

ARTE

VIERA Y CLAVIJO COMO FUENTE PARA EL CONOCIMIENTO DE LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS

Gerardo Fuentes Pérez

Hasta hace pocos años, el conocimiento de las técnicas artísticas parecía una actividad exclusiva de los estudios de las Bellas Artes. Docentes y alumnos se enfrentan cada día con la naturaleza y dominio de los diversos materiales para llevar a cabo sus proyectos. Por cuestiones metodológicas, la Historia del Arte ha considerado que la comprensión y la mecánica interna de una obra sólo estaba reservada para el artista, único entendido en composiciones, estructuras, mezclas de materiales, mecanismos que hacen posible la realidad de esa obra y su permanencia en el tiempo. Al historiador del arte, por tanto, sólo le queda el cometido de reconstruir objetivamente todos los aspectos referentes a la función original de cada objeto artístico, su conocimiento en relación a las circunstancias en que fueron realizadas. Sin embargo, y de acuerdo con los nuevos planes de estudios, la Historia del Arte cuenta con otro ámbito de investigación: el conocimiento de las técnicas. Tal y como afirma el profesor Fernández Arenas, “los historiadores de arte, preocupados por la historia y las formas artísticas, olvidan que las piezas que estudian son objetos materiales, en los cuales las técnicas y procedimientos han configurado unas formas y unas figuras, y que la producción del arte, además de creativa, es productiva, y depende de los sistemas de cada momento y cada cultura”;¹ por tanto, es fundamental adentrarnos en este campo poco explorado por el historiador. No es un camino en solitario. Hay que contar con un equipo de expertos asesores que orienten al historiador como son, por ejemplo, los restauradores, pues no debemos olvidar que por diversas razones se ha producido un fenómeno contrario a lo que hasta ahora se ha venido entendiendo como Historia del Arte: la valoración excesiva del aspecto material, propia más bien de la actividad de los críticos, marchantes, museógrafos y galeristas. La obra de arte no es sólo la materia, y no podemos juzgarla únicamente por ella. Por suerte contamos en nuestros planes de estudios universitarios con asignaturas que contemplan el conocimiento de las técnicas artísticas, desapareciendo así esa ya vieja división entre el aspecto material y teórico de la obra de arte. Desde hace ya una década, la Universidad de La Laguna viene impartiendo la asignatura de las técnicas artísticas y conservación del patrimonio consiguiendo óptimos resultados gracias a la adquisición de materiales, la organización de talleres y la siempre difícil interdisciplinaridad con otros campos y actividades.

Sin embargo, no podemos prescindir de la historiografía, otro ámbito desconocido dentro de la investigación de las técnicas artísticas, pues nuestro cometido no es sólo analizar los distintos materiales que hacen posible una escultura (piedra, madera, materiales mixtos, etc.) o la composición de pigmentos utilizada por un determinado pintor, o las aleaciones establecidas por los plateros, por ejemplo; el conocimiento de estas fuentes literarias nos permiten ir más allá de la propia materia para extraer elementos valiosos que enriquezcan la investigación. He aquí el trabajo propuesto. La consulta de toda esta documentación es amplísima, pero necesaria. El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, atento a las necesidades de sus docentes y alumnos, alienta esta tarea con el objeto

de lograr un mejor entendimiento de las fuentes y recursos literarios en aras de profundizar aún más en el estudio y comprensión de las técnicas artísticas.

Por esta razón hemos acudido a la obra de José de Viera y Clavijo; y no precisamente a su *Historia General de las Islas Canarias*, que tanta gloria le ha proporcionado, sino a la consulta de otros trabajos menos conocidos, como su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, o bien *La flora de Canarias. Catálogo de las plantas peculiares del país*, estudios y ensayos similares. Es indudable que fue una de las figuras más relevantes del pensamiento ilustrado insular y de las más conocidas en los ambientes intelectuales españoles. Perteneció a una época en la que la historiografía conoció un desarrollo inusitado sobre todo a partir de la publicación, en 1764, de la *Historia del arte de la Antigüedad (Geschichte der Kunst in Alterthums)*, de J. J. Winckelmann. En contacto con los más ilustres pensadores del momento (Benjamín Franklin, Condorcet, D'Alembert, Voltaire, Campomanes, Jovellanos, Aranda, etc.) y habiendo consultado las obras científicas hasta entonces publicadas, Viera y Clavijo lleva a cabo uno de los estudios más ambiciosos, el ya citado *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, que vio la luz felizmente en 1866 gracias a las gestiones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, pues hay que recordar que Viera llegó a ser director en 1790, y miembro destacado de su homóloga tinerfeña (La Laguna), creada en el año 1777. En la edición de 1982, dirigida y prologada por Manuel Alvar (base de nuestro estudio), se especifica las vicisitudes que esta obra conoció,² siendo una donación personal de Viera y Clavijo a la propia Institución, por medio de su testamento.³ Evidentemente, la obra es la expresión de su saber enciclopédico, tanto por lo que contiene como por la proyección científica; saber que adquirió en las enseñanzas recibidas en el aquel convento dominico de San Benito de La Orotava (Tenerife)⁴ donde consiguió asimismo conocimientos de diversas lenguas modernas (inglés, francés, italiano e incluso alemán, idioma aprendido en Viena, cuyas enseñanzas se debieron a don Carlos Lelis, oficial de la Embajada de España). Después de su ordenación sacerdotal, la labor intelectual de Viera y Clavijo fue amplísima, enriquecida sobre todo durante el viaje que efectuó a Europa como acompañante doméstico de don Francisco de Silva, hijo del marqués de Santa Cruz. El contacto con destacadas figuras de la intelectualidad de entonces, no sólo le facilitó una mayor amplitud de conocimientos tanto personales como intelectuales, sino también la consulta y adquisición de aquellas publicaciones científicas más relevantes que se editaban en las principales ciudades europeas, prestando atención a las francesas, como lo fue la famosa *Encyclopédie, ou dictionnaire reionné des sciences, des arts et des métiers*.

Con todo este material, Viera y Clavijo llega a Canarias (1784), y como hombre ilustrado y preocupado por la cultura de los isleños, pues no en vano reprocha la “falta de ideas y la carencia de espíritu”, al final de su *Historia General de las islas Canarias*, logra instalar en su casa de Las Palmas una excelente colección de piedras, plantas, aves, objetos curiosos, etc., que con el propósito de “introducir en la provincia la afición deleitable al estudio de la historia natural, que hasta entonces casi nadie había saludado en ella, juntó en su casa, año de 1790, algunos amigos y personas de buen talento y gusto, a quienes en dos sesiones por semana dio un pequeño curso, teniendo a la vista las muertas de los objetos naturales de que se trataba”.⁵ Era habitual en estos hombres de cultura la tenencia de colecciones de arte, de ciencias naturales, de objetos valiosos, etnográficos, etc., tal y como se estilaba en las sociedades europeas. A todo esto hay que añadir las colecciones bibliográficas. Viera y Clavijo contó con una amplia, variada y singular relación de títulos que, tras su muerte, fue repartida por algunas instituciones, entre ellas, el Seminario Conciliar. Asimismo, el conocimiento que tenía de las bibliotecas privadas como, por ejemplo, la de la Casa de Nava y Grimón (La Laguna), que atesoraba ejemplares de los siglos XVI, XVII y XVIII, tanto en

lengua castellana como francesa e italiana, parte de los cuales fue donada por la marquesa doña Concepción Salazar y Frías, en 1904, a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (La Laguna). No olvidemos que Viera y Clavijo fue nombrado en 1793 *Revisor Real de todos los libros e impresos extranjeros que llegaban a la aduana de Canaria*, por lo que su conocimiento sobre títulos foráneos –franceses–, era sobradamente amplio. Y decimos franceses, no sólo por su afición a estas ediciones, sino por las preferencias de los ilustrados, observación que hacen algunos de los viajeros durante su estancia en estas islas; así, André-Pierre Ledru, científico francés que visitó Tenerife en 1796, afirmaba que los ilustrados canarios “preferían las obras de los escritores franceses de renombre a las de los ingleses e italianos”.⁶ Esta es la razón por la que Viera y Clavijo hace constantemente referencia a la producción francesa. No es tarea fácil, por tanto, conocer los títulos que Viera utilizó, consultó y estudió para llevar a cabo esta obra suya, el *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, que se reveló como la “Enciclopedia Canaria”, pues gran parte de los mismos, como se ha dicho anteriormente, fueron a parar a bibliotecas y colecciones privadas, amén de los que desaparecieron por el camino. Él mismo, en el Prólogo comenta:

En tan vasto proyecto (se refiere a su Diccionario) me alimentan algunos libros de los mejores botánicos, mineralogistas y naturalistas, que poseo; me alimentan las correspondencias de amigos de esta isla de Canaria y las demás; y me alimentan, en fin, aquellas cortas luces que no dejé de adquirir en el curso de historia natural que hice con el célebre Valmont de Bomare, durante mi mansión en París.⁷

De ahí la estructura en los tres reinos: el “animal, vegetal y mineral”. Fue obligada la consulta de la obra de Linneo, naturalista sueco que en 1736 publicaba su *Fundamenta Botánica*, lo que suponía un adelanto en el estudio, selección y clasificación de las plantas.⁸ La proliferación de trabajos de esta naturaleza, como los de Guillermo Bowles (*Introducción a la Historia Natural y a la Geografía Física de España*, de 1782) y los del científico y pensador inglés Priestley (+1804), así como la práctica del coleccionismo y de vistas especializadas de Historia Natural, ponen de relieve la nueva visión del mundo en el sólido campo de las ciencias naturales. He aquí el motivo por el que Viera y Clavijo concedió mayor espacio al capítulo de la botánica en esta obra suya, pues era el campo mejor investigado; la creación de los jardines botánicos, por ejemplo, son auténticas pruebas de ello. El mundo animal, en cambio, tuvo que esperar a Darwin para conocer una verdadera clasificación y aplicación. A parte del carácter científico, Viera no olvida todo el saber local para obtener un resultado netamente didáctico y que para el historiador del arte es fundamental, pues se trata de una información nutrida de datos pertenecientes al ámbito etnográfico que a veces describe holgadamente. Sin embargo –y es nuestro deseo advertirlo aquí–, Viera no llegó a abarcarlo todo, siendo consciente de ello:

Tal es el deseo de que mis compatriotas adquieran algunas noticias más puntuales de las producciones espontáneas de nuestras Islas, las disfruten, estimen y las celebren, que no he recelado aventurarme a formar un catálogo de todos los conocimientos que he adquirido y de los descubrimientos que he logrado hacer.⁹

Por lo que si bien en algunas voces mostró un conocimiento y dominio absolutos de sus contenidos, en otras, en cambio, sólo se limitó a transmitir lo que recibió oralmente por parte de amigos y conocidos. Aunque nacido en Tenerife (Los Realejos, 1731), no cabe duda de que Viera y Clavijo poseía una información más amplia de la naturaleza de Gran Canaria, pues en ella vivió desempeñando el cargo de Arcediano en la catedral de Santa Ana. Las referencias a la citada isla son constantes, llegando incluso a la explicación minuciosa y

detallada. No en vano, impulsó algunas manufacturas en esta citada isla, con el propósito incluso de poderlas exportar y “capaces de competir con los géneros extranjeros más ordinarios”.¹⁰ En su casa se llevaron a cabo numerosos experimentos y ensayos con distintos materiales para conocer el alcance industrial. Después de Gran Canaria, destacan Fuerteventura y Lanzarote; con Tenerife se explaya si conoce bien el lugar y las circunstancias, sobre todo con aquellas voces relacionadas con el Valle de la Orotava y aledaños, comarca donde pasó su niñez y parte de su juventud. Del resto de las islas, únicamente nos suministra nociones muy puntuales.

Para nuestro estudio, hemos respetado la división que su autor ha establecido, es decir, atendiendo al campo de la zoología (animal), botánica (vegetal) y geología (centrándose en el mineral), estructura aplicable al conocimiento del arte, de las técnicas y del propio medio. Este acercamiento a la obra de Viera y Clavijo nos permite dilucidar muchos conceptos que hasta ahora se han mantenido estancados por falta de documentación o de cualquier otra fuente directa. Se trata de esbozar unas líneas de investigación en este vasto campo, por lo que no intentamos con ello cerrar el proceso, pues tampoco nuestro autor pretendió crear un tratado de arte, ni mucho menos; tal vez, eso sí, poner algo más de luz en la investigación para adentrarnos en el pensamiento del artista canario, en su vida, obra y técnicas empleadas. Pero dada la amplitud de este trabajo de Viera, no es posible detenernos en cada uno de los términos, considerando los pormenores, las matizaciones, origen y funciones de aquellos vocablos referentes a la creatividad artística. Sólo hemos hecho un análisis general de los mismos, deteniéndonos en aquellos que por su relevancia merecen una especial atención.

MATERIALES OBTENIDOS DE ANIMALES

Es el capítulo más pequeño, ocupando el 15% del total. En él se encuentran los siguientes términos:

Ámbar (“excremento de las ballenas”), **asno** (su piel se usa para “tambores, zapatos, pergamino grueso”), **bucio** (de la concha se extrae “un licor purpúreo” que sirve para teñir), **camello** (del pelo se obtienen “telas finas, y aun sombreros”), **cera** (“aunque de calidad excelente, muy limitada en nuestras Canarias”, se importa grandes cantidades para el consumo del culto divino), **concha** (“... de sus fragmentos y reliquias se han compuesto los mármoles, las margas y las gredas o cretas...”), **conejo** (su piel se utiliza para “la composición del fieltro de los sombreros entrefinos”), **coralina** (“un filamento flexible, a manera de rosarios de cuentas blancas de abalorio”), **cuervo** (“... sus plumas sirven para los clavicordios...”), **garzota** (“... estas singulares y bellas plumas son las que han servido muchas veces de adorno a los peinados de las damas, a los morriones de los guerreros y a los turbantes de los turcos...”), **guirre** (“... los cañones negros de las alas sirven para escribir...”), **gusano de seda** (Viera se queja de la falta de iniciativas por parte de los políticos e instituciones de entonces en el cultivo de la seda: “Ojalá que nuestros paisanos, conociendo bien el rico ramo de comercio y de industria que les está ofreciendo la seda en la temperie benigna de estas islas, se aplicasen con el debido ardor a la cría de los gusanos y al plantío de los morales... que el Cabildo Eclesiástico cedió por seis años a un tal Juan de Mendiola, tejedor, quien ofrecía fabricar terciopelos, rasos y tafetanes, estableciendo sus telares en la ciudad de la misma isla”), **murice** (“Sabido es que el licor venoso de viviente cetáceo suministraba a los antiguos un color análogo al de la cochinilla, para teñir de púrpura sus estofas”), **polilla** (“Los pintores en miniatura suelen recoger los excrementos menuditos de las polillas, que se han criado en lanas de buenos colores, donde se conservan; y deshaciéndolos en un poco de agua,

componen una especie de laca, de que usan”), **sardina** (“... El aceite que exprime de resultas de esta operación sirve para la luz y para los cueros”).

MATERIALES OBTENIDOS DEL MEDIO BOTÁNICO

Este apartado es el más amplio, abarcando el 57,50% del total. Aquí se pone de relieve el interés de Viera y Clavijo, como hombre ilustrado, por la naturaleza y sus aplicaciones en aras de potenciar la agricultura como primer fundamento de la riqueza de un país. He aquí los siguientes términos:

Acebiño (“su madera es blanca, sólida y pesada, la mejor para tomar la tintura negra y recibir el más perfecto pulimento, la estiman mucho los carpinteros y ebanistas”), **almácigo** (se cultiva en Gran Canaria, Tenerife, La Palma y La Gomera “Úsase de ella en los barnices, y sirve para perfumar los aposentos,...”). El “almácigo”, o más bien, “almáciga”, es “la más flexible de las resinas”, y se emplea “para formular aglutinantes (mezclada con aceite o con cera), o vehículos en pinturas, y para la fabricación de barnices... Proporciona un barniz elástico, de gran duración, pero amarillea y se cuarteja con el tiempo”.¹¹ Su presencia en las islas, su utilización incluso como recurso médico y culinario, dio origen a numerosos topónimos: Almáciga (Taganana. Tenerife); Almácigo (Fuerteventura); Almácigos (Mogán. Gran Canaria); Los Almácigos (Alajeró. La Gomera), **anea** (“Llamada también “Espadaña”... sus habitantes se aprovechan de ellas para asientos de sillas y para esteras, de que se hace mucho uso en otros países”). Es la conocida *Typha dominguensis*, que crece junto a los arroyos o cualquier corriente de agua, generalmente en el fondo de los barrancos), **añil** (“En el año de 1783 se hizo la tentativa de cultivarla en Canaria, y se vio en Telde un predio plantado de muy buen añil, que dio copioso fruto, y con cuyo extracto o pasta no sólo se aniló perfectamente alguna ropa blanca, sino que tiñeron estofas de lana de un bello color azul. La Real Sociedad Económica de la misma isla, aplicó su celo al fomento de este cultivo, repartiendo semillas entre diversas personas; pero se quedó todo en esperanzas”), **arrayán** (sus hojas son “propias para curtir en tenerías los cueros...”), **avellano** (de este árbol se obtiene la madera para hacer los “arcos de pipa”), **averno** (“... puede emplearse en las tenerías... es excelente para canales y acueductos. Los escultores también la estiman mucho, por la suavidad y facilidad con que se deja labrar sin estrellarse”), **azaigo** (“Su principal uso es en los tintes por el hermoso rojo oscuro que su raíz comunica a la lana y algodón”), **barbusano** (“La madera del barbusano es oscuro muy estimado sumamente sólida, sin nudos, pesada, incorruptible, capaz del más terso pulimento, y de adquirir con el tiempo un color oscuro muy estimado; así se ven en nuestras Canarias muchas mesas, algunas de dos varas de ancho, hechas de solo un tablón, que teniendo ya siglos, prometen tener algunos más, pues ni aun el fuego levanta llama en esta madera”). Pertenece a la familia *lauraceae*, y es un árbol poco exigente en humedad, localizándose en las cotas más bajas de la laurisilva,¹² sobre todo en La Palma, Tenerife, La Gomera, El Hierro y Gran Canaria. Debido al excesivo uso en trabajos de ebanistería y en otras labores artísticas, como la escultura, es hoy una madera bastante escasa), **barrilla** (“... y cuyo uso es tan necesario en las fábricas de jabón, de cristales, de tintes...”). Viera menciona siete especies de barrilla. Aunque no tenemos aún noticias de la existencia de manufacturas del vidrio en las islas, sí, en cambio, se utilizó en los productos químicos y de farmacia, **caña** (se emplean en “techos de las casas humildes... cielos rasos... jaulas, estuches, flautas, zompoñas...”), **castaño** (“La madera de este castaño es sólida e incorruptible, estimada de escultores, ebanistas y carpinteros”), **cedro** (“Su madera es rubicunda, olorosa, suave, incorruptible, propia para obra de carpintería”), **cerezo** (“... La goma que destila naturalmente, tiene iguales virtudes a la arábica”), **ciruelo** (“... su madera es recia... De su tronco se trasuda una goma, parecida a la arábica”), **codeso** (“... Sus varas son excelentes para canastillos y

cestos”. A continuación Viera indica que en Alemania hacen con esta madera flautas y cabos de cuchillos. Como es natural, durante su viaje por Europa pudo visitar talleres en los que se trabajaban estas piezas, utilizándose el codeso), **colleja** (“Sus raíces son saponáceas, y sirven para blanquear la ropa, como el mejor jabón”), **comelina** (aquí Viera define esta planta refiriéndose a la que mencionan los botánicos, como Kempfer, que “asegura que en el mismo Japón componen con las flores de esta comelina el azul de ultramar, mezclándolas con agua del salvado de arroz, en cuyo tinte meten papel repetidas veces y lo ponen luego a secar”. No sabemos pues, si en Canarias se utilizó esta planta para elaborar el referido tinte. No tenemos noticias de ello), **copete** (popularmente se conoce como “flores o rosas de los muertos, quizá porque con ellas se suelen adornar los cadáveres de los párvulos”), **cuentas de mousén** (“Su fruto es un grano... En nuestro país y en Portugal se hacen de ellas cuentas de rosarios ablandándolas en agua caliente y ensartándolas en un cordón, de donde le vino a la planta el nombre de cuentas de Mousen o Moysen”, o bien “Lágrimas de Moisés”), **drago** (“... puesto que la sangre de drago es muy solicitada, no solo para las boticas, sino para los tintes y los barnices”), **escoba** (“... sus hojas pueden teñir de amarillo verdoso”), **espinosa** (“... y se usa para limpiar y avivar las estofas negras”; comúnmente se le llama “Manto de la Virgen”), **gamón** (“... De sus tallos, por ser muy livianos, se aprovechan los coheteros, poniéndolos por varillas a los cohetes voladores...”, conocido también por “gamona y rabo burro”), **guindo** (“... y la madera de este árbol es muy estimada por los ebanistas para sus embutidos”), **haya** (en su definición, Viera y Clavijo advierte que no se trata de la verdadera haya (*Fogus* latino), y que “su corteza tiene uso en los tintes para teñir de amarillo”), **junco** (“Sirven estos juncos para lías, sogas, esteras, sillas... para mechas de lámpara”), **junquillo** (“Úsase en las obras de esteras finas...”), **laurel** (“... De estas vayas de loro se extrae un aceite craso, verdoso, de que se hacen velas en la isla de la Palma... También tienen uso en los tintes”), **lentisco** (aunque es una especie rara en el archipiélago, en el pasado constituyó notables zonas boscosas, siendo el ejemplo más relevante el conocido “Monte Lentiscal”, en Gran Canaria, hoy topónimo. Viera debió de conocer muy bien este árbol, no sólo en el ámbito canario, sino también en el Mediterráneo, pues las descripciones que hace del mismo, lo justifican, estableciendo incluso comparaciones entre la resina de almácigo de ambos géneros: “mientras los nuestros no dan ninguna, quizá porque no se ha tratado de taladrar o herir sus troncos en la estación de los calores”. La exudación resinosa “que fluye espontáneamente de los troncos del lentisco cuando es árbol, se utiliza en la industria de los barnices...”,¹³ en muchos de los casos se emplea para trabajos artesanales, fundamentalmente en tornería. A tenor de las afirmaciones de Viera y Clavijo, la referida resina se utilizó algo más tarde, pues especifica: “La almáciga de nuestro país la producen los terebintos, y suele recogerse en canutillos de caña”), **leña buena** (“Los pastores hacen de sus ramos agujas y fuertes para trabajar sus medias de lana; y las tejederas, lanzaderas para sus telares...”), **leña negra** (“... para teñir estofas de lana de color verde; y las que no han madurado dan un rico tinte amarillo. Igualmente son a propósito para hacer aquel vede de vejiga de que usan los pintores reduciendo su jugo con alumbre de rosa al fuego, hasta darle la consistencia de miel, y poniéndolo dentro de algunas vejigas a curar en la chimenea... La leña negra es excelente para hormas de zapatos; y su carbón pasa por el mejor para la fábrica de pólvora”), **leña noel** (“... Únsalo los perfumadores en sus pomadas y otras composiciones aromáticas, propias para confortar la cabeza”), **lino** (“... de ella se extrae el aceite craso, bien conocido de los pintores... las grandes utilidades del lino nadie las ignora”. Viera no menciona para nada su utilización en el proceso textil, sólo subraya el aceite, llamado “aceite de linaza”, el más utilizado por los pintores), **lirio** (“De la flor reciente se puede extraer una pasta verdosa, que llaman verde de iris, muy aparente para pintar miniaturas”), **mastranzo** (“... En nuestras islas se usa mucho para enramar calles e iglesias”), **musgo** (la tradicional decoración de los Belenes canarios a base de musgos, ya era una costumbre habitual en la época de Viera y

Clavijo: “adornamos nuestros nacimientos en Belén”, pero también se usaban rellenar “colchones y almohadas, de buen mullido, aunque ásperas”), **nogal** (en esta voz, Viera hace varias acepciones; el fruto del nogal, la nuez, del que se extrae el conocido aceite secante “excelente para frituras y pinturas”. Este aceite que se viene empleando desde la Antigüedad, fue muy requerido por los pintores del siglo XVIII; continúa Viera diciendo: “... y de la misma pasta, puesta después al fuego y vuelto a pensar dentro de un lienzo, se saca otro segundo aceite para la luz, hacer jabón y dar color a las maderas”. Ya desde el siglo XVI el jabón era un producto que procedía de fuera, y aunque se podía producir domésticamente, estaba prohibida su venta, así consta en las Actas del Cabildo de Tenerife, que en 1518 tenía el estanco de la venta de este producto.¹⁴ Se sobreentiende que no era un jabón de tocador, de belleza, sino de uso común, especialmente para lavar la ropa; y con el aceite “tiñen los carpinteros ebanistas de un bello color oscuro las maderas”; asimismo, explica otra de las acepciones de este árbol: “... los tintoreros emplean los mimos hollejos, las hojas y las raíces del nogal para comunicar a las estofas un color café muy firme...”; y por último, hace referencia a la madera del nogal que “... es fácil de labrar e incorruptible, por lo que la prefieren los escultores, torneros y ebanistas...”, también se emplea “para la realización de pequeñas tablas en pintura, como iconos... es una madera compacta y resistente”,¹⁵ siendo atacada por los xilófagos), **olmo** (“... su madera es apreciable, y su elegante forma le recomienda para las calles de los paseos...”). Como podemos observar, Viera debió de conocer la utilización del olmo sólo como elemento decorativo urbano, y no como material para la construcción naval y de muebles), **orcaneja** (“... y su raíz sirve para teñir de encarnado”), **palma** (“... Las utilidades que sacamos de las palmas son muchas. Las primeras casas de la ciudad de Las Palmas fueron techadas con sus incorruptibles troncos. Sus hojas suministran a la industria el material de las escobas, esteras, espuestas, serones, y de aquellas delicadas obras de palma, en que con tanta celebridad se han distinguido las monjas de San Bernardo de Canaria... ni el adorno y amenidad que dan los palmitos a nuestros festejos públicos y funciones de iglesia”), **paloblanco** (“... La madera del paloblanco excede a todo aprecio por su incomparable solidez, incorruptibilidad, igualdad de fibra, blancura y demás buenas cualidades que la hacen competidora del acero para ejes de carreta, aperos de labranza y otros utensilios que exigen mayor firmeza”. Después de esta acertada descripción, Viera se lamenta de la cantidad de paloblanco que se llevó a la Península, pero “la indolencia de nuestra policía es causa de que ya sean muy raros los palos blancos en nuestros aniquilados montes”), **parís** (es el conocido “árbol del Paraíso”, “árbol santo” o bien “árbol de Pater Noster”, según los alemanes. Viera dice de él que “en algunos países católicos se hacen rosarios de los mencionados huecesillos”. A pesar de que esta especie botánica no es abundante en Canarias “pudiendo encontrarse subespontánea en las medianías insulares”,¹⁶ es posible que se hicieran estos instrumentos piadosos teniendo en cuenta la experiencia de Viera y Clavijo como viajero, hombre de saber y emprendedor y, sobre todo, como sacerdote que descubrió en este elegante árbol todas las posibilidades que ofrecía), **peral** (“... La madera del peral es muy cerne, pesada, fina capaz de buen pulimento, libre de carcoma y susceptible de un tinte negro, hasta imitar el ébano, por lo que es buscada de carpinteros y ebanistas”), **pino** (después de definir la naturaleza del pino, especialmente de la tea, que es “madera sólida, incorruptible, olorosa, algo bermeja, cargada de resina...”, Viera continúa con las excelencias de este árbol, siempre dentro del carácter mítico, rebosante de datos: “... que con la madera de un solo pino se cubrió la iglesia de los Remedios de la ciudad de La Laguna... que con la de otro se cubrió también la de San Benito... que con la de otro pino, cortado sobre la montaña del Realejo, hizo un vecino de aquel lugar quinientos pesos de leña y un dornajo; y que toda la celda provincial del convento de San Francisco de la Orotava se fabricó de otro solo pino. Notorio es todo el maderaje de nuestros edificios, el de la construcción de barcos, las diformes vigas de los lagares, los chaplones de muchos albercones, los pimpollos altísimos para andamios,

canales para la conducción de las aguas, hachas para alumbrarse los paisanos, pescadores y mariscadores de noche; el carbón, la brea, la resina, etc.”), **pita** (pitera) (“... No es menos conocida la utilidad que una economía industriosa puede sacar de las dichas hojas de la pita, porque componiéndose de fibras, o de hilos bastante fuertes, en separándolos con arte de la pulpa, peinadas, y reducidas a mazos o manojos, sirven para fabricar redes, tejidos, cintas, sogas, cardones, borlas, trenzas, flecos, blondas, etc. Aquellas rejilla o nudillo tan delicado de la obra de palma de las monjas de San Bernardo de Canaria, debe su primor al hilo de pita...”), **platanillo** (“... La raíz de esta planta... sirve para teñir de color azafrán, pero no es tan durable como el amarillo de gualda”), **plátano** (esta planta tan característica del territorio insular, siempre unido al paisaje tradicional, parece que ya estaba desde el siglo XVI,¹⁷ y a pesar de que en tiempos de Viera no era aún un cultivo industrial, ya se conocían sus ventajas y propiedades e, incluso, en el campo artístico. Viera nos cuenta en esta voz que el “botánico” Martinièri, uno de los sabios del viaje de La Perouse alrededor del mundo, en carta de Tenerife, decía al ministro de Marina de Francia, entre otras cosas, lo siguiente:

Tengo la honra de remitiarnos dos soguitas que hice de la corteza del banano (el plátano) y algunos trozos de su tronco, que os suplico hagáis reconocer, a ver si se pueden sacar de ellos las ventajas que yo sospecho. El mal éxito de algunas tentativas, que se han practicado para conseguir tejer con sus fibras lienzos, o retorcer sogas, quizás habrá provenido de no haberse preparado bien este material... Las fabriqué a bordo, y monseñor Langle está persuadido de que puede ser muy útil esta industria... Metiendo estas cuerdas algún tiempo en agua, se conocerá si pierden o conservan su tenacidad; pienso hacer la experiencia.

Creemos que se refiere, sin duda, a lo que en Canarias llamamos comúnmente “badana”, la corteza del tronco o “rolo” ya seca, quizás por el parecido al cuero del carnero u oveja tratado con curtientes vegetales. En el ámbito agrario tuvo una gran utilidad, sobre todo como sogas o cordones, tal y como se refiere el citado botánico francés. En la actualidad, y con el deseo de recuperar los elementos autóctonos, en muchas localidades de las islas se ha incorporado a las labores artesanas (cestos, muñecos, adornos, etc.), siendo La Gomera una de las principales productoras), **retama blanca** (“... Las cenizas de esta retama son las mejores que se conocen para el blanqueo de los lienzos; y sus ramas, para preparar los cueros en las tonerías, cuya infusión toma el color de tinta”), **retama de España** (“... Las flores de esta retama son purgantes; y por medio de una lejía se les puede extraer una hermosa laca amarilla”; también puede obtenerse “unas hebras capaces de hilarse y tejerse, para cuya tela sabemos que hay una fábrica en el territorio de Pisa en Italia”), **retama de tinte** (en esta voz, Viera acude a los argumentos de Valmont de Bomare, quien recoge en su *Diccionario de Historia Natural*, este mismo término, bajo el nombre de “Sereque, planta que se llama orisel en las islas Canarias, de donde nos la traen. Sirve para tinte, pues aunque sus hojas son verdes, se les da el nombre de yerba de amarillo de las Canarias, o de retama pequeña de Canarias”), **salado** (este arbusto, que crece en la costa, una vez quemado se puede “sacar la sosa, barrilla o cenizas alcalinas, que hallan en el comercio tan buen despacho”), **sanguino** (“... La madera de uno y otro sanguino es blanca, firme, sólida, a propósito para ebanistería”), **tabaiba dulce** (Viera hace hincapié en el líquido lechoso, observando que “como arde con un chisporroteo muy vistoso, pudiera introducirse en los fuegos artificiales de pólvora con mucha novedad”. También advierte que derretida al fuego actúa como un barniz, sirviendo para “embadurnar las rejillas de hierro, u otras piezas del mismo metal”, recibiendo el “aspecto de charol”. Estas afirmaciones no son gratuitas, ni siquiera son informaciones orales que han llegado a su casa; son experimentos que el propio Viera ha llevado a cabo con objeto de que sean rentables en una hipotética industria. Como tampoco es gratuita la aplicación de este líquido lechoso de la

tabaiba dulce en los globos aerostáticos, pues actúa de goma o resina “para obstruir la porosidad de la tela, y que no se transpire el gas... y siendo por otra parte tan rara y costosa la goma elástica de América”), **yerba pastel** (“... El tinte del pastel se hace moliendo sus hojas, enjutas a la sombra, hasta reducirlas a pasta; amontonándolas luego en pilas; sobándolas con pies y manos; reduciéndolas a bolitas, y sacándolas hasta que queden duras. Con esta pasta prepararon los tintoreros un tinte azul firme”. Dice Viera que a pesar de su decadencia aún quedan lugares en Canarias donde se sigue cultivando esta yerba pastel como actividad comercial; es el caso de El Hierro. Tanto las cosechas como el comercio entró en declive a causa del añil americano), **yerba puntera** (“Planta llamada también en Tenerife verode de tejados”. Presente en los tejados de las casas de zonas húmedas (La Laguna, por ejemplo), ha dado origen a una imagen estética, inseparable ya de nuestro paisaje urbano. Imagen que sorprendió a muchos visitantes que intentaron cultivarla en Europa “sobre macetas para adorno de los jardines”), **zumaque** (“... Todos saben el uso que tiene en tenerías el zumaque seco y reducido a polvo fino, para preparar los cueros...”)

MATERIALES OBTENIDOS DEL MEDIO GEOLÓGICO

Es el segundo capítulo más importante en extensión, llegando a ocupar un 27%. Hemos extraído los siguientes términos:

Alabastro (“Piedra menos dura que el mármol, pero más fina, transparente... El más estimado es el alabastro blanco, color de cera, de que he visto algunos trozos tomados en cuevas de la isla de Canaria; y de la de Tenerife, uno de color de miel”), **almagre** (“Por otro nombre ‘rojo de montaña’. Es una especie de ocre rubicundo, cargado de partículas de hierro, que quemándolo se pone más oscuro, del cual usan los pintores para dar el color de caoba a las maderas... Hállase en Gáldar, en Canaria, una larga cantera de almagre petrificado... No sólo se aprovechan los pintores de esta sustancia, sino también se valen de ella nuestras olleras y loceras para barnizar sus búcaros, tallas y cantarillas, dándoles un bruñido y un colorido agradable”. Etimológicamente, procede del término árabe “Al-maàgra”, que según Cobarruvias, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, significa “engañar o teñir de otro color, disfrazando la natural”¹⁸ (rojo, tierra roja), en alusión a su color, debido a la oxidación del hierro como consecuencia del calor, pues su formación aparece siempre debajo de una colada volcánica.¹⁹ No disponemos de datos para probar si los pintores canarios utilizaron esta sustancia como pigmentación para llevar a cabo sus obras, a pesar de que en otras latitudes se utilizó en la composición pictórica.²⁰ A juzgar por las analíticas hasta ahora practicadas en distintas obras artísticas (esculturas-pinturas) realizadas en Canarias, no parece encontrarse esta sustancia. Los pintores canarios obtenían el color rojo partiendo de la laca y el bermellón.²¹ Es posible que lo utilizaran para dibujar y trazar los proyectos sobre el material-base, bien fuera muro, lienzo o madera, pues según comenta el referido Cobarruvias, los carpinteros solían marcar las líneas en las maderas para aserrar.²² Ahora bien, con respecto a la utilización en la cerámica, que suele aplicarse al final del secado, “tiene una doble finalidad: decorar las piezas, dándoles un color más llamativo y proporcionarles una gran impermeabilidad”.²³ Según comenta Manuel Afonso, “es probable que, sin saberlo, el alfarero esté usando un esmalte natural para sus vasijas, si tenemos en cuenta su punto de vitrificación (más bajo que el de las piezas) al que se añade la presión del bruñido”.²⁴ Viera y Clavijo, durante sus itinerarios científicos por las islas, debió de haber conocido el proceso de ejecución de estas piezas, un trabajo destinado sólo a las mujeres. Aunque no podamos constatarlo, con toda seguridad estuvo en los talleres alfareros de La Atalaya (Santa Brígida), los más importantes de Gran Canaria, isla donde había establecido su residencia. Es poco probable que los focos alfareros de Tenerife (Candelaria, San Andrés –Santa Cruz– y

Arguayo) no tuviera la oportunidad de visitarlos personalmente, no así los de Fuerteventura (Valle de Santa Inés) y Lanzarote (El Mojón). En su colección de piezas, Viera y Clavijo contó con distintas vasijas procedentes de todos estos talleres de alfarería, que estudió con detenimiento; la seguridad de las definiciones y explicaciones que ofrece de la voz “Almagre”, lo demuestra,²⁵ **alumbre** (este término hace referencia a cada una de las sales dobles del ácido sulfúrico, y que Viera y Clavijo lo define como “sal mineral fósil, cuyo sabor es dulce al pronto, y luego astringente...”; más adelante se queja de que su consumo es importado, pudiéndose obtener de nuestras tierras. Su uso es amplio, y se emplea también “para fijar y avivar los colores, en los tintes... para preparar los cueros, impregnar el papel... hacer pegar la tinta en las colas de los impresores...”. En la actualidad aún sigue cumpliendo las mismas funciones. Viera y Clavijo estuvo presente en los talleres de los impresores, donde se encuadraba y en ocasiones, se fabricaba el papel. Hay que tener en cuenta que durante su estancia en Madrid visitó asiduamente la imprenta de Joaquín Ibarra –tipógrafo oficial del rey Carlos III–, con quien trabó una gran amistad y logró que enviara a Tenerife el material para la actualización de la imprenta fundada en La Laguna por la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1781). Una vez en Las Palmas de Gran Canaria (1784), regenta la primera imprenta (fue fundada en 1801), **arcilla** (Viera da a conocer los distintos nombres con los que se conoce la arcilla, y la diferencia que existen entre ellos teniendo en cuenta la composición de la tierra. Así nos indica que no debemos confundir la greda o creta con la verdadera arcilla, pues la primera es una “caliza muy diversa”, y la segunda “es pesada, lisa, grasienta, compacta, tenaz y dúctil cuando se humedece, de modo que se puede amasar...”. En las islas se le llama masapé, nombre tan generalizado por la abundancia de talleres de alfarería que en muchos casos terminó transformándose en topónimo (Masapé. Icod el Alto. Los Realejos. Tenerife). Con este material se fabrica “nuestra loza ordinaria; loza a la verdadera, basta y frágil, pero la más sana que se puede desear para el uso de las cocinas”. Viera tenía excelente información acerca de las distintas arcillas que producía la naturaleza canaria, pues de cada una de ellas nos hace una breve descripción:

Gran Canaria

Arucas: “arcilla blanca”

Teror: “arcilla azulada... una arcilla verdosa y taraceada, de rojo y amarillo”

Santa Brígida (La Atalaya): “una arcilla o barro parduzco”

Las Palmas de Gran Canaria (La Laja y barranco Guinguada): “arcilla cenicienta, untuosa Saponácea... arcilla llamada trípoli”

Tenerife

Candelaria: “arcilla ferruginosa, parda o rojiza”

Los Realejos-San Juan de la Rambla (La Rambla): “arcilla blanca pulverulenta”

Esta loza tenía sólo una finalidad doméstica, de primer uso, sin más pretensiones. Las diversas formas, decoraciones, variedad, etc., se mantenían dentro de los métodos tradicionales. Hasta la llegada del siglo XVIII no hubo intento alguno de instalar en el archipiélago una industria de loza fina. La demanda europea, el comercio de la porcelana y las presunciones de las clases altas, trajo consigo que apareciera, como ejemplo, la manufactura de La Laguna, instalada en 1784 cerca de la actual plaza del Cristo por el comerciante Nicolás González Sopranis. Dos años después esta “fabrica de loza había conseguido sacar piezas resistentes y de cierta calidad. Este logro se había alcanzado gracias a las nuevas técnicas introducidas por el maestro alfarero José Domenichini, contratado directamente en Italia para dirigir la empresa fabril”; el resultado podía perfectamente “competir con la loza fina de los extranjeros”.²⁶

Arena (“... arena negruzca, arena zahorra... propia para las argamasas y hormigones... arenilla fina... arena blanca... arena brillante... arena de color pálido... de que usan sus moldes y fundiciones los plateros... arena terrosa... arena azulenta... arena volcánica... arena sumamente brillante...”), **asperón** (de esta piedra, tan empleada en obras arquitectónicas, Viera menciona las más conocidas como, por ejemplo: “La piedra de amolar... El canto azul de Tenerife, cuyo grano fino y suave lo hace material digno de obras de grande arquitectura. De esta especie se halla también en la Gomera, en la montaña de Herque. El canto ordinario de Canaria, de que se compone la gran mole del templo Catedral, y se labran las mejores esquinas y losetas. La piedra de destilar... sácase de una cantera... en el paraje de Guanarteme en Canaria... De esta piedra es la fachada antigua y las torres del mencionado templo; como también el pórtico de las casas de la Real Audiencia, y las carnicerías”), **azulejos** (se conoce con este nombre a las “rocas piroclásticas traquíticas de intensa coloración verde-azulada y amarillenta, existentes en Gran Canaria y Tenerife”).²⁷ Viera únicamente menciona los “azulejos” de Tenerife, que se encuentran en Las Cañadas del Teide, “cuyo color es entre azul y verde”, a pesar de la amplia extensión que estas rocas ocupan al noroeste de Gran Canaria (La Aldea-Mogán). La fama de los “azulejos” tinerfeños –pues dieron lugar a topónimo–, y las leyendas que los envolvían –minas de “oro” y “plata”, que el propio Viera ni llegó a creer–, fue motivo para ocupar la atención de los naturalistas, pues en 1684 llegó a formar parte de la Historia de la Real Sociedad de Londres. Viera y Clavijo destaca las ventajas que los “azulejos” tienen para la pintura, “especialmente al fresco”), **bolo** (“Masa de tierra sumamente fina al tacto... Hay bolos blancos, cenicientos, amarillos, negros, rojos, que es el famoso bolo arménico, y de color carne, que es la no menos famosa terra lemnia”). Como afirma Viera, el mejor bolo o bol es el de Armenia, indispensable para un consolidado bruñido. En Gran Canaria se recurre a las arcillas de Teror que forman un bol “rojo y blanco, de que usan los doradores”), **caparrosa** (“Sal metálica natural... Hácese en efecto con ella una muy buena tinta, echándola en disolución de agalla”), **cólcotar** (“...residuo de vitriolo vede o caparrosa quemada... propiamente es la que se llama tierra dulce de vitriol... Molido con espíritu de vino se puede emplear con la cal en la pintura al fresco, porque da un color rojo que se acerca mucho al de la laca”), **confites** (“Célebres concreciones calcáreas, peculiares de la isla de Gran Canaria en las orillas del Confital... ofrecen... una excelente cal para el blanqueo de las casas”), **espató** (“Especie de piedra calcárea fina... es más duro que el yeso, poco susceptible de pulimento y demasiado frágil para fabricar de él ninguna obra cincelada...”). Viera y Clavijo vuelve a citar las canteras de Jinámar, en término municipal de Telde (Gran Canaria), cuyas vetas son de color blanco “con listas pajizas, verdes y negras, capaz de admitir algún pulimento”; no pasa por alto las canteras de Tenerife que producen un “color de café, con apariencia de alabastro”), **espejuelo** (“Piedra selenitosa... para los estucos más delicados”, y se encuentra preferentemente en Teror y Arucas (ambas localidades en Gran Canaria), “confundiéndola con las transparentes y flexibles del talco verdadero, o con la mica de Rusia”), **gis** (no se produce en Canarias, y se conoce a través del comercio inglés. Como creta o cal viva se usa “ordinariamente para limpiar plata labrada y otro utensilios, rayar y diseñar en maderas, piedra o estofas; sostener cristales en las vidrieras, molida y amasada con aceite de linaza”), **Isleta** (se refiere Viera a La Isleta de Las Palmas de Gran Canaria. Después de una explicación geográfica, nos dice: “... así no es más que un conjunto tumultuario de materias tostadas y de lavas porosas y ligeras que llamamos malpaís, excelentes para la construcción de techos y de embovedados”), **Istmo** (Viera y Clavijo se centra en el istmo de La Isleta, en Las Palmas de Gran Canaria. Al final de la descripción comenta: “... Entre las arenas del Arrecife se encuentran diversos fragmentos de jaspes, mámoles, granitos, cuarzos, espátos, pedernales, piedras, piedras micáceas, auríferas, argénteas, ferruginosas, cristalizadas, areniscas, calcáreas, etc.”), **jaspe** (“Piedra dura de pedernal... Enteramente blanco en Fuerteventura; de color de leche en la Gomera; negro en

Tenerife; verdoso, pardo, blanco con manchitas de color gris parecido al jabón de Castilla, amarillentos con iguales manchas, aplomado con nubarrones blanquecinos a manera de piel de tigre, blanco con vetas de color de sangre cuajada, rosado, con plumitas verdosas, etc., todos en Canaria”. Destaca también la perteneciente a la Aldea de San Nicolás (Gran Canaria), y “allí esperan a que la industria y curiosidad de los canarios se aprovechen de esta riqueza natural para adornar sus templos y habitaciones”, **laja** (“Piedra lisa y llana...”, y sirven “para enlosetar algunos suelos, para puentecillos de los arroyos...”), **lavas** (“... De esta especie de lavas hacían los primitivos habitantes de estas islas sus tabonas o instrumentos cortantes... La obra nueva del templo catedral de Canaria está fabricada de una lava de esta naturaleza...”), **mármol** (“... Aunque el mármol no es muy común en nuestras islas, hay, sin embargo, algunas vetas. Tal es la del mármol blanco del pago de Ginámar en Canaria, de que en lo antiguo se fabricaron las esquinas de una casa en la plaza de Santa Ana, y se labraron las pilas para el agua bendita de la catedral. Tal es también otra de mármol salino muy albo de la isla de Fuerteventura; otra en la caldera de Taburiente de la Palma; y las incrustaciones marmóreas que se hallan en la de la Gomera”. Mucho se ha hablado acerca del “mármol” de Canarias, tanto que a Luján Pérez se le atribuyen algunas cuantas esculturas, como es el relieve que representa a “Santa Ana y la Virgen”, incrustada en el exterior del muro de cabecera de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Siempre hemos encontrado serios inconvenientes para analizar técnicamente dicho relieve con objeto de afirmar o negar la utilización de aquel noble material que encumbró a tantos artistas como Miguel Ángel (1475-1564) o Bernini (1598-1680), por ejemplo. De ahí que sigamos admitiendo –al menos, por respeto a la investigación realizada hasta ahora– que Luján demostró en este relieve el dominio del mármol; y a tenor de lo que dice el señor Tejera y Quesada, recibió por ello “un par de onzas”.²⁸ En esta obra también colaboró el cantero Manuel Angulo a quien se le pagaron “seis pesos corrientes”.²⁹ Sin pretender ahondar en ello –pues el maestro canario era un experto en el conocimiento y dominio de los materiales escultóricos, a pesar de que la madera, por razones obvias, fue su gran aliada–, es posible admitir que contara con algún que otro bloque de mármol en su taller de la calle de Santa Bárbara de la capital grancanaria, procedente de Génova. Recordar las aportaciones ligures a Canarias durante los siglos XVIII y XIX; Tenerife es un buen ejemplo de ello. El profesor Hernández Perrera nos dejó un extraordinario estudio de todas estas obras genovesas, entre las que destacan el espléndido púlpito de la Catedral de La Laguna y la suntuosa escalera de la casa-palacio de Nava y Grimón, de la misma ciudad de Agüere.³⁰ No olvidemos que Luján las contempló en sus asiduos viajes a Tenerife. Y si admitimos el hipotético viaje a la Península Ibérica, con más razón para no dudar de su dominio sobre el mármol. Pero todo queda ahí. Poco hemos avanzado.

Pero volviendo a lo que Viera y Clavijo nos dice del término “mármol”, descubrimos un cierto recelo en su exposición, pues advierte que “aunque el mármol no es muy común en nuestras islas”, sin embargo se detectan algunas vetas. Parece que no está demasiado seguro de la existencia y realidad de este material en tierras insulares. Viera se deja conducir por las informaciones que le orientan, pues los métodos y herramientas de los que disponía eran insuficientes y precarios. Es más, ni siquiera hace alarde, como sucede con otras voces, de su existencia, de las canteras, de la calidad del mismo, de su variedad, de su utilización por parte de arquitectos y escultores. Hay un silencio absoluto. Casi, pudiéramos decir, que pasa de puntillas. Y es que la duda de Viera era natural y razonable, pues si hemos dicho que con Luján Pérez colaboró el cantero Manuel Angulo en el referido relieve catedralicio, nos preguntamos entonces qué papel desempeñó este cantero: ¿como responsable de extraer el mármol de la cantera local?, o bien ¿como devastador del bloque que en su día llegara de fuera? El desaparecido y siempre recordado don Santiago Cazorla León, en su amplio trabajo

sobre la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria, afirma que “el 20 de abril de 1798, el cantero Manuel Angulo ya tenía labrado el bajorrelieve de Santa Ana por el dibujo y dirección de Luján”, dato obtenido de las Actas del Cabildo catedralicio,³¹ y que evidencia claramente la labor de ambos: Luján sólo se limitó a proyectar y organizar el estudio, y el cantero a resolverlo. Si nos fiamos del documento, el maestro de Santa María de Guía no llegó entonces a utilizar el martillo y el cincel. El referido documento también nos dice que “tanto Luján como Angulo han desempeñado con exactitud y primor que no podía esperarse de unos hombres que jamás habían visto el modo de trabajar el mármol”,³² por lo que se deduce que nuestro escultor poco supo de mármoles, sobre todo en una etapa madura de su vida artística cuando en la citada fecha de 1798 contaba con 42 años de edad. Viera y Clavijo fue testigo de la colocación del relieve,³³ y sería lógico pensar que él mismo y sus contemporáneos no llegaron a reconocer en profundidad el mármol, confundiénolo a veces con materiales similares.

Un pintor, tallista y estofador, llamado Manuel Antonio de la Cruz, nacido en el Puerto de la Cruz (Tenerife), en 1750, y seguidor de Luján Pérez, efectuó distintos viajes a Lanzarote y Fuerteventura. En esta última isla “se interesó por las canteras de mármoles, material preferido por los artistas neoclásicos. Examinó sus cualidades y dio parte de ello al Cabildo Catedral de Gran Canaria. Pretendía que se utilizara un material que teníamos en las islas, y evitar gastos al tener que importarlos desde Italia, pero el Cabildo no respondió, por lo que las canteras siguieron sin explotarse”.³⁴ Desde luego que el traslado de mármoles desde aquel país del Mediterráneo hasta Canarias era bastante caro y complicado. Además, como ya sabemos, no disponíamos de una clientela suficientemente preparada para producir la eclosión de la escultura marmórea en el archipiélago. Por tanto, el mármol estuvo descartado desde un principio.³⁵ Pero ¿a qué cantera se refiere el pintor del Puerto de la Cruz?, ya que geológicamente Canarias no puede producir este codiciado y valioso material. Es indudable que se refiera a las de Tindaya, una piedra resistente, compacta, de origen volcánico (efusiva de origen subacuático y con afloramiento de la capa basal), de variados colores, predominando el rojo y el blanco. Aparentemente ambas piedras presentan similares características; se observa un rítmico vetado en la de Tindaya, tal vez más rápido e interrumpido que el perteneciente al mármol. Lo mismo ocurre con el resto de las canteras a las que se refiere Viera y Clavijo (pago de Ginámar; Taburiente en La Palma, o las de La Gomera), que vienen a ser un tipo de ignimbrita, conocida también en algunos lugares de Tenerife, como San Andrés (Santa Cruz) y Granadilla.³⁶ Hasta Tindaya llegó Viera, y seguro que Luján y, naturalmente, Manuel Antonio de la Cruz. El empleo continuo del término “mármol” para estas piedras específicas de Canarias, hace pensar que por el gran parecido con aquél, y ante la carencia de un vocablo adecuado, los estudiosos y artistas isleños lo llamaran “mármol”, no tanto por una confusión sino por una adecuación), **mica** (“... escamitas, pajuelas y hojitas brillantes que abundan en algunas piedras, tierras y arenas de nuestras islas... Los búcaros de Candelaria brillan con estas pajuelas de aspecto de oro. Lo mismo sucede con los barro de Canaria; y en el año de 1758 se sorprendieron unos labradores, que sorribaban la tierra en el pago de Tafira, con el descubrimiento de una veta que tuvieron por de oro y era de mica muy menuda, propia para polvos de salvadera”), **natrón** (“Alcalí fijo mineral o sosa nativa... Sin embargo, es menester publicar que en el Teide de Tenerife se encuentra una sal natrón sumamente pura, y mucho más digna de aprecio que la decantada de Egipto... la de nuestro Teide es muy alba, pura fina, ligera y suave, como el yeso mate... y es muy propia para las fábricas de cristal, para los tintes, los jabones, las lejías, los blanqueos, las platerías...”).³⁷ Con respecto a la fabricación del jabón, sabemos que desde un principio fue un asunto exclusivo de los cabildos. Fue ante todo un producto de limpieza, tanto para la ropa como para cualquier menester doméstico. El jabón de tocador o de belleza es algo más tardío,

propio de la sociedad del siglo XVIII, gracias al impulso dado por N. Leblanc (1742-1806), inventor de la sosa artificial. El Cabildo tenía pues, el estanco del jabón, que siempre era importando; y el que se elaboraba en los talleres familiares sólo servía para el consumo de sus miembros, pues estaba prohibida su venta),³⁸ **pedra de destilar** (“Cantera arenisca, de textura áspera, porosa, y de un blanco parduzco... así, el agua, de que se llena, pasa por los poros insensibles de la piedra, y se van reuniendo lentamente sus gotas en el centro de la parte más baja del medio huevo, de donde caen al bernegal o talla, que las recibe...”), **pedra de puercos** (“Especie de espato calcáreo... Encuéntrase en Canaria, pues en la antigua iglesia del Sagrario había algunas lápidas sepulcrales, labradas de esta rara cantera...”), **pómez** (“... no es extraño que abunden tanto en nuestras islas, señaladamente en la de Tenerife, donde el Teide ha vomitado en varios tiempos largas cantidades y ha quedado cubierto de ellas... Con cal y pómez se puede hacer una argamasa para azoteas, impenetrable a los picos de hierro, cuando ha fraguado bien”), **sahorra** (“Nombre provincial... con que se conoce en nuestras islas la arena de la gorda...” y que los “franceses llaman gravier. Entra con la cal en la composición del hormigón, y la argamasa, la que se endurece como un canto”), **yeso** (Viera destaca el yeso producido en las canteras de Teror y Arucas (Gran Canaria) y Fuerteventura. De las primeras dice que es “el yeso espejuelo, cristalizado en grandes láminas, brillantes y transparentes, aplicadas unas sobre otras, tan delgadas que separadas con un cuchillo, se asemejan a hojas de talco...”; de las segundas afirma que producen “el yeso canutillo... Igualmente se encuentra allí con abundancia el yeso común terroso... De éste se hace mucho uso en las obras de los edificios”).

De todas estas voces pertenecientes a los tres ámbitos –animal, botánico y geológico–, podemos llegar a las siguientes conclusiones, siguiendo la división tradicional de las artes:

ARQUITECTURA

Los materiales destinados a los trabajos de arquitectura y afines alcanzan el 32% del total.

ESCULTURA

Debemos distinguir entre materiales ligneos y pétreos. Ambos no superan el 8%.

PINTURA

Aunque parece que se obtuvo algún tipo de pigmentos para elaboración del óleo, son los pertenecientes a la pintura mural los más abundantes, llegando a ocupar el 12%.

ARTES MENORES

- Elaboración de tejidos (vegetales-animales): 0,50%
- Materiales de carpintería y ebanistería: 15%
- Materiales de cerámica (alfarería, loza común, loza fina, etc.): 11%
- Materiales relacionados con el trabajo de la piel: 0,25%
- Materiales empleados en joyas y abalorios: 0,25%
- Materiales destinados a la tintorería: 13%
- Materiales de pirotecnia: 0,25%
- Materiales de cosmética: 0,50%
- Materiales para instrumentos musicales: 0,15%
- Materiales propios para adornos –personales y domésticos–: 2%

- Materiales para la confección del Belén: 0,10%
- Materiales diversos: 5%

Con este estudio, que sólo ha sido una visión muy general de la obra de Viera y Clavijo, el *Diccionario de Historial Natural*, nos hemos acercado a esa complicada tarea de organizar sistemáticamente una materia tan diversa como las técnicas artísticas, cuya bibliografía, tal y como comenta Maltese, es bastante fragmentaria, excesivamente especializada unas veces y demasiada divulgativa, otras.³⁹ Este trabajo supone nuestro primer paso en el estudio del proceso operativo de la creación artística en el archipiélago canario. Ahora nos falta por conocer y estudiar detenidamente, y bajo la mirada de la historia, cada elemento, materia, objeto, etc., que Viera y Clavijo dejó constancia y que nosotros ahora intentamos comprender desde la perspectiva del arte.

NOTAS

- ¹ FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Ed. Ariel, Barcelona, 1996, p. 7.
- ² Para algunos autores el *Diccionario* se llevó a cabo en 1799; otros, en cambio, consideran esta fecha muy temprana, retrasándola hasta 1810.
- ³ Parte de los “Fondos de Viera y Clavijo” se encuentran actualmente en la Biblioteca de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.
- ⁴ Viera y Clavijo nació en la Villa de Los Realejos (Realejo Alto), el 28 de diciembre de 1731, y no en Las Palmas de Gran Canaria, donde murió en 1815; ni tampoco en Fuerteventura, como parece indicarse en otros autores, confusión motivada tal vez por su dignidad de Arcediano de Fuerteventura.
- ⁵ VIERA Y CLAVIJO, José de: *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*. Excma. Mancunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982, p. LXXXVII (Prólogo de Manuel Alvar).
- ⁶ LEDRÚ, André-Pièrre: *Viaje a la isla de Tenerife (1796)*. La Orotava (Tenerife), 1982, p. 13 (Nota preliminar de Julio Hernández García, y traducción de José A. Delgado Luis).
- ⁷ VIERA Y CLAVIJO, José de: *Op. cit.*, p. XIX.
- ⁸ En la Biblioteca de El Museo Canario, de Las Palmas de Gran Canaria, se conserva un excelente ejemplar que lleva por título *Parte práctica de botánica del caballero Linneo*, impreso en 1785. Esto explica el interés que despertó la producción del célebre naturalista sueco. La fecha indicada nos pone en relación con Viera y Clavijo.
Agradecemos a don Fernando Betancor (Biblioteca, El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria) toda la ayuda prestada en la consulta de estos valiosos y únicos ejemplares bibliográficos.
- ⁹ Ídem.
- ¹⁰ NÚÑEZ PESTANO, Juan Ramón: *La Nivaria triunfante y su capital gloriosa o los orígenes del pleito insular*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 2001, p. 61.
- ¹¹ CALVO, Ana: *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Ed. Del Serbal, Barcelona, 1997, p. 22.
- ¹² VARIOS: *Flora y vegetación del archipiélago canario*. Ed. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 205.
- ¹³ VARIOS: *Op. cit.*, p., 172
- ¹⁴ *Acuerdos del Cabildo de Tenerife* (en *Fontes Rerum Canariarum*), edición y estudio de Elías Serra Rafols y Leopoldo de la Rosa, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1965, volumen III (1514-1518), (nº 217): “Que la venta del jabón se remate, que todo el jabón que viniera de fuera parte así ralo como duro, blanco y prieto se pueda vender y cada uno en su casa lo pueda hacer para su gasto y no para vender; a nueve mrs. La libra y dende abajo”.

Nuestro especial agradecimiento a la doctora doña Ana Viña Brito, profesora del Departamento de Historia de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de La Laguna, por sus correctas apreciaciones y orientaciones en la realización de este trabajo.

- ¹⁵ CALVO, Ana: *Op. cit.*, p. 156.
- ¹⁶ PÉREZ DE PAZ, P. y HERNÁNDEZ PADRÓN, C.: *Plantas medicinales o útiles en la flora canaria. Aplicaciones populares*. Ed. Francisco Lemus, La Laguna, 1999, p. 230.
- ¹⁷ RODRÍGUEZ, Leoncio: *Los árboles históricos y tradicionales de Canarias*. Ed. Biblioteca Canaria (El Día), vol. II, primera parte, Santa Cruz de Tenerife, 2001, p. 52.
- ¹⁸ COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Turner, Madrid, 1977, p. 93.
- ¹⁹ *Gran Enciclopedia Canaria*. Ediciones Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994, tomo I, p. 202 (Voz: "Almagre", por J. C. Carracedo Gómez).
- ²⁰ DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Ed. Reverté, Barcelona, 1991, p. 46.
- ²¹ Agradecemos muy sinceramente a don Pablo Amador Marrero, Licenciado en Bellas Artes (especialidad en Restauración) por sus siempre valiosas aportaciones en el campo de las técnicas artísticas.
- ²² COBARRUVIAS OROZCO, Sebastián de: *Op. cit.*
- ²³ ALFONSO GARCÍA, Manuel: *Manual de alfarería popular canaria*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1983, p. 48.
- ²⁴ Ídem.
- ²⁵ Agradecemos a don Sebastián Díaz Afonso, Licenciado en Bellas Artes (Universidad de La Laguna), por sus valiosas informaciones sobre los materiales empleados en este noble y antiguo arte del barro, su elaboración y desarrollo histórico (taller de alfarería "El Alfar", Cruz Chica. La Laguna).
- ²⁶ NÚÑEZ PESTANO, Juan Ramón: *Op. cit.*, p. 63.
- ²⁷ *Gran Enciclopedia Canaria*. Ediciones Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994, tomo II, p. 500 (Voz: "Azulejos", por Francisco Hernán Reguera).
- ²⁸ TEJERA Y QUESADA, Santiago: *Los grandes escultores. Don José Luján Pérez*. Madrid, 1914, p. 154.
- ²⁹ Ídem, p. 82.
- ³⁰ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Esculturas genovesas en Tenerife", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, año 1961, n° 7, Madrid-Las Palmas, 1961.
- ³¹ CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la Catedral de Canarias*. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 263.

³² Ídem, p. 264.

³³ En 1798, Viera y Clavijo ya había alcanzado los 67 años de edad.

³⁴ CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*. Aula de Publicaciones, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1982, p. 31.

³⁵ Para comprender mejor la naturaleza y evolución de este material, es obligada la consulta de MALTESE, Corrado (coordinador). Ed. Cátedra, Madrid, 1973 y ediciones posteriores.

³⁶ Deseamos manifestar nuestra gratitud a la Catedrática de Escultura, doña María Isabel Sánchez Bonilla, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna (Tenerife), por sus interesantes y valiosas aportaciones acerca de la naturaleza y empleo de estos materiales. Buena parte de su producción escultórica está realizada con piedra de Tindaya.

³⁷ GARCÍA DEL ROSARIO, Cristóbal: *Historia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1776-1900)*. Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 1981. En este trabajo se recogen las distintas manufacturas impulsadas por la citada entidad en la isla de Gran Canaria, entre las que destacan: alfombras y colchas, sombreros, tejidos de lana, esteras, etc. (p. 62).

³⁹ MALTESE, Corrado (coordinador): *Op. cit.*, p. 11.