama le han procurado como la Dolorosa del calvario de la parroquia de la Asunción de Carmona (c. 1790) o la Magdalena (c. 1800) de la iglesia de Santiago en Utrera, entre otras²⁹.

Molner firmó en 1781 una representación del mismo tema conservada en la localidad navarra de Echalar³⁰, de modo que el simulacro gomero reduce considerablemente sus dimensiones y simplifica un modelo que le había reportado éxito con anterioridad. En este caso prescinde de la peana grande en forma nubosa, de un elevado número de cabezas de querubines y de la figura angélica que resalta el carácter ascensional de la Virgen en un lateral. Además, la interpretación isleña no reproduce policromías que se acomodaron al modismo de los paños naturales, comunes ya entre imagineros de Madrid y Valencia. Muestra el apego del artífice y de sus colaboradores hacia fórmulas de signo rococó, reproducidas también en otra efigie de la Asunción que le es atribuida y conserva en Sevilla la iglesia hospitalaria de Nuestra Señora de la Paz³¹ (Figura 6).

Sin alcanzar la plasticidad que procura el esquema genuflexo de la última, muy italianizante en sus formas, la talla isleña se convierte en muestrario de los motivos y procedimientos técnicos que manejaron pintores y estofadores cuando finalizaba el siglo XVIII. De ahí que el atuendo describa una elegancia inusual con toda clase de dorados y una armonía cromática que se fundamenta en la combinación hábil de rosas, grises, azules y verdes (Figura 4). El repertorio decorativo es tan variado que incluye técnicas como los habituales estucos cincelados o en bajorrelieve, estofes al temple, añadidos a punta de pincel y simulaciones de corlas con aspecto metálico, advirtiendo las últimas en los reversos del vestido y en la toca recogida a la cintura. A su vez, ello justifica una riqueza ornamental donde tienen cabida la reproducción de galones de corte neoclásico, el brillo de los tejidos labrados que abundaban entonces y simulaciones florales en la sobretúnica; motivos geométricos para las mangas de la túnica inferior junto a galones lisos e imitaciones de colores planos; y, sobre todo, punteados y la recreación de

²⁹ ESCUDERO MARCHANTE, José María: “La obra pasionista de Blas Molner”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 602, 2009, pp. 307-316.

³⁰ GARCÍA GAINZA, María Concepción: “Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, pp. 403-406.

³¹ AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, p. 72; y RODA PEÑA, José: “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, p. 375.

estrellas por medio de estofes vistosos para decorar el manto, mostrando dicho ornato una idoneidad mayor por el tema figurado (Figura 5).

DUDAS EN TORNO A UNA *EFIGIE PRINCIPAL* DE VALVERDE

Lo sucedido con Diego José Fernández y su Virgen de la Asunción tuvo eco inmediato en la isla de El Hierro, porque, nada más hacerse cargo de la parroquia de Valverde, el beneficiado Francisco Frías (1745-1802) propició el encargo de una talla de la Inmaculada para que presidiera dicho templo (Figura 8). Ello otorga continuidad a la fama de clérigo emprendedor que había ganado durante los años de regencia en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, donde se reveló pronto como un sacerdote de inquietudes ilustradas³². De ahí que la residencia prolongada en el norte de Tenerife favoreciera su ingreso en la Real Sociedad Económica de Amigos del País³³, el apego a cultos tradicionales³⁴, la amistad que trabó con los propietarios de la casa Cologan y, sobre todo, un vínculo reiterado con la importación de esculturas y otras manufacturas artísticas. Esa dinámica no debió serle desconocida desde fecha temprana, puesto que con su padre, el capitán Juan Santiago Guadarrama Frías y Espinosa, se asocia el encargo de la imagen de Cristo atado a la columna que conserva la misma parroquia de Valverde, documentado en 1784 y tenido por último como una obra de atribución segura a Hita y Castillo³⁵ (Figura 7).

De un bagaje tan amplio hizo gala el beneficiado Frías cuando propiciaba la compra de una imagen por iniciativa propia, tal y como puso de relieve Fraga González³⁶. No obstante, el hallazgo de la correspondencia que motivó el encargo clarifica ahora esa medida y los trámites seguidos para su ejecución final en Andalucía. A principios de 1788 el mismo Frías comunicaba a Juan Cologan la voluntad que tenía de “traer una efigie de la Concepción” para presidir la parroquia herreña, donde fue bautizado y donde serviría varias décadas como beneficiado

³² LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. La Orotava, 2008, pp. 33-35, 55-56, 72-82 y 118-119.

³³ Requerido por él mismo en octubre de 1777. Cfr. ARSEAPT (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife), Fondo Real Sociedad, RS 1 (22/1), f. 184r.

³⁴ Durante su estancia en La Orotava potenció celebraciones de todo tipo, costeando en octubre de 1778 la función y procesión callejera de San Francisco que partía del convento de San Lorenzo. Archivo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava (APCLO), *Libro IX de entierros*, f. 242r.

³⁵ ÁVILA, Ana: *Isla de El Hierro...*, op. cit., p. 210; y LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Arte y comercio...”, op. cit.

³⁶ FRAGA GONZÁLEZ, María de Carmen: “La casa...”, op. cit., pp. 208-212.

propio. Pidió entonces información sobre el precio total de la pieza, advirtiendo que podía afrontar “hasta la cantidad de ciento cuarenta pesos poco más o menos, casi lo mismo que importó una que vino de Sevilla para la iglesia de La Gómera del misterio de la Asunción”; y de paso informaba que “si por el mismo precio puede venir mejor de Génova, les animaré [a que] hagan allí el encargo”³⁷.

Esta primera alusión confirma el vínculo de las importaciones en aquel tiempo, ya que es incuestionable la deuda de su proceder respecto a lo sucedido años antes con la talla adquirida por Diego José Fernández para el templo de San Sebastián (Figura 3). Sin embargo, resulta de mayor interés su referencia constante a Génova. Documentos de ese tiempo confirman que los comitentes isleños sintieron atracción por el mercado ligur, de donde se traían siempre “efigies fabricadas con primor” y toda clase de manufacturas que deslumbraban por “su acabado más perfecto”. De hecho, con Frías o con un comitente próximo puede relacionarse el encargo de la nueva imagen del Bautista que preside su templo en La Orotava, adquirida durante los años en que atendió ese curato (1771-1787) y valorada tradicionalmente como un trabajo genovés³⁸.

Las noticias que se desprenden de la correspondencia intercambiada luego con los Cólogan hicieron variar la pretensión inicial del párroco, porque en carta del 2 de marzo de 1788 asume unas primeras condiciones que nos resultan desconocidas y los comerciantes tinerfeños le comunicaron por vía epistolar³⁹. En cualquier caso, ya era sabido que el 19 de enero Juan Cólogan escribió a sus primos Eduardo y Jacobo Gough Valois, agentes comerciales que residían junto a la bahía gaditana, para que tantearan en Sevilla el encargo “de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción limitando su costo a 120 pesos”, tal vez porque los 20 restantes debían cubrir parte del envío hasta El Hierro. Les advierte que había preguntado en Génova sobre el tema “haciendo juicio que de allí vendrá más perfecta”, aunque no creyó viable esa opción a tenor del presupuesto manejado y las condiciones manifestadas por el comitente. La obra contratada tendría que ser de talla completa y “de alto regular lo más cercano al natural que permita su destino de colocarse en un altar no muy elevada”⁴⁰.

Así las cosas, el 29 de marzo los Gough informaban acerca de las negociaciones seguidas para concretar el encargo en Sevilla. Comunicaron que lo aconsejable sería ajustar la hechura de una efigie que alcanzara las dos varas de alto, descontando de ello “un cuarto o tercio de vara que tendrá la repisa, nubes y

³⁷ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/04. Agradecemos al compañero Carlos Rodríguez Morales que nos ayudara a localizar dos cartas que no habíamos leído años atrás para estudiar esta obra.

³⁸ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *El legado...*, op. cit., pp. 118-119, con bibliografía precedente.

³⁹ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/05.

⁴⁰ FRAGA GONZÁLEZ, María de Carmen: “La casa...”, op. cit., p. 208.

ángeles sobre que descansa”; y al mismo tiempo señalaron que “para hacerla bien y de gusto, no puede llevar menos de 150 pesos”, ya que “por 120 no saldrá de su satisfacción”. Esperaban cualquier notificación al respecto para convenir con el artista y quienes iban a ajustar la contrata en Sevilla por indicación suya⁴¹. Sobrentendemos que la cortedad de los fondos manejados obligó a descartar la ejecución en Génova, pues de ese trámite ni de la respuesta que Cóloman recibió de sus corresponsales italianos hemos encontrado noticias en la documentación investigada hasta ahora.

Las dudas surgidas entonces y lo dilatado del contacto por vía epistolar ralentizaron un tiempo el ajuste, aunque casi dos meses después, el 25 de mayo de 1788, Frías aceptaba las condiciones estipuladas desde Cádiz y pedía brevedad en la ejecución, “al margen de que –señala una vez más– se haga en esa ciudad [Sevilla] o en la de Génova”⁴². La ratificación del precio por parte del comitente debió ser comunicada a los Gough de inmediato y estos, a su vez, lo harían saber a los contactos en Sevilla para concertar cuanto antes la hechura con el artista. A principios de septiembre los mismos agentes de Cádiz informaban a sus primos que “la imagen de talla [...] no podrá estar enteramente rematada [más] que a mediados de octubre, pues los artífices no pueden acabarla antes; y para a aquel tiempo –apostillan– se la encaminaremos con la ocasión más inmediata”⁴³. Dichas noticias fueron reveladas sin demora a Francisco Frías, quien a principios del mes de noviembre manifestaba a los interlocutores del Puerto de la Cruz su satisfacción por ello y el deseo que tenía de bendecir la talla en su festividad del 8 de diciembre⁴⁴.

Contradiendo esa idea inicial, la tardanza inesperada del escultor y de los policromadores retrasó el término de la pieza, así como otras cuestiones que afectaron al transporte desde el puerto de Cádiz. A mediados de abril de 1789, meses después de lo previsto inicialmente, los Gough avisaban sobre el envío de la imagen hasta Tenerife junto a bienes muy diversos que esperaban sus primos de la casa Cóloman. Para ello recurrieron a la fragata Venus, cuyos servicios subcontratarían sobre la marcha ante la escasez de noticias sobre el San Cayetano que otras veces cubrió los portes de toda clase de mercancías hasta Canarias⁴⁵. De acuerdo a noticias contenidas en cartas posteriores, suponemos que no estuvo embarcada para su remisión hasta el 1 de mayo. Ese día los agentes gaditanos confirmaron el envío y comunicaban por carta que el precio de la obra ascendía ya a 1210,20 reales, cuyo pago posibilitó en parte un crédito que la empresa familiar dispuso

⁴¹ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/06.

⁴² AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/07.

⁴³ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/08.

⁴⁴ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/09.

⁴⁵ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/10.

en Cádiz. Pese a ello, no dudaron al señalar que “será de gusto y a satisfacción de quien [...] hizo el encargo”⁴⁶.

La documentación investigada no confirma lo sucedido luego con la escultura, pero suponemos que arribó al muelle de Santa Cruz de Tenerife semanas después y sin mayor problema. El despacho o asiento que le dio salida en los libros de la casa Cologan no quedó registrado en el Puerto de la Cruz hasta el 25 de mayo de 1789, informando que el coste total de la obra era 2504 pesos, englobando en esa suma los honorarios del escultor (1.200 pesos), los jornales del pintor que la estofó y encarnó (750 pesos), una gratificación que se había entregado a ambos por su buen trabajo (100 pesos), los gastos del cajón y el porte hasta Cádiz (140 pesos), las comisiones y los despachos de Sevilla (49,27 pesos), el adelanto de dinero para ponerla en Cádiz (114 pesos) y los fletes para llevarla a Santa Cruz, así como el posible transporte al Puerto de la Cruz para su reconocimiento y un último envío hasta El Hierro (110,30 pesos)⁴⁷.

Frías no debió demorarse en los pagos para reintegrar el dinero que los Cologan habían adelantado en Cádiz y Tenerife, aunque, dada la premura que manifestó en sus misivas, la escultura sería remitida a Valverde en breve y junto a bienes de menor tamaño que esperaban él y otros conocidos de esa isla. De hecho, cabe la posibilidad de que ese traslado menor desde el Puerto de la Cruz fuera responsabilidad del maestro de navío Lucas Padilla, a quien los vecinos de La Gomera y El Hierro citan a menudo en las cartas de los Cologan por el servicio que prestaba con su embarcación para dinamizar el tráfico marítimo entre dichas islas y las mayores de Tenerife, La Palma y Gran Canaria⁴⁸.

La imagen debió resultar atractiva para el beneficiado Frías y los feligreses de Valverde, aunque no han trascendido noticias de ello. La novedad fue importante, porque, de acuerdo a lo anotado en algunos inventarios, la previa era una talla de menor tamaño que sus devotos sobrevestían con mantos de tela⁴⁹. Lo que sí sabemos, en cambio, es que no pudo entronizarse de inmediato en el presbiterio ni en otra parte de la iglesia, ya que en esos momentos no mostraba condiciones para exhibirla adecuadamente. Se había reedificado con muchas dificultades entre 1755 y 1769 y la carestía de medios imposibilitó enjalbegar las paredes al interior, procurar un enlosado que delimitase mejor las sepulturas y, sobre todo, adornar las capillas de la cabecera y los muros laterales con buenos retablos. Esa situación, aludida insistentemente por los obispos y visitantes que frecuentaron la isla, sería remediada con limosnas entregadas por eclesiásticos y particulares que, como el párroco Francisco Frías, acabaron involucrándose en su remate o

⁴⁶ AHPT, AZC, Correspondencia, sig. 942/11.

⁴⁷ FRAGA GONZÁLEZ, María de Carmen: “La casa...”, op. cit., pp. 208-209.

⁴⁸ Así lo revela a menudo la correspondencia investigada, especialmente la aludida en notas previas.

⁴⁹ ÁVILA, Ana: *Isla de El Hierro...*, op. cit., p. 190.

puesta a punto⁵⁰. De ahí que, al igual que lo sucedido antes en La Gomera con la talla de la Asunción, en agosto de 1789 el obispo Antonio Martínez de la Plaza entregara una limosna de 400 pesos con los que “pudiese colocarse la imagen de la Purísima Concepción que –según escribe el prelado en un diario de la visita pastoral– tenía en su casa el beneficiado Frías”⁵¹. Ante ello deducimos que la Virgen no se bendijo hasta las funciones organizadas con motivo de su festividad en diciembre de 1789, un año más tarde de lo previsto inicialmente por el párroco y sus *amigos del comercio*.

Al margen de esa circunstancia, la obra es muy reveladora para nuestras interpretaciones en clave contextual. El paralelismo de las acciones que tuteló Frías con lo sucedido años antes en La Gomera deja entrever que los comitentes canarios se movieron habitualmente en la misma coyuntura mercantil y que, en ese contexto tan limitado por la falta de fondos, la actividad de los Cóllogan resultó capital para dinamizar el comercio artístico. Además, su encargo tan bien documentado confirma dos hechos comunes para peticiones de esa naturaleza: el contacto previo de los demandantes con intermediarios locales y el protagonismo que sus agentes o delegados tuvieron en Andalucía, siendo los últimos quienes ajustaban finalmente los encargos⁵².

De lo primero hay testimonios muy dispares en la correspondencia y en varios libros de registro, si bien las cartas descubren un trato continuo de Francisco Frías con los Cóllogan, quizá más estrecho de lo que podría deducirse a simple vista. Su padre gestionó con ellos asuntos del comercio minoritario entre al menos 1773 y 1783⁵³, por lo que ese vínculo inicial quedaría reforzado con una mudanza inesperada del joven clérigo a La Orotava. Años después, tras su retorno a El Hierro, el ya beneficiado colaboró con los dirigentes de dicha empresa para la compraventa de pipas de aguardiente y otros productos que sus fieles manufacturaron con limitaciones. Además, la correspondencia deja entrever que, al tiempo que se gestionaba el encargo de la Inmaculada entre 1788 y 1789, el mismo Frías pidió a los comerciantes tinerfeños varias publicaciones, un reloj, telas de diverso precio, madera de Virginia para construir pipas, breviarios, libros para el culto de la parroquia adquiridos en Madrid y otras mercancías menores de uso doméstico⁵⁴.

Sorprende que una documentación tan explícita no desvele el nombre del maestro con quien los hermanos Gough acordaron la hechura de la imagen en marzo de 1788, cuya identidad tal vez no supieran Frías ni los Cóllogan. Sin

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 134-172.

⁵¹ LAVANDERA LÓPEZ, José: “Diario de la visita...”, op. cit., p. 194.

⁵² LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Arte y comercio...”, op. cit.

⁵³ Cfr. AHPT, AZC, sig. 683/25-26, 57; 696/01-03; 701/22-23; 757/78-70; 815/95-96; 837/32.

⁵⁴ Cfr. AHPT, AZC, sig. 942/04-09.

embargo, una alusión velada a él como “el mejor artífice [...] que aquí [entiéndase Sevilla] se conoce”⁵⁵, nos lleva a pensar que su autor fue Blas Molner. Avala tal hipótesis la similitud de este encargo con lo sucedido antes en La Gomera, quizá por medio de los mismos agentes mercantiles a quien escribió Juan Cologan, ya que entonces el imaginero valenciano era acreedor de esa fama. Había enviado esculturas al Archipiélago con anterioridad y desde su establecimiento en Sevilla hizo lo posible por granjearse una reputación notable, de modo que en 1767, meses después de ello, algunos comerciantes lo valoraban ya como “uno de los mejores artífices que hay en esta ciudad”⁵⁶. En fecha cercana al encargo de Frías, el reconocimiento que aluden los Gough pudieron motivarlo trabajos de mayor entidad, el vínculo ya conocido con la Academia de las Tres Nobles Artes y, muy especialmente, su ocupación como profesor de delineación y lavado de planos en el colegio de San Telmo a partir de 1787⁵⁷. De confirmarse esa posibilidad, el retraso del imaginero a la hora de entregar la pieza cobraría sentido por la dedicación de Molner a la hechura de los estantes y otros muebles del Archivo de Indias, cuyos tallados en madera de cedro le ocuparon durante 1787 y 1788⁵⁸.

El estado actual de la imagen dificulta su análisis formal, ya que fue repintada e intervenida en el siglo XX. Gracias a una fotografía que Matías Padrón (1854-1926) tomó antes de esas modificaciones podemos conocer el aspecto previo y valorar con cautela sus cualidades originarias, aunque para ese entonces ya había sido retocada (Figura 8). Al margen de ello, sus perfiles nítidos, la simpleza de las formas, el gusto por las composiciones cerradas y la configuración volumétrica guardan relación con el arte tardío de Blas Molner. La estructuración de la obra deja entrever que el autor se adecuó a lo convenido por los hermanos Gough en sus misivas de 1788, puesto que la Virgen alcanza un tamaño cercano al natural y se alza sobre una peana en forma de nube que contiene tres cabezas de ángeles, muy repintadas también. Su interpretación es acorde al relato apocalíptico e incluye la media luna a los pies, de modo que el personaje mariano une sus brazos al lado izquierdo y contorsiona ligeramente el cuerpo en sentido contrario. Ese esquema o prototipo de representación inmaculista, habitual en efigies del mismo tema que esculpieron infinidad de maestros sevillanos durante los siglos del Barroco, tiene en esta pieza una interpretación más sosegada y armónica,

⁵⁵ AHPT, AZC, sig. 942/06.

⁵⁶ Cita documental tomada de PLEGUEZUELO, Alfonso: *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*. Huelva, 2005, pp. 260-264.

⁵⁷ OLLERO LOBATO, Francisco: *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*. Sevilla, 2004, pp. 75-112, con bibliografía precedente.

⁵⁸ ESCUDERO MARCHANTE, José María: “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)”, *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 601, 2009, pp. 203-204.

propia del lenguaje tardobarroco en que se desarrolló el trabajo de autores coetáneos a Molner.

Obviando esos rasgos genéricos, la efigie de Valverde ofrece una depuración mayor de las formas en lo relativo a rasgos fisonómicos, el estudio de los tejidos y la decoración policroma; y aunque no alcanza la simpleza de los modos neoclásicos que sí vislumbran piezas posteriores de Juan de Astorga o de artífices que trabajaron con fortuna a principios del siglo XIX, manifiesta una voluntad clara por abandonar los rasgos de signo rococó en favor de una simplicidad comedida, siempre discreta y mesurada. La pieza podría estimarse como un intento de innovar frente a soluciones recurridas años antes por imagineros de prestigio como Cayetano de Acosta o Benito de Hita y Castillo, sin renunciar, claro está, a los principios de equilibrio, aplomo y elegancia que son consustanciales a la escultura tardodieciochesca de Sevilla. En este caso resulta innovador el poco vuelo conferido al manto y el plegado largo y armónico de la sobretúnica, recogida como siempre al cuello y en las mangas. En la última se contuvieron los repertorios ornamentales de mayor vistosidad, lejos ya del gusto previo que, entre otras, muestra la Virgen de la Asunción que fue adquirida para La Gomera años antes (Figura 4).

Reproduciendo el fondo claro que tuvieron entonces tantos tejidos labrados, la ornamentación acomoda soluciones al uso y otras que depuran los modelos previos en aras de una simplicidad mayor, si bien las formas sinuosas no esconden una reproducción mucho más esquemática de flores, rocallas y encintados. Por eso mismo, adaptándose a la verticalidad que originan los pliegues de la sobretúnica, los motivos se organizan de un modo semejante a como lo harán luego candelieris y grutescos, ya en clave neoclásica. De ahí que en la Inmaculada de El Hierro aflorase originalmente un lenguaje ornamental propio, que es paralelo a modismos popularizados durante el reinado de Carlos IV en tejidos aptos para la vestimenta o el ornato doméstico⁵⁹; y si a ello unimos unas carnaciones que en su aspecto previo parecían simular un leve sonrosado en los ojos, la boca y las mejillas, se advierten cualidades propias de los encarnados suaves que son acordes al *gusto moderno* y al modismo común de los paños naturales⁶⁰.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 30 de enero de 2018

⁵⁹ Cfr. AA.VV.: *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*. Madrid, 2009.

⁶⁰ BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.: “Las claves de la policromía neoclásica”, *Akobe: conservación y restauración de bienes culturales*, 4, 2006, pp. 14-18.



Figura 1. Atribuido a Blas Molner,
San Juan Nepomuceno, hacia 1775,
parroquia de Nuestra Señora de la Concepción,
La Orotava. Foto: Josué Hernández.



Figura 2. Anónimo sevillano, *San Juan Nepomuceno*, hacia 1779, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



Figura 3. Atribuido a Blas Molner, *Virgen de la Asunción*, 1786, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



Figura 4. Atribuido a Blas Molner, *Virgen de la Asunción* (detalle), 1786, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



Figura 5. Atribuido a Blas Molner, *Virgen de la Asunción* (detalle), 1786, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, San Sebastián de La Gomera. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



Figura 6. Atribuido a Blas Molner: *Virgen de la Asunción*, hacia 1780, iglesia de Nuestra Señora de la Paz, Sevilla. Foto: José Roda Peña.



Figura 7. Atribuido a Benito de Hita y Castillo,
Cristo atado a la columna, hacia 1784,
parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Valverde.
Foto: Fernando Cova del Pino/Gobierno de Canarias.



Figura 8. Atribuido a Blas Molner,
Inmaculada Concepción, 1788-1789,
parroquia de Nuestra Señora de la Concepción,
Valverde. Foto: Matías Padrón/Gobierno de Canarias.