

# Apuntes para un estudio de la escultura genovesa en España. Comentarios en torno a Giuseppe Gaggini y el tabernáculo marmóreo de La Orotava, Tenerife (1822-1823)

Notes for the study of Genoese sculpture in Spain. A commentary on Giuseppe Gaggini and the marble tabernacle in la Orotava, Tenerife (1822-1823)

Lorenzo Lima, Juan Alejandro\*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2010.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010.

## RESUMEN

Canarias fue desde el siglo XVI un enclave receptivo a la importación de mármoles y esculturas de todo tipo contratadas en Génova, por lo que conviene replantear el análisis de ese fenómeno partiendo de precedentes historiográficos y documentación inédita de archivo. En este artículo estudio de un modo detallado el tabernáculo que el escultor Giuseppe Gaggini labró para la parroquia de matriz de La Orotava antes de 1823, aportando testimonios inéditos que insisten en su valía creativa, religiosa y mercantil al ser «producto» de una época concreta.

**Palabras clave:** Comercio del arte; Escultura religiosa; Escultura en mármol; Escuela genovesa.

**Identificadores:** Gaggini, Giuseppe.

**Topónimos:** Génova; España; Canarias; Tenerife; La Orotava.

**Periodo:** Siglos 18-19.

## ABSTRACT

From the 16th century on, The Canary Islands received a great number of marble works and all kinds of sculptures commissioned in Genoa. The present paper offers a new view of this development, analyzing historiographical precedents and previously unpublished documents. We give a detailed description of the tabernacle made by the sculptor Giuseppe Gaggini before 1823 for the parish church of La Orotava, and provide hitherto unused information on its creative, religious and commercial value, as a «product» of a particular epoch.

**Keywords:** Art trade; Religious sculpture; Marble sculpture; School of Genoa.

**Identifiers:** Gaggini, Giuseppe.

**Place names:** Genoa; Spain; Canary Islands; Tenerife; La Orotava.

**Period:** 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: jlrenzolima@yahoo.es

El alto volumen de escultura genovesa conservada en nuestro país constituye uno de los testigos artísticos que ejemplifica mejor las relaciones establecidas entre España e Italia durante las épocas Moderna y Contemporánea, ya que testimonia la calidad procurada por sus artífices al trabajo material, el intercambio de pareceres sobre su adquisición y una dinámica mercantil que no escapa a los rigores del periodo en que se inscribe cada encargo concreto<sup>1</sup>. La historiografía especializada no ha reparado en dicha condición con frecuencia y, aunque reivindica siempre su cualidad estética o formal, no presta una atención semejante a los mecanismos que hicieron posible la llegada a los puertos hispanos superando mil obstáculos o la dura realidad del momento a la hora de efectuar su contratación por medio de toda clase de intermediarios. De ahí que el análisis de esas cuestiones describa un panorama desconocido para muchos contemporáneos que disfrutaron en un primer momento de su vistosidad o de los usos con que se concibió cuando era ejecutado, algo que tampoco parece extraño porque en líneas generales sería el contrapunto a una dinámica que no contradujo en nada las singularidades de cada etapa histórica o del contexto específico en que quedó inscrito por razones de fuerza mayor.

## MÁRMOLES Y ESCULTURA PIADOSA COMO PRODUCTO COMERCIAL

Si tomamos como punto de partida una premisa mercantilista, resulta conveniente el análisis de las realizaciones genovesas atendiendo a su valía como productos de época, ya que al fin y al cabo no dejaron de ser una manufactura más que arribaba a España con el propósito de responder a una necesidad acuciante. Es más, la cronología que revela el fenómeno importador y su amplitud describe una realidad muy variada que convendría acotar o periodizar pues, como es lógico, no resultaba igual de fácil contratar obras marmóreas en 1550 que en 1800 por plantear fechas extremas. Ese panorama invita a reconsiderar el difícil mundo de los entramados comerciales, problemas derivados del tráfico marítimo por el Mediterráneo en tiempos de guerra, múltiples dificultades económicas, y una férrea normativa que en ocasiones impidió el desembarco o la contratación de conjuntos notables, porque después de llegar al territorio español debían «competir» con la producción local y amoldarse a espacios donde resultaron mucho más espectaculares si tenemos en cuenta su aspecto o la exquisitez del trabajo que hacían gala en ellos los maestros de Liguria. Piénsese, por ejemplo, en el atractivo de ciertas tallas que difundieron la estética maragliesca junto a enclaves costeros<sup>2</sup> o en la riqueza de sus mármoles y jaspes de colores, sugerente siempre por las dificultades que entrañaba obtener una materia prima de tanta sofisticación en nuestro país<sup>3</sup>.

Varias realizaciones de Andalucía y el Levante ilustran a la perfección esta realidad, pero tampoco deja de ser significativo que a la hora de promover el encargo en Italia los comitentes españoles plantearan cuestiones económicas o de primera necesidad, porque, como veremos luego en el caso de Canarias, allí no existían maestros especializados en manipular materiales nobles como el mármol y otras piedras duras o el estuco que proponían órdenes reales a la hora de construir retablos.

De hecho, tal y como reconoció un representante del marqués del Sauzal en 1794, su apoderado desistió de erigir entonces un altar en La Orotava «por no encontrarse aquí otro de la misma especie [se refiere a un retablo de jaspes] ni materiales con que labrarlo ni artífice que lo haga de estuco»<sup>4</sup>. No cabe duda que la búsqueda de una creación estimable justificó siempre el fenómeno importador, algo que ejemplifica a la perfección la realidad del Archipiélago desde el siglo XVI. Lejos de los centros de creación pero bien comunicado a través de rutas internacionales, desde el mismo tiempo de la Conquista fue un centro que conoció ciertas novedades del arte genovés y de sus artífices más notables. Sin embargo, al igual que sucede con otros territorios de la periferia española, cambios originados en el tráfico comercial después de que Cádiz fuera sede de la casa de contratación en 1717 impulsaron nuevamente un auge de los envíos italianos. No es casual, por tanto, que a partir de entonces arribaran a los templos isleños sus manifestaciones más notables, entre ellas atractivas realizaciones de Anton María Maragliano o de Pasquale Bocciardo, de las que se han publicado ya noticias importantes en Canarias y Génova<sup>5</sup>.

Ello tampoco debe desembocar en engaños pues, aunque existieran buenos labrantes en una región concreta, las importaciones ligures resultaron ventajosas para los comitentes que deseaban una adquisición inmediata. Del tema existen testimonios elocuentes en varios documentos del siglo XVIII, si bien nunca alcanzarían la claridad expresada por los miembros del cabildo de Baza mientras anhelaban construir un tabernáculo que presidiera su iglesia colegial. Así, cuando los comisionados explicaron su contratación al secretario de la Academia de San Fernando Antonio Ponz en 1787, señalaban que la posibilidad de pedirlo a Italia no obedecía «sólo a las piedras». Por ello afirmaron que «aunque las hay excelentes en los montes inmediatos de Granada y otros pueblos de estos alrededores, nos aseguran podrán venir más baratas y de mejor gusto si se encomiendan a Génova estando cerca Almería por donde pudieran desembarcar»<sup>6</sup>. Sin quererlo esta argumentación insiste en las claves que posibilitaron el auge de los intercambios artísticos con ciudades del norte de Italia: creaciones de un acabado inmejorable y circunstancias óptimas para el envío. De ahí que, por ejemplo, el obispo fray Juan Bautista Servera contemplara la posibilidad de encargar un púlpito marmóreo para la parroquia matriz de Lanzarote en 1782, advirtiendo, eso sí, que no fuera «muy costoso» o que sus mayordomos «lo trajesen desde Génova si hubiera conducto seguro»<sup>7</sup>.

El ejemplo que trato de un modo monográfico en este ensayo aborda todas esas condiciones y previene que la voluntad de adquirir obras notables es atemporal y debe inscribirse en un contexto afín, ya que, como era de esperar, las expectativas de cara a su encargo fueron altísimas (fig. 1). Además ofrece la peculiaridad de aparecer datado en fechas muy tardías porque su contratación empezaría a plantearse de un modo regular en torno a 1815, si bien ese hecho no resta un ápice de interés a lo sucedido entonces y a la cualidad mercantil que emana de su acabado. Por ello conviene tratar estas cuestiones con detalle e insistir en su valía como una plasmación de nuevos ideales neoclasicistas. Así lo hizo ver el profesor Hernández Perera cuando dio a conocer su existencia en un amplio estudio sobre el arte genovés en Canarias<sup>8</sup> y, aunque la historiografía local se ha centrado con exclusividad en sus deducciones o en la influencia que la obra ejerció luego sobre escultores del ámbito insular, su análisis resulta oportuno con un punto de vista amplio. De este



1. Tabernáculo (vista general). Giuseppe Gaggini, 1822-1823. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava. Foto Juan Alejandro Lorenzo

modo, lejos de los condicionantes que trajo consigo la situación geográfica del Archipiélago o la trayectoria iniciada allí por ese tipo de importaciones a raíz de su incorporación a la corona de Castilla, la estima del tabernáculo de Gaggini es mucho mayor si tenemos en cuenta la escasez de adquisiciones de esta clase existentes en España, la notoriedad que alcanza todavía atendiendo a su emplazamiento, y a todo lo que deriva del envío que protagonizó desde el puerto de Génova haciendo escala previa en Cádiz.

Ello me obliga a insistir de entrada en su singularidad, puesto que el contexto donde queda inscrita la ejecución y el posterior montaje en La Orotava coincide con un contexto de grandes dificultades para el desarrollo de las artes en territorios de la periferia o de ultramar, en los que no se hicieron tan palpables los efectos de la guerra de la Independencia pero sí revueltas políticas derivadas de la política de Fernando VII

con oportunas insurrecciones liberales. Además, se trata de una obra peculiar porque coincide con un periodo en que realizaciones de su naturaleza solían labrarse en España respondiendo a trazas firmadas por arquitectos o maestros de signo académico, aunque lamentablemente muchas de las iniciativas propuestas en ese sentido no pasaron del papel<sup>9</sup>. Atendiendo a la habitual falta de labrantes de mármol en Canarias resultaba oportuna su importación desde Génova, algo lógico porque décadas antes maestros notables como el ya citado Pasquale Bocciardo (1710-1791) o Bernardo Schiaffino (1678-1725) habían contratado conjuntos en ese material con el fin de satisfacer la demanda de comitentes locales<sup>10</sup>; y no sólo eso, ya que para remedar la ordenación litúrgica que el obispo Tavira había impuesto a ciertas parroquias del Archipiélago<sup>11</sup> muchos mayordomos propusieron la construcción de templetos similares en templos importantes de Tenerife y Gran Canaria.

A pesar de lo que se ha manifestado en ocasiones, el conjunto de obras de Gaggini para La Orotava —extensible a un púlpito que se conserva como parte del mismo encargo<sup>12</sup>— no fue atípico ni singular. A la larga sería el único que pudo materializarse en un contexto hostil como el vivido entonces por muchas poblaciones del Archipiélago. Ni siquiera la catedral de Santa Ana validó una traza previa del arquitecto José de Betancourt y Castro y algo similar sucede con algunas parroquias del norte tinerfeño, ya que existen referencias claras sobre la idea de contratar templetos eucarísticos a gran escala para presidir presbiterios remodelados con ese fin. Así lo previenen, por ejemplo, las atenciones que Bartolomé Benítez de Ponte declaraba haber puesto en el encargo de «un buen tabernáculo de jaspes en que reservar y manifestar el augusto Sacramento» para la iglesia matriz de La Laguna<sup>13</sup>, ciertas cantidades que los clérigos del Realejo Bajo depositaron en

poder del comerciante italiano Luis Lavaggi con el fin de importar uno semejante para su parroquia en torno a 1817<sup>14</sup> o la voluntad de los cofrades del Santísimo que concurrían regularmente a la iglesia del puerto de Santa Cruz. El último no deja de ser un trámite significativo y, aunque sus promotores tampoco pudieron traer un expositor desde Italia como habían acordado en diciembre de 1820, los propios cofrades eran conscientes de las ventajas que tal iniciativa reportaba en un contexto de apertura a ideales de signo ilustrado<sup>15</sup>. Ello es otro motivo a tener en cuenta e insiste de nuevo en la particularidad del altar de La Orotava, ya que su atractivo residía también en la propia naturaleza de la obra. No en vano, como explicaba con acierto el profesor Hernández Perera, su encargo coincide con un periodo en que decayó enormemente la petición de creaciones religiosas y los marmolistas ligures personificaban ya el éxito de nuevos géneros escultóricos: el monumento público y piezas de diverso tipo que respondían a un fin funerario, propuestas donde se manifestó a la larga el alarde interpretativo de muchos artífices del Ochocientos<sup>16</sup>.

Esa circunstancia no debió pasar desapercibida para cuantos eruditos conocieron el tabernáculo al poco de arribar a la isla pues, por ejemplo, el naturalista Sabin Berthelot no dejó de expresar que podía considerarse «una obra de primera magnitud»; y, a pesar de que afirma con asombro su labra «en los talleres de Canova», se complace en afirmar que sus representaciones angélicas son «esculturas del más delicado gusto y del más bello efecto»<sup>17</sup>. Partiendo de estos razonamientos propongo en el epígrafe siguiente una lectura atractiva del encargo, atendiendo, claro está, a su naturaleza artística y mercantil, o —si se quiere decir de otro modo— a los principios que emanan de su acabado y a la realidad que hizo posible su envío desde Génova hasta lejanas costas del Atlántico superando muchas adversidades.

#### «ALTAR DIGNO DE UNA CATEDRAL»

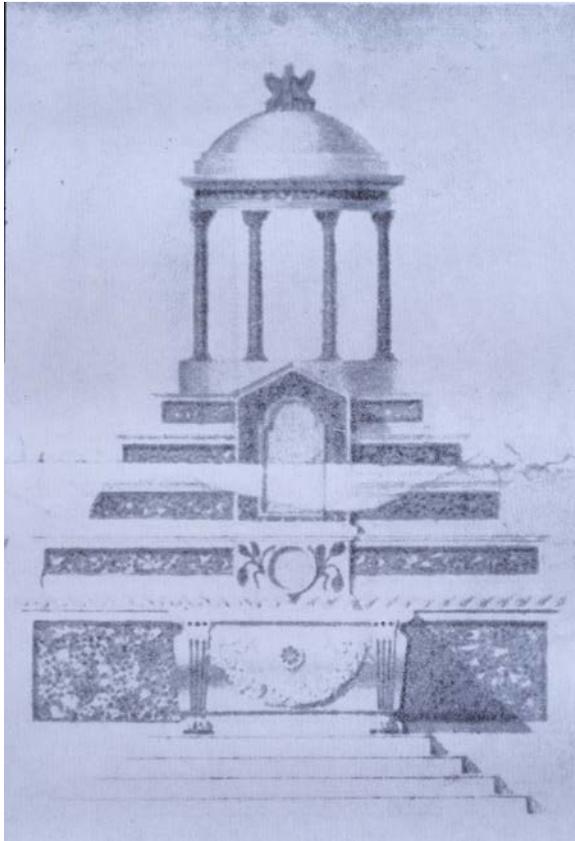
El encargo del tabernáculo de mármoles y jaspes que preside la parroquia matriz de La Orotava no obedece a un hecho casual, puesto que su planificación como tal debió ser meditada desde que comenzó la edificación del inmueble actual a mediados del siglo XVIII. Así lo contemplaba el primer proyecto que conocemos para ello —firmado por el ingeniero militar Francisco Gozar en 1755-1756— y debió respetar el cantero Patricio García cuando dio inicio a las obras en 1768. El largo trámite a que se vio sometido con su materialización y las pertinentes concesiones del rey a través de registros comerciales permitieron que la fábrica no fuera consagrada hasta 1788, aunque la escasez de caudales y la falta de respuesta sobre otra petición de fondos elevada al Consejo en 1775-1777 impidieron que fuese amueblada en esas fechas con bienes de corte neoclásico<sup>18</sup>. Ahora es sabido que el tallista Manuel F. Amador contrató en el periodo 1770-1775 la ejecución de «un tabernáculo, altar de cuatro faces y nicho de la imagen de la Concepción» para que presidiese su testero de un modo provisional, ya que era la solución idónea a la espera de que pudiera clarificarse el estado de las cuentas o el verdadero alcance de su uso<sup>19</sup>. No obstante, los miembros de la activa junta de fábrica planteaban ya en 1787 que la construcción de un buen expositor de mármol era requisito indispensable «por ser pieza principal y objeto de la hermosura de lo demás»<sup>20</sup>.

El proyecto del templete que conocemos en la actualidad debió idearse mucho después, a buen seguro durante la década de 1810. Es entonces cuando la merma económica parroquial podía hacer frente a una iniciativa tan ambiciosa, puesto que en esa época habían concluido ya los principales trabajos arquitectónicos, el empedrado de las calles aledañas a la iglesia, o el equipamiento de las sacristías y otras dependencias secundarias. Su encargo y diseño ofrecen relación con una propuesta realizada por el cabildo capitular de la catedral de Santa Ana, quien a finales del siglo XVIII emprendió las medidas oportunas para dotar a su presbiterio de un tabernáculo afín a las necesidades que requería la liturgia ilustrada y la también renovada sede catedralicia. Sin embargo, como ha estudiado con detalle Marco Dorta, dicha tentativa no llegaría a materializarse por varios motivos<sup>21</sup>. Pese a ello, ofrece el interés de revelar unas circunstancias que luego fueron adoptadas por los mayordomos de la parroquial de La Orotava para definir su proyecto o la posterior adquisición en Génova. Por ese motivo desde un primer momento existe una relación entre ambos edificios que no conviene olvidar, extensible antes a acontecimientos que tuvieron que ver con su dinámica constructiva, sobre todo con los servicios que Patricio García prestó a la nueva fábrica de Santa Ana o la visita de su director, Diego Nicolás Eduardo, a la Villa con el fin de promover la ordenación del presbiterio parroquial antes de 1795<sup>22</sup>.

El origen del conjunto grancanario debe datarse en 1799, año en el que los canónigos de Las Palmas solicitaron la realización de dos planos diferentes a personajes a vecinados en Tenerife. Los maestros elegidos para ello fueron José de Betancourt y Castro (1757-1816) y el presbítero santacrucero Pedro Murga (1750-1810), quien había adquirido entonces cierta popularidad con el diseño de enseres de plata<sup>23</sup>. Después de valorar ambas propuestas el cabildo de Santa Ana eligió el proyecto que Betancourt había firmado en 1807, aunque problemas económicos y la tardanza en las negociaciones impidieron su temprana ejecución en Italia (fig. 2). Lo interesante de estos trá-



2. Diseño de tabernáculo para la catedral de Santa Ana. José de Betancourt y Castro, 1808. Archivo de la Catedral de Santa Ana, Las Palmas. Foto Fernando Cova del Pino



3. Diseño de tabernáculo para la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava. Giovanni Gaggini, antes de 1820. Paradero desconocido. Foto Jesús Hernández Perera

matriz de la Villa, puesto que ambos eran familiares —Antonio Monteverde casó con su hermana Catalina en octubre de 1790<sup>27</sup>— y el arquitecto conocía con detalle las necesidades de la fábrica villera. Cabe señalar que el mismo Betancourt y su familia eran parroquianos de ella y que, al igual que sucedió con su hermano Agustín, José pudo participar en los trabajos del inmueble desde la década de 1770<sup>28</sup>.

Sin embargo, como intuye con acierto Hernández Perera, la primera propuesta conocida no obedece a la intervención que tratamos de Monteverde y Rivas. El proyecto inicial se identifica con un plano que el desconocido Giovanni Gaggini remitió desde Génova en las primeras décadas del siglo XIX, quizá llegado a la isla antes de 1820 (fig. 3). La investigación realizada hasta ahora y el material que manejo —sobre todo la completa monografía de Cervetto<sup>29</sup>— impiden identificar a este oficial, aunque podría tratarse de un familiar de Giuseppe y no del arquitecto y escultor

mites es probar un primer contacto de las instituciones canarias con algún escultor genovés, a quien se supone que remitieron los planos seleccionados para evaluar el coste y su inminente realización con mármoles y jaspes. El arquitecto tinerfeño planteó la ejecución de un amplio conjunto, cercano en composición al templete incluido en los alzados que Ventura Rodríguez firmó para concluir la misma parroquia de la Concepción (anterior a 1784)<sup>24</sup> y a una reinterpretación posterior que he atribuido a Diego Nicolás Eduardo (1788-1795)<sup>25</sup>.

Al desechar esta primera tentativa los planos de Las Palmas —y al menos el que representa su frente— debieron ser adaptados para definir el proyecto de La Orotava, cuya ejecución dirigía ahora Antonio de Monteverde y Rivas como único mayordomo de fábrica. Tal vez ello explique que el diseño de Betancourt no se conserve en la sede catedralicia y que hoy sea conocido por una copia que Luján Pérez y José de Ossavarry realizaron de él cumpliendo los deseos del cabildo capitular<sup>26</sup>. La relación del citado Monteverde con Betancourt avalaría la decisión de acomodar su proyectiva en la iglesia

Giacomo Gaggini (1749-1812) como se ha pensado en ocasiones<sup>30</sup>. Este diseño inicial eludía las necesidades de la parroquia por resultar pequeño y no satisfacer en su estructura las exigencias de un espacio tan amplio como el presbiterio preexistente. Además, es probable que su apariencia austera y fría en el tratamiento de la composición arquitectónica no satisficiera las expectativas que los beneficiados y mayordomos habían depositado en el proyecto. Su aspecto ya fue calificado como «mediano y desmayado», dos calificativos que sin duda merece un conjunto que no superaba los convencionalismos de principios de siglo y requería de soluciones apegadas a la tradición local o a los bocetos y grabados que circulaban entonces por las Islas<sup>31</sup>. En efecto, la propuesta original de Giovanni Gaggini se limita a reproducir esquemas habituales en las construcciones italianas de la época, próximas a varios diseños de altar y a otros de carácter funerario, algo perceptible en su configuración escalonada, frontal de escaso volumen y ornato con un austero templete columnario.

Este primer proyecto debió ser rechazado por los promotores tinerfeños de inmediato, aunque debo prevenir que la documentación conocida no alude a él en ningún momento. A pesar de la modernidad de sus decoraciones o de la sobria apariencia clásica, la estructura ofrecida se alejaba de las preferencias estéticas y funcionales de sus comitentes. Todo ello obligó a plantear un diseño alternativo bajo la dirección de José de Betancourt con anterioridad a 1816. En él impuso ciertas modificaciones al alzado previo que firmó para la catedral de Santa Ana, motivadas por su adaptación al presbiterio parroquial y por las exigencias iconográficas de dicho espacio. No obstante, conviene señalar que la adaptación de Betancourt respondía a las inquietudes de los promotores de la localidad y a las expectativas de los impulsores de la reforma —el arquitecto Diego Nicolás Eduardo y el obispo Tavira—, al recurrir en última instancia a los planos de Ventura Rodríguez que se conservan todavía en la Villa por la copia posterior que comentaba más arriba. Su composición arquitectónica es parecida y el espacio elegido para el emplazamiento definitivo en el presbiterio resulta similar. Se cumplía así lo ordenado por Antonio Tavira en un extenso mandato de 1794, donde estableció que los mayordomos del templo velaran por colocarlo bajo el arco y no en otro sitio «por ser impropia la situación que hoy tiene el altar mayor entre las dos puertas de la sacristía, no sin peligro de que el viento se lleve la sagrada hostia»<sup>32</sup>.

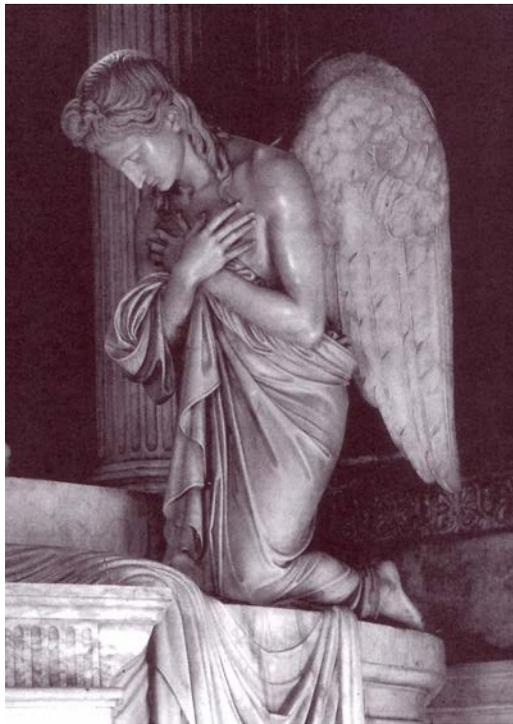
Las únicas diferencias perceptibles entre el proyecto de La Orotava y las anteriores propuestas de Rodríguez o Betancourt se limitan a la concepción iconográfica del conjunto, tal y como ha advertido tradicionalmente la historiografía<sup>33</sup>. Entiendo que estas variantes son resultado de la adecuación del tabernáculo villero a un templo de titularidad inmaculista, por lo que en él se omiten referencias de carácter mariano y queda planteado como una obra de plena exaltación eucarística. Al disponer la Inmaculada de retablo en una capilla lateral —el mismo que presidía la iglesia previa—, el tracista suprime la presencia de San Joaquín y Santa Ana flanqueando el expositor y de una representación de la Virgen o del Crucificado coronando la cúpula; en su lugar se colocarían dos ángeles orantes y una pequeña escultura de la Fe en actitud similar a la contenida en representaciones grabadas o proyectos académicos. Aunque no se pueda establecer un vínculo efectivo entre ellos, resulta sugerente que, por ejemplo, un diseño de Silvestre Pérez para la iglesia jiennense de Martos recoja soluciones similares en 1807<sup>34</sup>. Ese hecho avala el acierto de la traza

de Betancourt y su relación con otras aprobadas por la Comisión de Arquitectura que radicaba en la Academia, ya que al menos el primer dibujo de Santa Ana fue remitido a Madrid con ese fin y participa del espíritu anhelado por los dirigentes de San Fernando<sup>35</sup>.

Sólo entonces, tras definir su configuración y el discurso iconográfico, el proyecto debió ser remitido a Génova. Allí sería cincelado por el escultor genovés Giuseppe Gaggini (1791-1867), quizá vinculado al tal Giovanni que firmaba el primer diseño y pudieron conocer los capitulares de Gran Canaria a principios del siglo XIX para promover la ejecución de su altar. Se ignora la fecha exacta en que los comitentes insulares formalizaron el encargo con su taller, aunque, como advierte Hernández Perera, es posible que fuera firmado con posterioridad a 1814 porque hasta esas fechas las importaciones genovesas sufrieron un colapso en nuestro país. Los efectos de la Revolución Francesa primero y de las guerras napoleónicas después ralentizaron la contratación de piezas y así, a la espera de obtener ventajas en la navegación marítima, dar continuidad a una práctica constante para muchos templos de las Islas durante el Setecientos<sup>36</sup>. Pensemos que su ejecución se dilataría en el tiempo y que a la hora de contratar este tipo de creaciones Giuseppe Gaggini imponía un plazo de entrega relativamente largo pues, como veremos luego, en el caso del altar previsto para la catedral de Santa Ana el mismo maestro planteó una prórroga de dieciocho meses antes de enviar la pieza si contrataban finalmente sus servicios<sup>37</sup>.

Al ser conocida la labor del marmolista<sup>38</sup>, interesa resaltar ahora las contribuciones del maestro sobre el diseño previo. Visto con detalle el conjunto final, no cabe duda de que el añadido de los ángeles adoratrices fue reglada en Italia porque su acabado es idéntico al definido en los que decoran la capilla Lercari del Duomo de Génova, inaugurada con expectación en 1821<sup>39</sup> (fig. 4/5). Esa circunstancia invita a pensar en variaciones sobre el plano de los comitentes canarios —donde es probable que no se contuvieran tales representaciones— y en un contacto fluido por carta entre artista, intermediario y patrocinadores, aunque no hay rastro de ello en la documentación investigada hasta ahora. Lo único seguro es que el proyecto de José de Betancourt debió ser ultimado con anterioridad a 1816, año en el que dicho arquitecto fallecía en La Orotava<sup>40</sup>.

Varias misivas de la compañía Cóloman —empresa con sede en las Islas y encargada de su importación— confirman que el proyecto pudo iniciarse a finales de la década de 1810. De ahí que en 1820 y 1821 Monteverde insistiera repetidamente en la necesidad de escribir a «don Agustín Ghigliazza de Génova para la pronta hechura del tabernáculo»<sup>41</sup>. Valorando facturas posteriores de la obra y el consiguiente envío de dinero deduzco que Ghigliazza actuaría como intermediario para contratar el conjunto en Italia, aunque este personaje y su propia compañía fueron recurridos por la casa Cóloman en otras importaciones de esos años que tienen el mismo origen. Actuaba a través de subcontratas o concesiones, al modo de un agente particular que respondía eficazmente a los encargos solicitados y como un perfecto conocedor de la realidad artística de su tiempo. A él debería asignarse la elección del taller de Gaggini, ya que, como era habitual en otros envíos llegados al sur peninsular desde el siglo XVIII, los comitentes se limitaban a expresar sus deseos y las compañías quedaban responsabilizadas de la contratación, del pago y de su envío, en este caso hasta las lejanas costas de Canarias.



4. Ángel. Giuseppe Gaggini, 1821. Capilla Lercari, Catedral de Génova. Foto Duomo de Génova

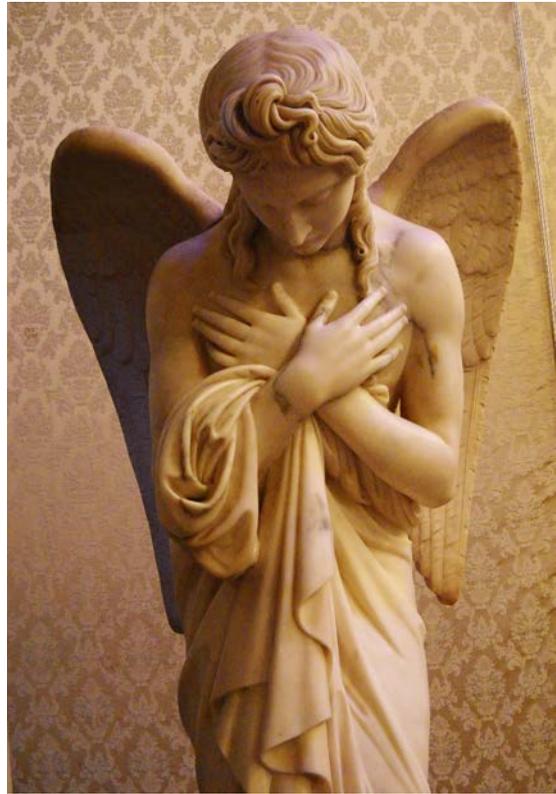


5. Ángel del tabernáculo. Giuseppe Gaggini, 1822-1823. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava. Foto Juan Alejandro Lorenzo

La propuesta definitiva reflejaba el consenso de los beneficiados y promotores de la parroquia, ejemplificada en el elegante diseño que presenta la obra materializada. En ella optaron por una esbelta construcción neoclásica, bien organizada y en la que se resalta el templete como elemento principal frente al escaso protagonismo del sagrario bajo. Un corto graderío permite destacar los cuerpos inferiores y la mesa de altar para luego disponer los elementos arquitectónicos que componen el citado templete. Éste queda integrado por sobrias columnas de orden compuesto, un entablamento de gran desarrollo y cúpula rebajada por remate, sobre la que fue colocada una pequeña escultura de la Fe. Cuatro ángeles se disponen en el arranque de la cubierta, ofreciendo meritoria labor escultórica y una colocación idónea para enriquecer el conjunto. Indudablemente, donde radica el mayor interés es en la pareja de ángeles orantes que flanquean al expositor, ambos situados sobre plinto y peana en forma de nube. En ellos se capta la perfección del trabajo de Gaggini y la sutileza de su concepción clasicista del arte, al presentar rasgos de una belleza excesivamente idealizada que participa del incipiente sentimiento romántico y permite relacionar sus creaciones con otras de Canova<sup>42</sup>. Intuyo que ambas personifican rasgos que caracterizaron a la espirituali-



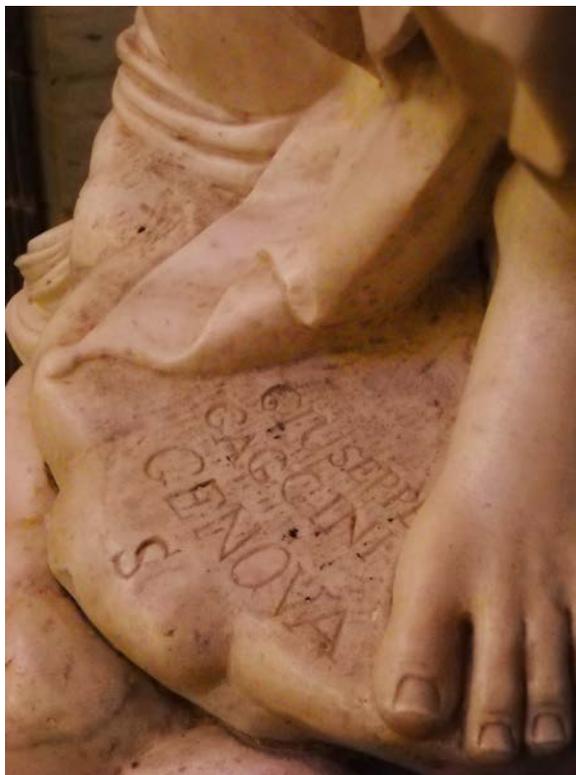
6. Ángel del tabernáculo (detalle). Giuseppe Gaggini, 1822-1823. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava. Foto Juan Alejandro Lorenzo



7. Ángel del tabernáculo (detalle). Giuseppe Gaggini, 1822-1823. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava. Foto Juan Alejandro Lorenzo

dad del momento: la adoración íntima y una experiencia empática de fe, cercanas, por tanto, a la individualidad del devoto que recurría a la razón —reflejada en el ángel orante— y al sentimiento o «alma» con el propósito de alcanzar una emotividad plena —ángel de la contemplación— (fig. 6/7). El artista no debió quedar descontento con ellas porque participando de una práctica común en la época firmó una en su peana con la siguiente inscripción: «Génova / Giuseppe Gaggini / S» (fig. 8). De este modo queda fuera de duda la autoría del conjunto, al no mencionar el nombre del artífice en la mucha documentación investigada o en otra que generó su importación a posteriori.

El altar tinerfeño debió ser concluido a finales de 1822 o durante las primeras semanas de 1823, tal y como se deduce de algunas facturas y de la correspondencia epistolar que la casa Cólógan mantuvo con la mayordomía parroquial en esas fechas. Su llegada al Puerto de la Cruz era inminente o ya se había producido en febrero de 1823, por lo que en calidad de mayordomo de fábrica Monteverde y Rivas presentó al Ayuntamiento una licencia con el fin de «cortar seis plumas



8. Ángel del tabernáculo (detalle). Giuseppe Gaggini, 1822-1823. Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava. Foto Juan Alejandro Lorenzo

que necesita para poner el tabernáculo en la parroquia matriz». Después de discutir la petición el 24 del mismo mes, los munícipes decidieron aprobarla y la enviaron al guarda de montes para que señalara «el sitio que sea menos perjudicial»<sup>43</sup>. Varios recibos de Ghiagliaza y de la compañía Cologan aparecen datados durante el mes de abril, lo que implica también la entrega de todos los trabajos escultóricos y su temprana recepción en la isla<sup>44</sup>. Asimismo, cabe la posibilidad de que en esas fechas llegara a Tenerife la puerta de plata que cubre el sagrario bajo, catalogada por Hernández Perera como obra genovesa y datada por marcaje cronológico en 1822<sup>45</sup>.

Las cuentas rendidas por el mismo Monteverde en 1827 detallan algunas circunstancias sobre el envío del conjunto y de los primeros pagos que realizó a la casa Cologan, estudiados ya por Hernández Perera<sup>46</sup>. Gracias a ellos conocemos los problemas originados a la hora de producir su desembarco, cuando tuvo que abonarse una partida económica con el fin de obtener la representación necesaria del intendente. Además, ciertos trámites y su negociación importaron otros costes elevados, al pormenorizar en las cuentas

el pago de «una licencia del señor gobernador del obispado para seguros del tabernáculo, siete documentos de Génova de contrata con el maestro del barco que lo trajo, los cimientos y la lista de cajones»<sup>47</sup>.

El pago principal a la casa de Cologan se produjo a principios de la década de 1820. El mayordomo del templo abonó entonces un total de 122.729 reales, incluyendo en esa partida el costo del conjunto marmóreo, un nuevo púlpito o su posterior «envío hasta la playa» en el bergantín Temístocles. A ello cabría sumar los gastos de traslado a La Orotava —yuntas, almacenaje momentáneo en el Puerto o cajones—, su montaje y cimentación, tareas en las que debió participar el maestro Agustín Esquivel. De hecho, no sería bendecido hasta que tuvo lugar una función solemne que presidió el prebendado Pacheco Pereira y Ruiz el 28 de septiembre de 1823, misma celebración en que se estrenaron la baranda inglesa que delimita el presbiterio y un rico terno de tisú confeccionado en la Villa con materiales traídos desde Lyon<sup>48</sup>. Su instalación en el presbiterio motivó un litigio entre el mayordomo y los párrocos por no estar de acuerdo en el sitio idóneo para ello<sup>49</sup>, aunque el

templete propiamente dicho no pudo completarse hasta que el escultor Fernando Estévez de Salas contrató en 1826-1827 el sagrario alto que contiene la custodia y quedaría constituido a modo de sol abierto con ráfagas prietas, nube ornada con cabezas de ángeles y puerta abatible donde se representa el Agnus Dei. Indudablemente es un añadido que denota origen insular porque resulta semejante al contemplado por Betancourt en la traza previa de la catedral, si bien su autoría es constatada a través de las cuentas de fábrica<sup>50</sup> y un papel adherido a la pieza por el propio artista<sup>51</sup>. Más tarde el vicario Domingo Currás recibió de un hijo de Monteverde y Rivas el dinero que la fábrica adeudaba por el conjunto, un total de 14.250 reales que entregaría en octubre de 1835<sup>52</sup>. De este modo se completaban los pagos, liberando de sus respectivas datas a la entidad intermediaria, a la mayordomía y a los agentes comerciales.

La actitud de la familia Monteverde y las ventajas que ofrecía la casa Cóllogan —con la que Antonio Monteverde mantuvo siempre estrechísimas relaciones— permitió que la contratación del tabernáculo y otras piezas procedentes de Génova no ofrecieran excesivos problemas, por lo que sin pretenderlo la parroquia orotavense recibió las importaciones más interesantes del momento. Sin embargo, el envío de bienes con esa procedencia debió ser conocido en la parroquia mayor de la Villa previamente, pues a ella habían llegado con anterioridad otras creaciones menores, el relieve mariano que decora su fachada, todo el pavimento del presbiterio y muchos enseres decorativos<sup>53</sup>. Asimismo a la adquisición del tabernáculo y del púlpito de Gaggini se unieron después varias iniciativas del mismo Monteverde y Rivas. Mientras fue mayordomo de la cofradía de la Inmaculada adquirió también en los talleres genoveses su imagen titular —una elegante talla en madera firmada en 1822 por Angelo Olivari que compraría a través de Ghigliazza<sup>54</sup>—, aunque no pudo completar la aspiración que tuvo de importar «la pila bautismal por la que ya había escrito a Génova»<sup>55</sup>.

El reconocimiento dispensado a la familia Monteverde por esta iniciativa debió ser notable, al permitir además la popularidad del taller de Giuseppe Gaggini en las Islas. Por ese motivo no es casual que los canónigos de Santa Ana intentaran contratar en su taller la materialización del dibujo previo de Betancourt, citado antes como inoperante desde 1808 por problemas económicos. Esta tentativa merece también un estudio pormenorizado, ya que a pesar de los testimonios existentes en la documentación capitular se ha conservado copia de un presupuesto que el artista remitió a Las Palmas en noviembre de 1825 para procurar su encargo. En él menciona condiciones de tipo técnico atendiendo a los añadidos que llevaría el diseño previo del arquitecto tinerfeño, un presupuesto no superior a 12.000 pesos, y condiciones derivadas del envío o de la negociación. Asimismo establece el plazo ya citado de dieciocho meses para su ejecución después de recibir confirmación en Italia y un trato continuo a través del enigmático «capitán Costa» que no he podido identificar aún<sup>56</sup>. Sin embargo, como es sabido, dicha obra no llegó a construirse ni el trato con Gaggini tuvo efecto a posteriori<sup>57</sup>.

## CONSIDERACIONES FINALES

De acuerdo a la documentación expuesta se deduce que el conjunto de La Orotava fue una obra ambiciosa para su tiempo y que estuvo sujeta a los rigores mercantiles de la época. No obstante, todavía quedan muchas cuestiones por aclarar e insistir en los mecanismos recurridos a la hora de promover su contratación antes de 1820. Uno de ellos tiene que ver con la relación ya citada que los mayordomos villeros mantuvieron con el proyecto catedralicio pues, tal y como afirmaron los capitulares en 1808, debía averiguarse en qué región de Italia «se ejecutará con más primor y gusto en atención a los embutidos y a los colores de los jaspes que serán los mismos que presenta el diseño»<sup>58</sup>. Los canónigos de Santa Ana mencionan indistintamente las ciudades de Génova, Venecia y Florencia y, aunque al final se decantaron por la primera opción, tampoco deja de ser significativo que su ejecución allí se limitara a un asunto de fuerza mayor. El interés por materializar una traza enviada desde las Islas resulta sintomática de prácticas iniciadas mucho antes, ya que, por ejemplo, el profesor Hernández Perera documentó el envío de un dibujo que pudo efectuar el pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777) con el fin de que Bocciardo cincelara el púlpito de la catedral de La Laguna antes de 1767<sup>59</sup>. Además, podría plantearse una tentativa semejante para los retablos de jaspes que posee la misma sede catedralicia desde principios del siglo XIX en dos capillas laterales, a mi entender una interpretación que hizo Diego Nicolás Eduardo u otro tracista de Tenerife sobre altares incluidos en los planos de Ventura Rodríguez para la iglesia de la Concepción de La Orotava<sup>60</sup>.

Pero si algo queda por investigar a fondo es la relación del tabernáculo orotavense con la extensa producción de Giuseppe Gaggini, más aún si tenemos en cuenta que en torno a 1820 dicho escultor vivía una época de cambios notables. Atrás quedaba su formación en la Academia Ligustica con Niccolò Traverso desde 1806 y un desplazamiento providencial a Roma en 1815, donde conoció de primera mano la modernidad del arte de Canova o Thorwaldsen<sup>61</sup>. El regreso a Génova se materializó con maestría en un ángel antes citado de la capilla Lercaro (1821), de modo que al producirse el encargo del conjunto tinerfeño era una escultura novedosa en la ciudad por reflejar —en palabras del profesor Sborgi— «il primo esempio della penetrazione del neoclassicismo maturo nel contesto ligure»<sup>62</sup> (fig. 4). El acierto del agente Ghigliazza vino dado por contratar la obra que estudiamos en el taller de este maestro, aunque dada la profusión del trabajo y la desigualdad de labra en algunos componentes —sobre todo los angelitos de la cúpula— podría pensarse en la colaboración de operarios y demás oficiales al ser notoria la actividad a afrontar en poco tiempo. Recuérdese que el encargo incluía también el púlpito de mármol y jaspes verdes. De ahí que el conjunto mayor reprodujera los ángeles de la capilla Lercaro con una peana distinta, quizá a través de la técnica común del sacado de puntos para no errar en las proporciones de efigies con tan sereno acabado. Además, ello insiste en la necesidad de generar una escultura casi seriada, en la que se reproducen con fidelidad los éxitos alcanzados en el lugar donde se labraron las obras en cuestión por un autor cualificado.

Aunque las lecturas al respecto podrían ser diversas, considero este hecho como un asunto primordial. De entrada confirma la apertura del obrador de Gaggini a encargos de alcance internacional,

por lo que el tabernáculo de La Orotava pudo ser el primer testimonio que otorgó fama al artista fuera de los territorios italianos. No en vano, debemos esperar a la contratación de varias creaciones que existen todavía en la ciudad de La Habana —entre ellas la Fuente de los Leones de 1836 y la Fuente de la India o de la Noble Habana, colocada al año siguiente<sup>63</sup>— para advertir una dinámica similar en su dilatada trayectoria profesional. A posteriori Gaggini se convertiría en un artista de fama, con reconocimiento en la Academia Ligustica desde 1830 y una carrera en la que se incluyen por igual composiciones religiosas, retratos conforme al espíritu de la época e importantes monumentos públicos, entre ellos algunos que decoraron las ciudades de Turín y Génova en emplazamientos urbanos de aliento moderno<sup>64</sup>.

## NOTAS

1. Así lo deja entrever un último estudio que a modo de síntesis recoge parte de la bibliografía precedente sobre el tema. Cfr. FRANCHINI GUELFY, Fausta: «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción». En: *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde ediciones/Fundación Carolina, 2004, pp. 205-221.
2. Estudiadas de un modo conjunto en la última monografía de SANGUINETI, Daniele: *Anton Maria Maragliano*. Génova: Sagep, 1998, pp. 177-178, 182-183, 185-186.
3. Aproximaciones al respecto en la síntesis que propone RAVINA MARTÍN, Manuel: «Mármoles genoveses en Cádiz». En: *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, t. I, pp. 595-615.
4. Archivo Histórico Diocesano de La Laguna [AHDLL]: Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por pueblos, caja 33. Pleito de la familia Franchy por la titularidad de una capilla colateral, ff. 52v-53r.
5. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Esculturas genovesas en Tenerife». *Anuario de Estudios Atlánticos* (Madrid/Las Palmas), 7 (1961), pp. 377-483; CILIENTO, Bruno: «Un contratto del Maragliano». *Bollettino Ligustico* (Génova), 1 (1989), pp. 67-68, y HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier: «Santa Catalina de Alejandría: datos de una escultura desaparecida». *Revista de Historia Canaria* (La Laguna), 183 (2001), pp. 191-207.
6. Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando [AASF]: Sign. 2-34-4.
7. Cita tomada de PERERA BETANCORT, Francisca M<sup>ª</sup>: «Recibo del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe». En: *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2001, t. II, p. 309.
8. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 460-473.
9. Sirva de ejemplo el caso de muchas catedrales andaluzas, las cuales renovaron o idearon la sustitución de antiguos ciborios con un éxito variable. Véase al respecto la síntesis propuesta por GONZÁLEZ TORRES, Javier: «El tabernáculo: hito sacramental y referente espacial de las catedrales andaluzas». En: RAMALLO ASENSIO, Germán (coord): *El comportamiento de las catedrales españolas: del barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 313-326, donde se contiene buena parte de la bibliografía precedente.
10. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 420-438; y FRANCHINI GUELFY, Fausta: «Dal disegno alla scultura. Progetti di Paolo Gerolamo Piola e di Domenico Parodi per Bernardo Schiaffino e Francesco Biggi». *Quaderni Franzoniani* (Génova), 1-2 (1988), pp. 48-50.
11. LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Arquitectura religiosa e ideal ilustrado en el pensamiento del obispo Tavira y Almazán. Reformas de componente sacramental en las parroquias de Canarias (1791-1796)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 39 (2008), pp. 79-92.
12. Estudiado en un primer momento por HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 472-473.
13. Archivo Histórico Provincial de Tenerife [AHPT]: Protocolos Notariales. Legajo 2.910 [escribanía de José Domingo Perdomo, 9/VII/1807], ff. 130r-180v.

14. AHDLL: Fondo histórico diocesano. Legajo 556, documento 16, s/f.
15. Cfr. Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife [APCSC]: Caja 34, expedientes sin clasificar.
16. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», p. 457.
17. Cita tomada de BERTHELOT, Sabin: *Primera estancia en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: ACT, 1980, p. 68.
18. Estudio de toda esta problemática con bibliografía precedente en LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Granada: Universidad, 2010, t. I, pp. 355-448.
19. Archivo Histórico Nacional [AHN]: Consejos. Legajo 15.760. Pieza 6, s/f.
20. AHN: Consejos. Legajo 15.760. Pieza 1, ff. 38r-39r.
21. MARCO DORTA, Enrique: «Un proyecto de tabernáculo para la catedral de Las Palmas». *El Museo Canario* (Las Palmas), 77-84 (1961-1962), pp. 124-137; y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Un canario al servicio de Carlos III: José de Betancourt y Castro*. La Laguna: IEC, 1988, pp. 132-134.
22. LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *Arquitectura...*, t. I, pp. 408-409.
23. PÉREZ MORERA, Jesús: «Platería litúrgica y ornamentos sagrados». En: *La catedral de La Laguna: su historia y su patrimonio litúrgico*. La Laguna: cabildo catedralicio, 2000, p. 20/núm. 74.
24. Estudiados en su momento por HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Planos de Ventura Rodríguez para la Concepción de La Orotava». *Revista de Historia* (La Laguna), núm. 90-91 (1950), pp. 143-161.
25. LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Arquitectura religiosa...», pp. 89-90.
26. MARCO DORTA, Enrique: *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Las Palmas*. Las Palmas: El Museo Canario, 1964, pp. 37-38, 78-79/fig.44
27. Archivo Parroquial Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava [APCO]: *Libro VI de matrimonios*, f. 311r. Es citado con frecuencia en la correspondencia familiar como «titi Monteverde», aunque tras la muerte de Betancourt en 1816 acabaría convirtiéndose en tutor legal de sus hijos y en el encargado de resolver cualquier trámite pendiente. Cfr. CULLEN SALAZAR, Juan: *La familia de Agustín de Betancourt y Molina. Correspondencia íntima*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, 2007, pp. 438-440.
28. RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Un canario...*, p. 95.
29. CERVETTO, L. Augusto: *I Gaggini da Bissone e le loro opera in Genova e altrove*. Milán: Ulrico Hoepli, 1903.
30. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», p. 466.
31. El plano o dibujo es conocido por la reproducción que el profesor Hernández Perera aporta de él en su extenso artículo sobre la escultura genovesa en Tenerife, ya que en la actualidad se ignora su paradero. Hasta ese entonces era conservado en el archivo parroquial. Cfr. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», p. 463/lám. XXXII.
32. Cita tomada de INFANTES FLORIDO, José (ed.): *Diario de Tavira*. Córdoba: Servicio de publicaciones de Cajasur, 1998, p. 207.
33. MARCO DORTA, Enrique: «Un proyecto...», pp. 127-129; y HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 464-466.
34. Reproducción del mismo en SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España/Instituto de Estudios de la Administración local, 1986, pp. 390, 396.
35. MARCO DORTA, Enrique: «Un proyecto...», pp. 127-129.
36. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», p. 457.
37. Así se deduce de la correspondencia mantenida con ese fin en noviembre de 1825, transcrita por MARCO DORTA, Enrique: «Un proyecto...», pp. 136-137.
38. CERVETTO, L. Augusto: *I Gaggini...*, pp. 193-242; y SBORGI, Franco: «Giuseppe Gaggini fra clasicismo e purismo romantico». En: AA. VV. *La scultura a genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*. Génova: Cassa di Risparmio di Cenova e Imperia, pp. 330-337, donde se recoge buena parte de la bibliografía precedente.
39. SBORGI, Franco: «Giuseppe Gaggini...», p. 331.
40. RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Un canario...*, pp. 152-153.

41. AHPT: Fondo Zárate-Cólogan. Correspondencia. Cajas «Cartas 1820» y «1821», oficios sin clasificar.
42. SBORGI, Franco: «Giuseppe Gaggini...», pp. 331-334.
43. Archivo Municipal de La Orotava [AMLO]: Actas plenarias. Borradores del año 1823, f. 40v [sesión de 24/II/1823].
44. Transcritas a pie de página por RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Un canario...*, pp. 132-133.
45. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Orfebrería de Canarias*. Madrid: CSIC, 1955, p. 165.
46. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 470-471.
47. APCO: *Legajo de cuentas de fábrica (1818-1825)*, ff. 21v, 23v.
48. APCO: *Legajo...*, f. 24r.
49. Tema que ha tratado con anterioridad RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *1574-1914. Órganos y actividades musicales en la iglesia de la Concepción y su entorno. Datos para su historia*. La Orotava, s. l., 2005, p. 35.
50. APCO: *Legajo de cuentas de fábrica (1818-1825)*, f. 24v, dato citado previamente por HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 460-474.
51. Gracias a él sabemos que fue consagrado el 10 de abril de 1827. Últimas noticias sobre ello en LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Comentarios en torno a un retablo. Noticias de Fernando Estévez y la actividad de su taller en La Orotava (1809-1821)». *Revista de Historia Canaria* (La Laguna), 191 (2009), p. 121.
52. RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Un canario...*, pp. 132-133.
53. Entre otros sirven de ejemplo «las flores de Génova y otras pequeñas de cola para adorno del sagrario el Jueves Santo» que refieren las cuentas del mismo templo de la Concepción en 1781. Cfr. APCO: *Libro III de fábrica*, f. 134v.
54. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 457-460.
55. APCO: *Legajo de cuentas de fábrica (1818-1825)*, f. 2v.
56. MARCO DORTA, Enrique: «Un proyecto...», pp. 136-137.
57. CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la catedral de Canarias*. Las Palmas: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992, pp. 158-162.
58. Cita tomada de MARCO DORTA, Enrique: *Planos y dibujos...*, p. 38.
59. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Escultura...», pp. 422-428.
60. LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *Arquitectura...*, t. I, pp. 324-325.
61. La bibliografía recopilada al respecto es amplísima y por limitación de espacio me limitaré a señalar la completa monografía de CERVETTO, L. Augusto: *I Gaggini...*, pp. 193-242.
62. SBORGI, Franco: «Giuseppe...», p. 331.
63. Última alusión a ellas en el estudio de PEREIRA, M<sup>a</sup> de los Ángeles: «La Habana escultórica: de *La Giral-dilla a Lennon*». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* (La Habana), CLXXXV (2009), pp. 1212-1213.
64. CERVETTO, L. Augusto: *I Gaggini...*, pp. 193-242.

