

# Una escultura de José Esteve Bonet en La Orotava (Tenerife)

Juan Alejandro Lorenzo Lima

Doctor en Historia del Arte

Instituto de Estudios Canarios

jlorenzolima@gmail.com

## RESUMEN

En septiembre de 1784 el escultor José Esteve Bonet concluía una imagen de Santa Catalina de Siena que fue remitida a la isla de Tenerife semanas después, gracias a la mediación del canónigo de Xátiva Miguel Lobera. De ese destino, el responsable del ajuste, el dinero pagado por ella y las cualidades que mostraba como pieza vestidera hay constancia en un apunte que incluye el diario o *Libro de la Verdad*, documento de vital importancia a la hora de conocer la actividad de su taller entre 1762 y 1802. En este artículo proponemos la identificación de dicha obra con una escultura transformada y alterada en lo iconográfico, que forma parte del patrimonio acumulado durante el siglo XIX por la actual parroquia de Santo Domingo de Guzmán en La Orotava (antes templo conventual de San Benito). Aunque no hay duda de ello porque la imagen está firmada, se plantea la posibilidad de que su primer emplazamiento fuera la iglesia de monasterio de San Nicolás que existió en dicha población, ya desaparecida, donde pudo colocarla un comitente que no ha llegado a desvelarse todavía.

**Palabras clave:** Escultura / siglo XVIII / José Esteve Bonet / Valencia / Tenerife / La Orotava.

## ABSTRACT

*In September 1784 the sculptor José Esteve Bonet finished an image of Santa Catalina de Siena that was sent to the island of Tenerife, thanks to the mediation of the canon of Xátiva Miguel Lobera. Of the destination, the person responsible for its adjustment, the price reached and the qualities that it showed as a piece of clothing, there are references in a note that contains the diary or Libro de la Verdad, a document of great utility when it comes to knowing the activity of his workshop between 1762 and 1802. In this paper we propose the identification of this work with a sculpture now transformed and altered in the iconographic, which is part of the heritage accumulated during the 19th century by the parish of Santo Domingo de Guzmán in La Orotava (in the Modern Age convent of San Benito). Although there is no doubt about it because the work is signed, we raised the possibility that its first location would be the monastery church of San Nicolás that existed in this town, now disappeared, to which a devotee could donate it without specifying yet..*

**Keywords:** Sculpture / 18th Century / José Esteve Bonet / Valencia / Tenerife / La Orotava.

Lo abordado en este artículo es un ejemplo de las dificultades que conlleva a menudo el estudio de la escultura devocional, porque, a diferencia de la casuística común para ese tipo de análisis, disponemos de la obra firmada por un artista de renombre como José Esteve Bonet (1741-1802) e intuimos las condiciones que posibilitaron su encargo a finales del siglo XVIII. En cambio, no se conoce nada del comitente ni del lugar donde recibió culto tras llegar a Tenerife, por lo que esa coyuntura obliga a reconstruir la trayectoria histórica y devocional de una efigie ahora irreconocible de Santa Catalina de Siena (fig. 1). Partiendo de la propia representación deduciremos aspectos que tienen que ver con su acabado, la procedencia y los espacios que se vincularon a ella antes de que cayera en el olvido, puesto que años después, tal vez durante la década de 1910, nuevos modismos culturales alentaron un cambio de su iconografía para convertirla en Santa Clara de Asís (fig.

2). De ahí que no se hubiera explicado el vínculo de dicha talla con un apunte que Esteve Bonet anotó en el *Libro de la Verdad*, porque, como expondremos más adelante, corresponde con una escultura vestidera de Santa Catalina a la que el maestro dio acabado en septiembre de 1784<sup>1</sup>.

A raíz de tal deducción, que hemos convertido en punto de referencia para nuestro discurso, el propósito de este artículo es descubrir la singularidad de dicha pieza en varios aspectos. De entrada, sorprende que el encargo fuera formulado desde un enclave lejano como las Islas Canarias, cuya dinámica comercial no alentó la adquisición de obras de arte en ciudades de los antiguos reinos de Valencia y Murcia. Varios estudios sobre el fenómeno importador durante la segunda mitad del siglo XVIII prueban que la creación de Esteve Bonet es un ejemplo único y testimonial, al no poderse relacionar con otras manufacturas del mismo tipo, origen y marco cronológico<sup>2</sup>. Lo interesante es que su ajuste en el obrador de dicho artífice coincide con un periodo donde las esculturas llevadas hasta el Archipiélago tuvieron un origen diverso, ya que, a diferencia de lo ocurrido durante la primeras décadas de aquella centuria, la actividad de compañías mercantiles y las ventajas que alentó la navegación por un Atlántico más seguro favorecieron el contacto con talleres radicados en Génova, Madrid, Andalucía y los virreinos de América<sup>3</sup>. Curiosamente, el acabado de la efigie de Esteve Bonet en 1784 es coetáneo a la importación de varias obras que el escultor de origen valenciano Blas Molner (1737-1812) contrataría en Sevilla por indicación de comerciantes y cléri-

1 IGUAL ÚBEDA, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obra*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1971, p. 72.

2 LORENZO LIMA, J. A.: "Arte y comercio a finales de la época Moderna. Notas para un estudio de la escultura sevillana en Canarias (1770-1800)", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64 (2018), pp. 1-57.

3 Un último análisis de conjunto en AMADOR MARRERO, P. F.: *El legado indiano en las islas de la Fortuna. Escultura americana en Canarias*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, en prensa.



Fig. 1.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Siena (Santa Clara)*, 1784.

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava  
(Fotografía: Josué Hernández Martín).



Fig. 2.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Siena (Santa Clara)*, 1784

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava.  
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

gos de origen isleño, cuyo vínculo con la dinámica mercantil que se viene describiendo resulta innegable<sup>4</sup>.

Al margen de ello, la Santa Catalina que nos ocupa responde también a unas condiciones atípicas e irrepetibles. Su ejecución y cuanto la rodeó en un medio como el levantino siguen los mismos derroteros que la importación de otras manufacturas del siglo XVIII sobre las que abundan referencias, aunque no se conservan siempre ni pueden

identificarse adecuadamente en las Islas. En esa centuria los puertos canarios recibieron a través de Cádiz loza de Alcora y sedas de diversa labor y colorido<sup>5</sup>. Sin embargo, no queda claro si muchos tejidos a los que se atribuyó origen valenciano fueron labrados allí o en Lyon, puesto que la similitud de sus diseños y de la técnica impide a veces establecer una catalogación certera. Hay noticias sobre encargos concretos<sup>6</sup>, pero tampoco puede hacerse un seguimiento de las

<sup>4</sup> Cfr. LORENZO LIMA, J. A.: “Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias”, en *Laboratorio de Arte*, 30 (2018), pp. 319-340, con bibliografía precedente.

<sup>5</sup> Así consta en la correspondencia y los pocos registros de aduana conservados, cuyo análisis debe afrontarse en el futuro.

<sup>6</sup> PÉREZ MORERA, J.: “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)”, en *Revista de Historia Canaria*, 184 (2002), pp. 275-316.

importaciones textiles que llegaron desde el Levante. Cuanto rodeó a dicha producción no era accesible y se limitaba a objetos que alcanzaron un precio alto, debido, entre otros motivos, al incremento que conllevó su envío hasta las Islas con el pago insalvable de los derechos de aduana<sup>7</sup>.

### UN ENCARGO DE VALENCIA

Señalamos ya que la singularidad de una escultura como la Santa Catalina de José Esteve Bonet obliga a no forzar los planteamientos que explican su ejecución, pero, aunque no fueran una dinámica común para Canarias durante la época Moderna, de ellos podrían deducirse otras cuestiones a considerar con un sentido amplio. Por eso mismo, al no vincularse en las rutas americanas y volcar su actividad comercial hacia otros puertos del Mediterráneo, la ciudad de Valencia quedó al margen de los intereses que mostraban a menudo indianos, comerciantes foráneos y hombres de la mar que recalaban un tiempo en el Archipiélago. De ahí que sean excepcionales las circunstancias que vinculan a isleños de diverso estatus con lo ocurrido en Valencia y otras ciudades de su reino. A finales del Antiguo Régimen las actas del Cabildo de Tenerife refieren tan solo sucesos y desgracias acaecidas allí, cuya comunicación era extensible a todos los territorios del Estado<sup>8</sup>.

Salvo el caso de algunos regentes de la Audiencia y obispos añorados por su afán reformista como Juan Bautista Servera (1707-1782), natural de Gata de Gorgos,

ningún otro valenciano alcanzó un protagonismo notable en la sociedad canaria del siglo XVIII<sup>9</sup>. A pesar de esa circunstancia, el regidor José Antonio Anchieta y Alarcón (1705-1767) menciona en sus cuadernos a dos personajes que tuvieron reconocimiento en Tenerife: el médico del Cabildo José Hieres, quien “vino [de Valencia] a esta isla muy muchacho” y se mantuvo en el cargo hasta 1764, y Vicente Espou, nacido en Valencia también y casado con Candelaria Encinoso y Paz. Fue padre, entre otros, de Vicente Espou y Paz, guarda del estanco de tabaco en Santa Cruz y opositor a una escribanía en el Cabildo<sup>10</sup>. Tal situación nos lleva a pensar que el encargo de Santa Catalina no se vinculó con ellos ni con otros comerciantes que atendieron negocios en los puertos del Levante, porque, como aclara el *Libro de la Verdad*, el nexo con Esteve Bonet fue el canónigo de Xátiva Miguel Lobera, sobre el que volveremos luego.

Esa excepcionalidad no es un fenómeno nuevo en relación con las obras de arte, pero la propia pieza confirma su valía como ejemplo único. El encargo formulado a una ciudad tan distante en lo geográfico y lo humano resulta paralelo al interés de los artistas locales y, aunque fuera de modo testimonial, cuanto sucedió en ella no quedó al margen de sus trayectorias profesionales en un momento dado. El pintor Juan de Miranda (1723-1805) pudo visitar Valencia a raíz de un largo viaje durante la década de 1760<sup>11</sup> y, por citar otro ejemplo puntual, a la hora de defender su valía como arquitecto Diego Nicolás Eduardo (1733-1798) men-

7 FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: “La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte y las importaciones artísticas”, en *Anuario. Centro asociado de Las Palmas UNED*, 5 (1979), pp. 165-217.

8 Un ejemplo de esa dinámica en el apunte de ANCHIETA Y ALARCÓN, J. A.: *Diario*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2011, t. I, p. 283.

9 SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: *Juan Bautista Servera, de franciscano descalzo a obispo ilustrado*. Las Palmas de Gran Canaria, Gaviño de Franchy Editores, 2003.

10 ANCHIETA Y ALARCÓN, J. A.: *Cuaderno de citas*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2017, t. II, p. 217; t. III, p. 321.

11 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: *Juan de Miranda* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 1994, pp. 14-16.

cionaba los avances que había procurado la Academia de San Carlos<sup>12</sup>. El academicismo y cuanto derivó de él en clave creativa o formal fueron siempre un reclamo, ya que, entre otras circunstancias, se ha constatado el vínculo de la plástica canaria con impresos y estampas publicadas en Valencia después de que mediara el siglo<sup>13</sup>.

Al margen de manufacturas como los tejidos y la cerámica, antes aludidas, el mejor aval que disponemos para comprender una coyuntura tan difusa es la propia escultura. No en vano, el autor colocó su firma en la parte superior de un brazo señalando que correspondía con una hechura de «D[o]n Josef Esteve, escultor Director General de la Re[al] A[ca]d[emi]a de S[a]n Carlos (...)» (fig. 3). El dato posibilita la identificación del ar-

tista y remite a una jerarquía que impuso la organización académica, porque, como es sabido, Esteve Bonet accedió al cargo de director general en 1781, tras ocupar antes los de académico de mérito (1772) y director honorario de escultura (1774)<sup>14</sup>. A veces la firma evidencia reconocimiento o estima social, pero en este caso resultaba conveniente para alentar sobre la popularidad del artífice en un medio diferente al suyo y recordar la actividad de su taller con vocación de futuro. No obstante, es probable que el comitente de la imagen, todavía desconocido, formulara el encargo sin mostrar preferencia por Esteve u otro imaginero de éxito. Gracias a lo sucedido con adquisiciones de aquella época sabemos que los demandantes isleños pedían en sus cartas “una buena he-



Fig. 3.- Firma del escultor José Esteve Bonet colocada en la parte superior de uno de los brazos de la imagen. (Fotografía: Josué Hernández Martín).

- <sup>12</sup> RUMEU DE ARMAS, A.: “Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 39 (1993), pp. 291-372.
- <sup>13</sup> Cfr. LORENZO LIMA, J. A.: *Juan de Miranda. Reverse de un autorretrato*. Santa Cruz de Tenerife, Gaviño de Franchy Editores, 2011.
- <sup>14</sup> IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 53, 66, 136-137.

chura” u “obras con primor”, de modo que la materialización del encargo en ese sentido era responsabilidad de intermediarios y agentes comerciales<sup>15</sup>.

Al no tener constancia de esos pormenores, los historiadores locales plantearon otras hipótesis a la hora de estudiar el trabajo de Esteve Bonet. Su conocimiento lo posibilitó el intercambio epistolar con académicos de San Carlos, quienes a principios de la década de 1950 pedían asesoramiento para su identificación con alguna imagen de Santa Catalina de Siena conservada en Tenerife. Ignoramos la respuesta que se dio a esa consulta desde la Academia de San Miguel Arcángel, pero, a raíz de una publicación posterior de Tarquis Rodríguez, algunos investigadores hicieron coincidir dicha talla con la subsistente en el templo conventual de monjas dominicas de La Laguna. El supuesto era tal que incluían en el mismo encargo a una efigie de Santo Domingo, también de vestir, que las religiosas mantienen al culto en el retablo mayor de aquella iglesia<sup>16</sup>. Dicha idea resulta inviable ahora por cuestiones estilísticas y, a pesar de haberse recogido en estudios de los años siguientes, cayó pronto en el olvido. De ahí que Igual Úbeda diera a la creación de Esteve por desaparecida o no apreciable en 1971<sup>17</sup>.

El redescubrimiento de la pieza que nos ocupa de La Orotava no se produjo hasta la década de 1990, cuando formó parte como Santa Clara en una exposición dedicada al arte de las fundaciones franciscanas en Ca-

narias<sup>18</sup>; y años después, sin poner en duda la originalidad de su iconografía, Fuentes Pérez dedujo que había sido encargada para el monasterio de monjas clarisas que existió en dicha localidad<sup>19</sup>. Tal hipótesis no resulta viable por el cambio ya citado de representación y el hecho de que la titular de su iglesia fuera una imagen vestidera del siglo XVII, sustituida luego por otra de tejidos encolados que Fernando Estévez (1788-1854) concluiría durante la década de 1820<sup>20</sup>. La disparidad de opiniones al respecto obliga a que cuestionemos el inmueble donde la talla valenciana fue depositada después de arribar al Archipiélago, ya que, a raíz de los inventarios desamortizadores, puede aventurarse una hipótesis concluyente en ese sentido.

#### “PARA CANARIAS O ISLA DE TENERIFE”

Esteve Bonet refirió con estos términos el destino de una efigie de “S[an]ta Catalina de Sena de 6 pal[mo]s y cuarto de alta (...) para vestir” que había concluido en septiembre de 1784, aunque anotó también que contaba con “un Cristo de un pal[mo] y su peana”<sup>21</sup>. La información aportada es válida a la hora de conocer su configuración e iconografía primigenias, pero, en cambio, no clarifica el templo de la isla de Tenerife donde pudo colocarse entonces. A pesar de ello, el culto limitado que recibió tan “amantísima virgen” como “espejo de virtud para mujeres y religiosas de vida ejemplar” ayuda a resolver esa incógnita. La devoción profesada a Santa Catalina de Sena

<sup>15</sup> LORENZO LIMA, J. A.: *art. cit.*, pp. 10-13.

<sup>16</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ, P.: *Riqueza artística de los templos de Tenerife. Su historia y sus fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, s. n., 1967, pp. 203-204.

<sup>17</sup> IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 72, 148.

<sup>18</sup> Organizada en el monasterio de Santa Clara de La Laguna, no contó con catálogo ni publicación de carácter divulgativo.

<sup>19</sup> FUENTES PÉREZ, G.: “Luján Pérez: la tradición y la academia. Un ejemplo en el Puerto de la Cruz”, en *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 2001, pp. 33-34.

<sup>20</sup> Últimos comentarios al respecto en BARDÓN GONZÁLEZ, J. L.: “El carisma franciscano en La Orotava. Origen, evolución y pervivencias”, en *Seraphicum Splendor. El Legado franciscano en La Orotava*. La Orotava, Gobierno de Canarias, 2020, pp. 46-49.

<sup>21</sup> IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.

o Siena fue casi exclusiva de la orden dominica, cuyos provinciales, frailes y monjas la convirtieron en un testimonio de la popularidad que habían ganado durante los siglos del Antiguo Régimen. Así, al igual que sucedió con Santa Rosa de Lima y en menor medida con Santa Catalina de Alejandría, sus integrantes le dispensaban cultos muy diversos en fundaciones de la isla que habitaron frailes (La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, La Orotava, Puerto de la Cruz, Garachico, Güímar y Candelaria) y monjas (La Laguna, La Orotava y Puerto de la Cruz), pero no todas contarían con una representación suya a finales del siglo XVIII<sup>22</sup>.

Esa particularidad y el hecho de que no fuera una devoción popular para el imaginario colectivo limitó enormemente sus representaciones, aunque, al margen de algún lienzo aislado, la santa sí figura en obras de gran formato que describen la Genealogía de Santo Domingo (iglesias de Santo Domingo, La Laguna y La Orotava), el programa decorativo de rejas conventuales (monasterio de Santa Catalina, La Laguna), el ornato de retablos seiscentistas (parroquia de Santa Ana, Garachico) o ciertos cuadros de Ánimas (ermita de la Caridad, Tacoronte)<sup>23</sup>. Además, en domicilios particulares de la isla hemos localizado varias pinturas suyas, siendo una de pequeño formato y atribuible al maestro Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) (fig. 4). Igual de reducido fue el número de esculturas, ya que por lo general se limitan a simulacros de vestir que recibían culto en los conventos dominicos y no mostraron variantes en su icono-

grafía. A ellos debemos limitarnos para descubrir el destino de la efigie realizada por Esteve Bonet.

A finales del siglo XVIII, cuando esa pieza llegó a Tenerife, varias fundaciones de la orden de Santo Domingo atravesaban un periodo controvertido, más difícil que otros por el cambio de mentalidad latente y la estrechez económica. Los incendios de las residencias masculinas de Güímar (1775), Puerto de la Cruz (1778) y Candelaria (1789) supusieron un duro golpe a su trayectoria, por lo que resulta lógico que años después, a raíz de la supresión del Trienio Liberal (1820-1823), los inventarios desamortizadores no consignen la existencia de una imagen de Santa Catalina de Siena en sus respectivos templos ni en dependencias claustrales<sup>24</sup>. Ello invita a descartarlos como lugar de culto para la escultura valenciana, si bien una dinámica afín se da por otros motivos en la iglesia que los frailes mantuvieron abierta en La Laguna y tal vez las religiosas en su monasterio del Puerto de la Cruz<sup>25</sup>.

Diferente fue el caso del templo que tuvo la orden en Garachico, no dañado por la erupción volcánica que arruinó a gran parte del pueblo en 1706. El inventario de 1821 aclara que una efigie suya era exhibida en el altar de la capilla de San Amaro, siendo, en verdad, la imagen vestidera del siglo XVII que después de 1835 fue llevada a la parroquia de Santa Ana junto a otras tallas, ornamentos, piezas de mobiliario y varios retablos<sup>26</sup>. Una circunstancia similar se dio en Santa Cruz de Tenerife, ya que,

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ ABREU, P.: *La orden dominica en Tenerife. Fundaciones, espacios, cultos y devociones* [tesis doctoral]. Sevilla, Universidad de Sevilla, en curso.

<sup>23</sup> GARCÍA IZQUIERDO, D.: “Cuadro de Ánimas con santos dominicos”, en *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2004, pp. 487-490/nº 4.A.5.2.2.

<sup>24</sup> Lo mismo sucede con varios inventarios de 1835. Cfr. Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (AHDLL): Fondo Histórico Diocesano (FHD). Legajo 1354, documento 1, ff. 55v, 61v-62r, 71v; legajo 1536, s/f.

<sup>25</sup> HERNÁNDEZ ABREU, P.: *op. cit.*, en curso.

<sup>26</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 1, f. 36v.



Fig. 4.- Cristóbal Hernández de Quintana (atribuido), *Santa Catalina de Siena*, c. 1700. Colección particular, Santa Cruz de Tenerife (Fotografía: Juan Alejandro Lorenz).

antes del derribo de la fábrica conventual cuando mediaba la centuria, gran parte de su patrimonio pudo trasladarse a la parroquia de la Concepción. Sucedió así tras las desamortizaciones de 1821 y 1835, aunque sabemos ahora que la figuración de Santa Catalina estuvo colocada junto a otra de Santa Rosa en un retablo lateral, presidido entonces por Santo Domingo<sup>27</sup>. La imagen, un simulacro de vestir que conserva gran parte de los tejidos dieciochescos con que era adornada por los frailes, comparte afinidad estética con la otra santa y no se ha podido documentar aún, pero por analogía formal resulta viable su atribución a José



Fig. 5.- José Rodríguez de La Oliva (atribuido), *Santa Catalina de Siena*, c. 1750. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife (Fotografía: Pablo Hernández Abreu).

Rodríguez de la Oliva (1695-1777)<sup>28</sup> (fig. 5).

Semejantes razones nos llevan a suponer que la escultura que subsiste en la iglesia del monasterio de La Laguna tampoco corresponde con la creación de Esteve Bonet, no siendo extensible su encargo a la talla de Santo Domingo como supuso Tarquis<sup>29</sup>. Son obras de diferente hechura y tal vez no de igual cronología, puesto que la efigie de Santa Catalina podría tratarse de un trabajo

<sup>27</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 1, f. 38v.

<sup>28</sup> Coincidimos en esta apreciación con HERNÁNDEZ ABREU, P.: *op. cit.*, en curso, aunque la filiación resulta evidente en el caso de Santa Rosa de Lima por el parecido que guarda con la representación de esa misma santa conservada en el monasterio de monjas catalinas de La Laguna y otras efigies suyas.

<sup>29</sup> TARQUIS RODRÍGUEZ, P.: *op. cit.*, pp. 203-204.



local del siglo XVII. Se tuvo que adquirir al tiempo o después de que los maestros Antonio de Orbarán (1603-1671) y Antonio Álvarez (...1651-1684...) ensamblaran el retablo mayor durante la década de 1670<sup>30</sup>, donde hay constancia que ya era exhibida en 1691. No debe obviarse que esa imagen es titular de la fundación monástica y que hasta bien entrado el Ochocientos recibió toda clase de cuidados por parte de las religiosas, de modo que dicha costumbre explicaría la ausencia de una representación suya en el convento cercano de los frailes<sup>31</sup>.

Ante el panorama descrito y siendo conscientes de la inexistencia de altares o capillas dedicados a Santa Catalina de Siena en parroquias, ermitas y otros templos de la isla, las posibilidades de identificación se limitan a dos fundaciones que la orden de Santo Domingo promovió en La Orotava, donde, como ya sabemos, la obra de Esteve sigue conservándose en nuestro tiempo. El convento de San Benito no parece un destino factible para ella, puesto que la efigie de dicha santa que los frailes mantuvieron al culto tuvo un destino diferente a raíz de los procesos desamortizadores y no guarda relación con reformas acometidas en su fábrica a finales del Antiguo Régimen<sup>32</sup>. La devoción profesada a Santa Catalina ya fue notable durante la década de 1670, de modo que ocupaba la hornacina lateral de un altar dedicado a Santo Tomás en 1821 y a Santo

Domingo en 1835<sup>33</sup>. Ello explica que los feligreses de San Juan o de la Villa de Arriba solicitaran su propiedad junto a otros bienes del convento en 1821, dado el interés que algunos vecinos tuvieron en ella<sup>34</sup>. La medida fue aprobada por las autoridades diocesanas al poco tiempo y permitió el traslado<sup>35</sup>, pero, tras entregarla a los frailes cuando reabrieron la iglesia y su residencia anexa años más tarde, la imagen no volvió a la parroquia hasta que ambas fueran clausuradas definitivamente de 1835. Así consta en los inventarios generales de 1858 y 1866, donde se advierte que esa efigie en concreto y la complementaria de Santa Rosa habían pertenecido al “convento dominico de esta Villa”. Sabemos además que su hábito de seda con ricos espolinados se empleó para confeccionar la capa nueva de San Buena-ventura y que antes de acabar el siglo la escultura ya no existía, puesto que los mismos inventarios refieren en notas marginales que era “inútil” y que por ello fue consumida o desaparecida<sup>36</sup>.

Al descartar su pertenencia al convento de frailes, resulta lógico que la talla de Esteve Bonet fuera colocada en la segunda iglesia que tuvo el monasterio de San Nicolás, hoy inexistente (fig. 6). La trayectoria de este monasterio es singular, ya que en menos de un siglo sufrió tres incendios (1717, 1761 y 1815) y fue reconstruido siempre. Aunque no se cumplieron las mandas de su

<sup>30</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1977, t. I, pp. 76-78; t. II, pp. 189-192.

<sup>31</sup> Ejemplo de ello son varios oficios donde la comunidad invitaba al obispo Luis Folgueras para que presidiera su función principal de abril durante la década de 1830, señalando la “antigua tradición de esta fiesta entre las moradoras del convento”. Cfr. Archivo Catedral de La Laguna: Caja “Oficios”, documentos sin clasificar.

<sup>32</sup> LORENZO LIMA, J. A.: “José de Betancourt y el dibujo de un tabernáculo moderno. Noticias sobre la reconstrucción del convento de San Benito de La Orotava”, en *Revista de Historia Canaria*, 199 (2017), pp. 189-225.

<sup>33</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 1, f. 14v; legajo 1536, s/f.

<sup>34</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1354, documento 9, ff. 34r-34v.

<sup>35</sup> CASTRO BRUNETTO, C.: “El patrimonio artístico conventual de la diócesis Nivariense durante el Trienio Liberal (1820-1823)”, en *Tébeto. Anuario histórico del archivo histórico insular de Fuerteventura*, 6 (1993), p. 178.

<sup>36</sup> Archivo Parroquial de San Juan Bautista, La Orotava (APSJLO): Carpeta “inventarios”, documentos sin clasificar.



Fig. 6.- Simon Catoir y C. Freudemberg: *Vista de La Orotava y jardines de la casa de Franchy*, c. 1770.  
[Se observa en segundo término el convento ya desaparecido de San Nicolás].  
Colección particular, Tenerife. (Fotografía: Gaviño de Franchy Editores).

fundador y ello ocasionó varios problemas a las religiosas<sup>37</sup>, a finales del siglo XVIII dicho complejo vivía un momento de esplendor en lo piadoso y lo artístico. Insisten en esa idea toda clase de documentos y algunos testimonios plásticos y literarios, porque, al predicar el sermón de su reapertura en junio de 1769, José de Viera y Clavijo reflexionó sobre la conveniencia de habitar en una “casa hermosa (...), de mayor comodidad que la incendiada”<sup>38</sup>.

La llegada de la imagen valenciana y una presumible entronización en él después de 1784 coincide con el tiempo en que la parroquia de la Concepción utilizó su iglesia

como sede provisional, al reconstruirse entonces una fábrica para ella con limosnas concedidas por Carlos III (1768-1788). Además, en ese periodo las monjas contaron con otras efigies de importación, puesto que en marzo de 1779 recibirían el “medio cuerpo, cabeza y manos de una imagen de Nuestra Señora de los Dolores” llegada desde Andalucía<sup>39</sup>. Las imposiciones no dejaron de sucederse por parte de benefactores, de modo que, gracias a su efectividad, el templo de San Nicolás se pudo amueblar con retablos, pinturas y otros enseres que pertenecieron antes a la parroquia y a domicilios particulares<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.: *Los conventos de La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, 1983.

<sup>38</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: “Sermones de don José de Viera y Clavijo”, en *Estudios sobre Viera. Religión, familia, iconografía y emblemática*. Las Palmas de Gran Canaria, Gaviño de Franchy Editores, 2014, pp. 103-114.

<sup>39</sup> FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *art. cit.*, p. 204.

<sup>40</sup> Sirva de ejemplo al respecto lo sucedido con el altar y la dotación de San Juan Nepomuceno, proveniente de la parroquia. RODRÍGUEZ BRAVO, J.: “Arte y perpetuidad. José de Montenegro y la capilla de Ánimas del convento de San Benito de La Orotava”, en *Revista de Historia Canaria*, 197 (2015), pp. 202-203; LORENZO LIMA, J. A.: *art. cit.*, pp. 27-28.

Suponemos que, como dichas cesiones y otros bienes que garantizaron el culto de las religiosas, la nueva talla es resultado de la donación de un noble o de alguna profesa que contase con recursos a la hora de afrontar el encargo en Valencia. Después del incendio de 1761 las obras de reconstrucción finalizaban gracias al apoyo de Juan Bautista de Franchy Grimaldi y otros nobles que invirtieron grandes cantidades de dinero a la hora de fabricar celdas, dos claustros, espacios de uso comunitario y un templo más modesto donde acabarían reutilizando materiales de la parroquia derruida, porque, como era costumbre, el complejo sirvió de residencia y lugar de retiro para damas de la nobleza local. No extrañaría que entre esos patrocinadores se encuentre el donante de la imagen de Santa Catalina, a quien las monjas llamaron a menudo “augusta madre” y “especial protectora de nuestra casa”<sup>41</sup>.

Esa posibilidad cobra sentido si atendemos al hecho de que en 1826 las mismas religiosas mencionan como alhajas propias del convento “la diadema de plata de Santa Catalina de Siena con peso de dos onzas y tres adarmes”, además de “la azucena de plata de dicha santa con (...) cuatro y media onzas”. Su peso y el valor que los comisionados del Crédito Público le concedieron luego demuestran que eran alhajas de entidad, aunque otras imágenes de Santo Domingo, la Inmaculada, la Virgen de Belén, la Virgen de las Aguas y un Niño Jesús contaron con atributos del mismo metal. Fueron las principales posesiones del templo junto al Cristo del Perdón y una lámina de San Juan

Nepomuceno con “su cristal y guarnición dorada”, pero en ese momento el mobiliario lo integraban también “tres altares con sus respectivos retablos de madera de pinsapo, ocho bancos y un púlpito”<sup>42</sup>. Años antes, en 1822, el inventario redactado por la abadesa Gervasia de Franchy informaba que la talla de Santa Catalina recibió culto en un nicho del retablo mayor junto a la figuración ya aludida de Santo Domingo, permaneciendo ambas a los lados del “sagrario alto, pintado y dorado”<sup>43</sup>. No figura, en cambio, entre las piezas que fueron devueltas a las religiosas durante aquel periodo, puesto que los justificantes de entrega mencionan tan solo ornamentos y vasos sagrados<sup>44</sup>.

La suerte posterior de esos bienes y del tabernáculo neoclásico que presidía el presbiterio ya es conocida, porque, como no perecieron en el incendio de 1815, las autoridades eclesiásticas terminarían por reunirlos en el templo de la Concepción a modo de depósito. Más tarde desaparecieron algunos, si bien el expositor sería llevado a la parroquia del Realejo Alto y la imagen de Santo Domingo con todos sus atributos y ropas a la de San Juan. Allí figura inventariada luego, aunque en 1879 el restaurador Nicolás Perdigón (1853-1939) acabó convirtiéndola en una representación de San Zacarías para solemnizar las funciones del santo titular o patrón<sup>45</sup>.

La talla de Esteve Bonet no encontró acomodo en los templos que continuaron abiertos y permaneció oculta durante gran parte del siglo XIX, de modo que podría corresponder con una de las “efigies antiguas” que los padres paúles encontraron en la

<sup>41</sup> Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT): Delegación Provincial de Hacienda. Conventos, 2611-2612.

<sup>42</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1485, documento 15.

<sup>43</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1550, documento 12.

<sup>44</sup> AHDLL: FHD. Legajo 1355, documento 4.

<sup>45</sup> APSJLO: Carpeta “inventarios”, documentos sin clasificar. Cit. LORENZO LIMA, J. A. *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, 2008, p. 41.

iglesia de Santo Domingo al hacerse cargo de ella en 1909. Sin embargo, el libro de funciones de dicha comunidad no revela noticias sobre la fiesta de Santa Clara o Santa Catalina de Siena, tal vez porque nunca llegó a celebrarse<sup>46</sup>. Es probable que entonces le faltaran las manos, por lo que ese hecho y su mal estado de conservación motivaron el cambio de iconografía. No sería intervenida hasta bien avanzada la década de 1990, cuando se le colocaron manos nuevas de terracota, su armazón interno fue repintado y pudo prepararse para convertirla de forma definitiva en Santa Clara. Afortunadamente se respetó la firma del autor en la parte interior de un brazo (fig. 3), pero el acabado que la escultura muestra ahora dista del que pudo tener a finales del siglo XVIII (fig. 2).

### EL INTERMEDIARIO

En su cita del *Libro de la Verdad* Esteve Bonet señaló que la persona elegida para realizar el encargo que nos ocupa fue Miguel Lobera (1723-1795), canónigo en la colegiata de San Felipe en Xátiva desde 1756. Es probable que artista e intermediario se conocieran antes de ajustar la hechura de Santa Catalina, porque a partir de 1771 Esteve realizó algunos trabajos para los conventos de aquella localidad y en julio de 1778 contrataba el ornato escultórico del retablo mayor de la seo, aunque los apuntes de su diario no recogen otros pagos por él hasta octubre de 1779 y enero de 1781. Además, por indicación del también canónigo Francisco Cebrián y Balda, compañero

de Lobera, realizaría en abril de 1785 una interpretación de la Virgen que preside el templo para su empleo en los trayectos procesionales<sup>47</sup>. Al margen de esa circunstancia, la efigie de Santa Catalina confirma el protagonismo que dicho eclesiástico tuvo entre eruditos y clérigos canarios que pudo conocer décadas antes. Había residido en el Archipiélago durante la prelatura de su tío Juan Francisco Guillén (1686-1757), a quien atendió siempre como asistente y consejero. Ello explica que en Gran Canaria subsista una relación biográfica de dicho obispo escrita por él en 1771, cuya lectura revela a ambos como eclesiásticos sensibles a la realidad local en aquel tiempo<sup>48</sup>.

La trayectoria de Lobera ya es conocida y refleja la inquietud característica de muchos clérigos que participaron de la Ilustración, puesto que subsisten testimonios muy diversos acerca de sus aficiones literarias, históricas, científicas y artísticas<sup>49</sup>. Tal coyuntura y el carácter servicial que manifestó a menudo explican una cita laudatoria de José de Viera y Clavijo en la correspondencia íntima<sup>50</sup>, pero más allá de ese hecho puntual, siempre resaltado, queda claro que dinamizó el contacto de las Islas con obradores y artesanos activos en Valencia. Desde esa perspectiva, Lobera juega un papel clave en el entramado de relaciones que unieron a los canarios con diversas regiones de la Península. Sin embargo, no sabemos nada sobre las medidas que posibilitaron el encargo de la talla de Esteve Bonet ni su traslado posterior hasta Tenerife.

Los trámites seguidos para ajustar la fi-

<sup>46</sup> Cfr. Archivo de la Comunidad de Padres Paúles, La Orotava: Libro de funciones, predicaciones y misiones (1909-1941).

<sup>47</sup> IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 28, 43, 45-46, 60, 62, 65, 74, 233-234/lám. XXXIV-XLIII.

<sup>48</sup> El manuscrito original se conserva en el Archivo Acialcázar y fue transcrito por CABALLERO MÚJICA, F.: *Documentos episcopales canarios*, vol. III. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 2001, pp. 236-273.

<sup>49</sup> GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J.: “Miguel de Lobera (1723-1795): un ilustrado desconocido entre Canarias y Valencia”, en *El Museo Canario*, LXV (2010), pp. 213-234.

<sup>50</sup> VIERA Y CLAVIJO, J.: *Algunas cartas familiares de José de Viera y Clavijo (1770-1807)*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2006, pp. 123-127.

guración de Santa Catalina son coetáneos a otra comisión que el mismo Lobera atendió en 1784, esta vez por encargo del Cabildo Eclesiástico de Santa Ana. En ese momento se hizo cargo de concretar la hechura de los azulejos que pavimentan el aula capítular de la catedral, no instalados en ella hasta mayo de 1785<sup>51</sup> (fig. 7). La correspondencia que motivó su adquisición ayuda a conocer los procedimientos que pudieron seguirse meses antes para importar la escultura orotavense, ya que Lobera tuvo un papel

determinante en la elección del maestro contratado, el envío de muestras a Las Palmas, la definición de los motivos que iban a recrearse en cada pieza cerámica, el acuerdo económico y la búsqueda de un sistema de envío que garantizara su preservación en todo momento. No se trata de un mero interlocutor, sino que fue partícipe del proceso e intervino decididamente en él. De ahí que, antes de remitir la cerámica numerada e identificada en varios cajones hasta el Archipiélago, en una carta de abril de 1785 co-



Fig. 7.- Marcos Antonio Disdier: *Pavimento del aula capítular*, 1784.  
Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria.  
(Fotografía: Juan Alejandro Lorenzo).

<sup>51</sup> CAZORLA LEÓN, S.: *Historia de la catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992, pp. 255-256.

municara a los canónigos de Santa Ana que expuso parte de los azulejos en su casa de Xátiva, donde “ha sido un jubileo de gentes y vinientes a verlo”; y más adelante añade que “lo han alabado a lo sumo, que no se ha fabricado cosa más de gusto y cabal (...), y aun en Valencia han ido infinitos sujetos a la fábrica a verlo”<sup>52</sup>.

Esa coyuntura nos lleva a pensar que el ajuste con Esteve fue una decisión suya, tal vez con el propósito de elegir a un autor próximo y de fama creciente. Con los azulejos de Santa Ana ocurrió algo semejante al poco tiempo, puesto que el maestro de ascendencia francesa Marcos Antonio Disdier, el escogido para realizar el pavimento catedralicio, fue vecino de Xátiva y regentaba ya la Real Fábrica de Azulejos de Valencia, cuyo avance posibilitó el patrocinio de la Sociedad Económica de Amigos del País<sup>53</sup>. A fin de cuentas el éxito de esa comisión lo era igualmente de Lobera, a quienes los capitulares acordaron en mayo de 1785 dar “las más cumplidas gracias por su cuidado” y el ofrecimiento “para cuanto tuviesen a bien mandar”<sup>54</sup>. A raíz de ello se intensificó su trato con personajes tan variopintos como el propio Disdier, el agente comercial José Retortillo y los capitulares Miguel Mariano de Toledo o Manuel Verdugo, entre otros<sup>55</sup>.

La participación de Retortillo en gestiones que conllevaban los pagos y el envío pudo darse también para el encargo de la escultura de Santa Catalina, ya que muchas

adquisiciones europeas y americanas de aquel tiempo contaron con una mediación suya. Gracias al trabajo desarrollado hábilmente por él y sus contactos desde Cádiz se giraban las libranzas de dinero necesarias, pudo gestionarse toda clase de encargos y, sobre todo, la mercancía era dirigida a Canarias en embarcaciones seguras y con una garantía plena de conservación. El protagonismo que adquirió en ese sentido es incuestionable, hasta el punto de que ciertas transacciones no podían desarrollarse sin su participación y el respaldo que tuvo en Madrid, varios puertos de Andalucía y el sureste peninsular<sup>56</sup>. Lo que no sabemos es si Lobera prolongó luego el trato con Retortillo y con Esteve, puesto que el encargo puntual que abordamos no ayuda a estudiar dicho vínculo de forma conjunta, al modo de lo que se ha planteado ya para otras regiones del Levante<sup>57</sup>.

### La imagen

Tras los cambios sufridos durante el último siglo no puede conocerse la apariencia del simulacro que Esteve Bonet entregó a Miguel Lobera en 1784, pero el apunte tantas veces citado del *Libro de la Verdad* nos ayuda a valorar cuál era su iconografía y sentido primigenio. Gracias a él sabemos que la imagen alcanzó una altura estándar o convencional, puesto que sus algo más de seis palmos valencianos equivaldrían a 140 cm aproximadamente. Además, la representación contó con un crucifijo tallado por el

<sup>52</sup> Archivo de El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria: Fondo José Miguel Alzola. Caja 49, documentos sin clasificar. Cit. ALZOLA, J. M.: “El pavimento de la sala capitular de la Catedral de Santa Ana, de Las Palmas de Gran Canaria”, en *Noticias. El Museo Canario*, n.º 20 (2007), pp. 11-12.

<sup>53</sup> GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J.: *art. cit.*, pp. 223-224.

<sup>54</sup> CAZORLA LEÓN, S.: *op. cit.*, pp. 255-256.

<sup>55</sup> GONZÁLEZ TERUEL, M. y JORDÁ MANZANARO, J.: *art. cit.*, p. 223.

<sup>56</sup> LORENZO LIMA, J. A.: *art. cit.*, pp. 27-28.

<sup>57</sup> BELSO DELGADO, M.: “Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante”, en *Estudios de escultura en Europa*. Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 2017, pp. 225-242.

mismo artífice y una peana<sup>58</sup>. La cita de dicho elemento como base o sostén nos lleva a pensar que el artista dio acabado a la pieza en su totalidad, no limitando el trabajo a los elementos de talla visibles. En ese sentido, el hecho de que la firma se conserve en la parte interior de un brazo (fig. 3) valida la hipótesis de que lo ahora preservado sea la estructura interna que concibió Esteve. De ahí el detenimiento puesto a la hora de desbastar un torso tan definido y compacto, articulaciones fijas que no permitían el movimiento libre de los brazos, una cintura estrecha donde anudar bien las enaguas del atuendo y, muy especialmente, el candelero cerrado y de amplio vuelo o desarrollo, cuyas dimensiones no modificó la última intervención de 1996. En ese momento se le sustituyeron varias tablas y la madera de mayor grosor que cumplía las funciones de peana, si bien el armazón fue repintado en su totalidad alterando los tonos marrones que mostraba antes. Sabemos ya que las manos originales desaparecieron con posterioridad, pero puede intuirse que eran unidas a la altura de los codos con un pasador metálico que garantizaba su enganche (fig. 8).

Todo indica que el autor esculpió cabeza y manos para su contemplación directa, aunque simplificaba las labores de talla escondiendo el pelo y las orejas bajo una cofia que delata el estatus monjil de la santa (fig. 1). Ese hecho explica también que la pieza fuera concebida como un simulacro apto para el atuendo textil, cuya vistosidad no contradijeron los modismos dieciochescos que alentaban el tafetán y las sedas del hábito con que era vestida hasta 1835. A ello contribuía el crucifijo que sustentó en una de sus manos junto a la azucena de plata, aunque, además de la diadema o del soleo, en la cabeza pudo portar una corona de espinas para atenerse a la iconografía conven-



Fig. 8.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Siena (Santa Clara)*, 1784.  
Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava.  
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

cional de Santa Catalina de Siena (fig. 4).

A pesar de esa particularidad, el rostro de la efigie muestra un trabajo esmerado. Su caracterización permitió que el autor adoptara en él cualidades propias a partir de los volúmenes que infundió a la misma cabeza, el cabello visible tras la cofia, un cuello largo y líneas suaves para el entrecejo, los pómulos y la frente, resultando más nítidas o acentuadas en las vistas de perfil. A ello se suman unos rasgos fisonómicos que definen en mayor medida el mentón poco resaltado, la boca entreabierta y pequeña, una nariz prominente, las cuencas orbitales profundas y ojos de gran viveza, sin mucho resalte

<sup>58</sup> El Cristo tuvo la altura de un palmo, equivalente a 22 cm. IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.

en los párpados. La policromía tiende a una carnación pálida y de tonos marfileños, cuya uniformidad quiebra tan solo el sonrosado suave de mejillas y labios (fig. 9). De ahí la singularidad de estas soluciones, porque, a pesar del modelo común que reitera, no se presta a una comparativa fácil con piezas análogas o de cronología próxima si exceptuamos, entre otras, a la Dolorosa de Estubeny (1785) y a la Virgen de los Remedios de Cartagena (1786). Lo más probable es que se trate de un prototipo que el autor recurrió en sus figuraciones monjiles, ya que en abril de 1771 entregó una escultura de Santa Catalina de Sena que le habían encargado los frailes dominicos de Algemés; y poco antes, en junio de 1767, concluía un grupo donde dicha santa fue representada junto a la Virgen del Rosario y Santo Domingo<sup>59</sup>.

Al simplificar tanto la labor escultórica por no ser obra de talla completa, el precio de la efigie tinerfeña no fue muy alto. El apunte de Esteve previene que Lobera pagó por ella un total de 30 libras valencianas, siendo el mismo importe que tuvo una imagen vestidera de la Virgen de la Correa que los agustinos de Cullera también recogieron de su obrador en septiembre de 1784<sup>60</sup>. El coste de cada pieza variaba en función del trabajo desarrollado, los materiales, el tamaño y los elementos accesorios, puesto que en el *Libro de la Verdad* hay alusiones concretas a obras de madera, lona, barro, estuco y mármol, así como a esculturas de vestir, varias de talla completa y no tantas cuya labor se limitaba simplemente a cabeza y manos, refiriéndonos tan solo a las lignarias. Sirva de comparativa en ese sentido el precio que tuvo nuestra Santa Catalina frente a una Dolorosa de 6 palmos para la villa de Turis que costó 24 libras en noviembre de 1784 o



Fig. 9.- José Esteve Bonet: *Santa Catalina de Sena (Santa Clara)*, 1784.

Parroquia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava-  
(Fotografía: Josué Hernández Martín).

el San Diego de 7 palmos que recibía culto en el convento franciscano de Elda, por el cual Esteve ingresó 22 libras en mayo de 1788. Anteriores en el tiempo y más asequibles en lo económico fueron, entre otras, imágenes de tamaño afín como el San Francisco que importó 28 libras a los frailes del convento de Jesús en septiembre de 1783 o la Santa Elena de 6 palmos también con una cruz, palma y Espíritu Santo que un particular de Bechi adquirió por 19 libras en julio

<sup>59</sup> IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 33, 43.

<sup>60</sup> IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, p. 72.



de 1780<sup>61</sup>, de modo que dichas cantidades variarían también en función de la popularidad y el reconocimiento ganados por el artista.

En ese sentido, el encargo de Santa Catalina se inscribe en un periodo de popularidad y mucho trabajo para el obrador de Esteve. Coincide con los años en que ocupó el cargo de director general de la Academia de San Carlos (1781-1784) e inició la etapa que Igual Úbeda define como tercer periodo o estilo en la trayectoria del maestro, cuando sus creaciones alcanzaron una madurez notable en lo artístico, mejor definición si nos atenemos exclusivamente a cuestiones técnicas y, sobre todo, un acabado y una vistosidad innegables, gracias a los cuales el taller familiar se convirtió en paradigma de cuantas novedades y avances ofrecía la escultura académica o tardobarroca<sup>62</sup>. Se trata de años que cimentaron la fama del imaginero y le permitirían optar al cargo de escultor honorario de Carlos IV en 1790, aunque antes se había revelado como un belenista hábil<sup>63</sup>.

Al margen de esos hechos, la talla que nos ocupa testimonia el renombre que su arte alcanzó lejos del reino de Valencia. El *Libro de la Verdad* previene que, desde 1763 y hasta el mismo tiempo de su muerte en 1802, Esteve concluyó imágenes para localidades

de Baleares (Ibiza y Mallorca), Murcia (Yecla y Cartagena), Andalucía (Sevilla, Cádiz y Jerez de la Frontera), Aragón (Zaragoza), la capital del Segura (Cuenca, Segovia, Almansa, Mahora, Motilla del Palancar, Tobarra, Caudete y Toledo) y Madrid (Alcalá de Henares y la capital), aunque no todas respondían a la misma dinámica de encargo. Dejando a un lado enclaves peninsulares o próximos al maestro, la efigie de Santa Catalina sería uno de los pocos encargos que rebasaron el ámbito levantino por mar, puesto que obras suyas se llevaron también a Orán, Marsella, Buenos Aires y Filipinas. Lástima que no sepamos mucho más de ella y lo recogido aquí sea el primer estudio de una pieza a incluir en el catálogo del autor, cuyo conocimiento e investigación avalan contribuciones como la realizada ahora desde Tenerife<sup>64</sup>.

61 IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 70, 73, 80.

62 IGUAL ÚBEDA, A.: *op. cit.*, pp. 147-152. Otras valoraciones sobre su dimensión estilística en VILAPLANA ZURITA, D.: “La Escultura. El influjo neoclásico y academicista”, en *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Consorei d’Editors Valencians, 1986, pp. 275-278.

63 MARTÍ MALLOL, J. V.: *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano*. Valencia, Imprenta y Librería de Rovira Hermanos, 1867.

64 No podemos concluir este artículo sin agradecer la colaboración prestada por Antonio Báez Martín, el sacerdote paúl Felipe García Olmo, Pablo Hernández Abreu, Vilehaldo J. Arzola González, Carlos Rodríguez Morales y, muy especialmente, Josué Hernández Martín.