

APUNTES PARA UN ESTUDIO DE LAS FUENTES ICONOGRAFICAS EN LA PLASTICA CANARIA

Jesús Pérez Morera

La importancia del grabado en la historia de la comunicación visual, a partir de la creación de la imprenta en el siglo XV, es sobradamente conocida. La imagen grabada se difunde por todas partes y es el principal vehículo de difusión del arte, las composiciones y los modelos europeos.

En el caso del arte canario, cada vez conocemos más ejemplos de pinturas, relieves escultóricos e incluso trazas de retablo cuya fuente de inspiración se encuentra en el grabado. Indudablemente, Canarias no crea modelos iconográficos, sino que, por el contrario, los recibe de los diversos centros emisores de cultura, adaptándolos o reinterpretándolos según su propia sensibilidad.

En las páginas siguientes, estudiaremos algunos ejemplos, de un corpus mucho más amplio en el que llevamos trabajando largo tiempo, sobre el carácter tributario del arte isleño respecto a la estampa europea, mucho más la flamenca que la española o la italiana. Pintores, escultores y aún retablistas acuden al grabado o al libro ilustrado para sus composiciones, dependencia que no ha pasado desapercibida en la historiografía artística

canaria ¹. Esta subordinación se manifiesta básicamente de dos formas diferentes:

A) *Copias literales del modelo*; práctica bastante común entre los artistas canarios y americanos, no sólo entre los pintores-artesanos sino también entre los grandes maestros. Artistas de la talla de Alonso Cano eran muy aficionados a las estampas y libros ilustrados. Cuenta Jusepe Martínez que se pasaba la mayor parte de su tiempo comentando y examinando dibujos o grabados y «si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista» ². Al respecto ha señalado Leopoldo Castedo, «hasta comienzos del siglo XIX, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, la copia, con los caracteres de lo que hoy llamamos plagio, no sólo era legítima y aceptada, sino incluso ensalzada por grandes maestros» ³. Palomino, cuando habla de la copia o imitaciones, excluye, sin censura, el tomar las composiciones de estampas de otros autores, aduciendo, por el contrario, nombres de artistas que recurrían habitualmente a este procedimiento ⁴.

Esta dependencia de los grabados modélicos no sólo viene determinada por la propia formación del artista, sino que también responde al criterio y al gusto del comitente, que muchas veces impone la copia de la estampa o grabado que le inspira devoción, material gráfico que, por su propia difusión, era parte esencial de la cultura visual de la época. Por otro lado, La Iglesia ejercía un férreo control sobre la imagen religiosa, para evitar desviaciones o reinterpretaciones iconográficas poco ortodoxas, y era, además, la depositaria de los libros litúrgicos, profusamente ilustrados con estampas, que utilizaba el pintor para sus composiciones.

El copista, que plasma el grabado bien al pie de la letra o bien con ligeras modificaciones —simplificando, a veces, elementos y figuras—, se limitaba simplemente a adaptar el modelo al gusto y la técnica local. La copia de la estampa, con el cambio de proporción que conlleva, no era

1. Véase RODRIGUEZ GONZALEZ, M.: *La Pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp.69-73, así como *La Pintura en Canarias hasta 1900*, Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp.38 y 39.
2. GALLEGO, J.: *Visión y Símbolos en la Pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1987, p.81.
3. CASTEDO, L.: *Historia del Arte Iberoamericano*, 1, Madrid, 1988, p.412.
4. OROZCO DIAZ, E.: «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco», *Goya*, nº 27, Madrid, 1958, p.147.

precisamente una tarea fácil: trasladar una imagen de pequeñas dimensiones, en blanco y negro, como es el grabado, sobre la superficie mucho mayor del lienzo o la tabla planteaba un auténtico problema, que no podía resolverse «sino con una sólida formación y no menos capacidad de invención»⁵.

Esta manera de trabajar, sirviéndose del grabado para componer, justifica, asimismo, esa falta de sentido de la modernidad, tan propia del arte canario e hispanoamericano, es decir, la persistencia de composiciones arcaicas, de épocas pretéritas, renacentistas o manieristas, aunque su técnica y colorido estén más acordes con la sensibilidad del arte del momento. Es el caso, por citar uno de tantos ejemplos, de los Silva, que se valen de estampas manieristas de fines del Quinientos en pleno siglo XVIII.

B) *Composiciones de carácter «eclectico»*; es decir, el artista refunde escenas y elementos de dos o más grabados y, en tales ocasiones, modifica a su gusto la composición y las proporciones de las figuras⁶, de tal manera que pintores como Juan de Miranda utilizan distintos elementos tomados de diferentes grabados, simples «motivos» para construir composiciones absolutamente nuevas y personales, lo que revela su capacidad artística y su alto grado de innovación respecto al modelo.

Con respecto a los grabados modélicos que emplean tanto los pintores como los escultores isleños podemos dividirlos en dos tipos de obras:

1) *Estampas sueltas o en series*, que van desde las xilografías populares, como el grabado catalán de Pere Abadal que inspiró las representaciones de la «Trinidad de la Tierra» que luego comentaremos, al virtuosismo técnico y el refinamiento de las estampas flamencas. La difusión de estas imágenes grabadas fue enorme y no había vivienda canaria, desde la humilde casa campesina a la de los grandes señores, que no santificara el hogar familiar con alguna de estas láminas devotas. Son siempre estampas religiosas sobre los más diversos temas hagiográficos: vidas de Cristo, la Virgen María, apóstoles, evangelistas, doctores, mártires, eremitas, etc. George Glas afirma que el único adorno de las casas isleñas eran «cuadros

5. GUADALUPE VICTORIA, J.: *Pintura y sociedad en Nueva España Siglo XVI*, México, 1986, p.65.

6. CASTEDO, L.: *Op. cit.*, p.414.

pintados con representaciones de la Virgen, los doce apóstoles, santos y mártires» y que jamás vio «ninguna pintura de carácter profano, ni siquiera un mapa»⁷.

2) *Libros ilustrados con estampas*, como biblias, misales, breviarios, antifonarios, salterios, libros de horas, etc. El texto litúrgico o doctrinal con imágenes, como método pedagógico-moral de captación a través de los sentidos, fue utilizado de forma sistemática después del Concilio de Trento, a efectos de una propaganda visual a escala prácticamente universal⁸. En este sentido, la obra capital fueron las *Evangelicae Historiae Imagines*, que vio la luz por primera vez en Amberes en 1593.

En el siglo XVI el centro proveedor de libros litúrgicos fue Sevilla, monopolio que, desde finales de la centuria, perdió en favor de Venecia y sobre todo de Amberes, ciudad que abasteció a las islas durante todo el siglo XVII y buena parte del XVIII. En los inventarios parroquiales de libros de coro, imprescindibles para cantar las horas, vísperas y oficiar las misas, es muy raro no encontrar la presencia de algún «misal de Antuerpia»⁹.

7. GLAS, G.: *Descripción de las Islas Canarias 1764*, Santa Cruz de Tenerife, 1982, p.115.

8. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «Las Imágenes de la Historia Evangélica» del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», *Traza y Baza*, nº 5, Barcelona, 1974, pp.77-95.

9. Así, por ejemplo, en los libros de fábrica de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma consta que en 1680 se compró «un misal grande de Antuerpia que costó ciento y quarenta reales» y en 1686 otros «tres misales de Antuerpia a noventa reales cada uno». En la ermita de la Encarnación de la misma ciudad figuran en el inventario de 1855 «Un Breviario Romano de marca mayor para el coro, con forro de tabla cubierto de cuero negro y dos manillas de metal para cerrarlo, *impreso en Antuerpia en 1697 con seis estampas*, el cual regaló en 1776 su mayordomo Presbítero D. Pedro Velez y Guisla Venerable Beneficiado del Salvador y Vicario de esta Ysla» y «Un misal Romano de a pliego con la cubierta de palo forrado de cuero negro con dos manillas de metal impreso en Antuerpia en 1648 que existe en esta Ermita desde 1712». Asimismo, en 1681, el licenciado don Juan Pinto de Guisla, visitador general de la isla de La Palma, inventarió entre los bienes del santuario de Nuestra Señora de las Nieves «dos misales nuevos de folio grandes impresion de antuerpia con manillas de bronce y Registros de seda= Vn misal cassi nuevo impresion de Antuerpia que dio de limosna don Lucas Fernandez de Oliuera=». Por entonces (1678) la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane poseía también «Vn misal Romano de Antuerpia bueno» y «Vn misal nuevo de Venecia con aforro de badana colorada con manillas». Posteriormente, en 1719, se añade al inventario parroquial «vn misal grande de antuerpia con sus manillas doradas y registros de sintas». Otros misales antuerpienses hemos localizado en los inventarios

Recientemente, en el santuario de Nuestra Señora de las Nieves se expusieron, con motivo de la IV muestra de Arte Sacro «Misterios de Navidad», nueve misales romanos, editados en Amberes por la oficina plantiniana con grabados de la vida de Cristo y la Virgen ¹⁰. Asimismo, la biblioteca del Museo Canario posee un ejemplar plantiniano de la *Biblia Sacra*, de 1583 ¹¹, y en la iglesia de la Concepción de La Orotava se conserva un breviario antuerpiense —que estudiaremos en las páginas siguientes—, cuyos grabados tuvieron amplia repercusión entre los artistas tinerfeños del siglo XVII en adelante.

Las bibliotecas de las órdenes religiosas, especialmente las de dominicos, agustinos y jesuitas, eran las más completas y en ellas no faltaban libros preciosamente estampados con grabados, como la *Historia Evangélica* ya citada, o la *Salmodia Eucharistica* del Padre Melchor Prieto, que presentaba visualmente el misterio de la Eucaristía, ediciones que sabemos se encontraban entre los fondos bibliográficos de la librería del convento dominico de San Pedro Mártir en la ciudad de Las Palmas ¹². En los claustros conventuales, convertidos en verdaderas aulas de estudio, pululaban pintores y escultores que trabajaban, las más de las veces, bajo la atenta mirada de frailes y religiosos.

de las iglesias de la Villa de San Andrés, en 1679 y 1757 (en esa fecha el mayordomo de la hacienda de Ximénez entregó al sacristán de San Andrés «vn misal pequeño imprecion de Antuerpia año de 1614», perteneciente a la ermita del Nombre de María del Barranco del Agua); San Amaro de Puntagorda, en 1679; y San Juan Bautista de Puntallana, en 1724.

10. IV muestra de Arte Sacro «Misterios de Navidad» (diciembre de 1991-enero de 1992). Cuatro de estos misales plantinianos pertenecen al santuario de las Nieves (fechados en 1693, 1719 y 1725); tres a la parroquia de La Encarnación (1641, 1714 y 1746) y dos a la ermita del Planto de Santa Cruz de la Palma (1670 y 1751). Además, se expuso un cantoral hispalense editado en 1544 propiedad del santuario de las Nieves.
11. MILLARES CARLO, A.: *Descripción y estudio de los impresos de los siglos XV y XVI existentes en la biblioteca de El Museo Canario*, Madrid, 1975, p.32.
12. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, sección Conventos, Legajo 5, Expediente nº 28: Inventario general del convento dominico de San Pedro Mártir, 1836; El inventario de la librería recoge la existencia de un tomo de la *Salmodia Eucharistica* de Prieto y otro de las *Anotaciones in evangelia*, publicadas en Amberes en 1593 junto con las *Evangelicae Historiae Imagines*. Otro ejemplar de la *Salmodia Eucharistica* aparece citado, junto con un *flos sanctorum de Ribadeneyra* y un libro de *empresas morales, todos de Romance*, entre las obras que el licenciado Diego González Oropesa, beneficiado rector de la iglesia parroquial de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, legó en su testamento (1657) a su sobrina María Lorenzo de Oropesa.

La naturaleza de los grabados divulgados en Canarias es de origen muy diverso: español, italiano, alemán, holandés y, sobre todo, flamenco.

Por lo que respecta al grabado español se importan estampas y volúmenes ilustrados con imágenes desde Madrid, Sevilla e incluso Cataluña. Se trata de libros teológicos y doctrinales, como la *Salmodia Eucharistica* escrita por el mercedario Melchor Prieto, editada en Madrid en 1622 con grabados de Alardo de Popma y Juan de Courbes ¹³ o libros que describen fiestas y ceremonias, como el de Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*, impreso en Sevilla en 1671 con estampas de los Arteaga y los Valdés Leal ¹⁴. De una de las láminas de la primera de las obras citadas, grabada por Alardo de Popma, se valió el pintor Nicolás de Medina, seguidor de Cristóbal Hernández de Quintana, para su enorme cuadro de la *Carabela Eucarística de La Iglesia* (1730), en la sacristía del templo parroquial de Santa María de Betancuria, Fuerteventura ¹⁵. De igual modo, la estampa del libro de Torres Farfán que representa el altar-teatro erigido por Murillo en el interior de la iglesia del Sagrario, en la catedral de Sevilla, inspiró la traza de los dos retablos de San Felipe Neri (c. 1738) y San Joaquín (c. 1752), situados a los pies de las naves laterales de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, que podemos considerar como cabeza de serie de un tipo de retablo-hornacina que abunda en la isla en la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde Cataluña llegan xilografías como la de Pere Abadal: *las dos Trinidades* (1684), de la que derivan, al menos, tres representaciones con el tema de la Sagrada Familia o la Trinidad de la Tierra: el lienzo existente en el coro bajo de la iglesia de Santa Clara de La Laguna, del siglo XVIII, y las pinturas que aparecen en los áticos de los retablos de la Virgen del Rosario en el templo de San Blas de Mazo, obra posiblemente del pintor Bernardo Manuel de Silva (1655-1721), y de San José, en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de la Palma, composición ésta que también se divulgó en América.

El grabado europeo es fundamentalmente italiano y flamenco, aunque tampoco faltan testimonios de la estampa alemana. El tesoro de la iglesia de Santo Domingo de La Laguna conserva, en este sentido, cuatro bellos

13. SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1985, p.162.

14. GALLEGO, J.: *Op. cit.*, p.114.

15. PEREZ MORERA, J.: «La Carabela Eucarística de La Iglesia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas del primer Coloquio de Iconografía (1988), tomo II, Madrid, 1989, p.75.

grabados, dentro de marcos barrocos en madera sobredorada, de la famosa letanía de Fridberg Franz Xavier Dornn, publicada en la imprenta de la ciudad de Augsburgo en 1742 con estampas de los hermanos Klauber ¹⁶.

Sin embargo, dentro del conjunto del grabado español y europeo predominan, por abrumadora mayoría, los procedentes de Flandes, especialmente los de la escuela manierista de Amberes. Por lo que respecta al grupo de grabadores de la época de Rubens su influencia se deja sentir, por ejemplo, en la «*Asunción de la Virgen*» de la ermita del Carmen de La Orotava, atribuida por Fraga González al pintor Gaspar de Quevedo ¹⁷, que no dudó en copiar una estampa de Bolswert (1589-1619) sobre original de Rubens ¹⁸.

Como hemos dicho, ningún otro centro gozó de la preferencia que tuvo el grabado flamenco. Angulo Iníiguez, Orozco Díaz y Martín Soria han señalado la enorme abundancia de estampas de importación flamenca en la España del Seiscientos ¹⁹. Amberes, gobernada entonces por la corona española, era el núcleo editorial más importante de Europa y el mayor centro emisor de libros en castellano. Cristóbal Plantin (1514-1589), el gran impresor de Amberes, obtuvo en 1570 de Felipe II, gracias a la impresión de la monumental *Biblia políglota*, el título de «Prototypografus Regius» y el privilegio de imprimir todos los libros religiosos para España e Hispanoamérica. Con el monopolio exclusivo del suministro de libros litúrgicos a todos los países de la corona española, la editorial plantiniana, con sus 24 prensas y más de 100 empleados, producía decenas de miles de biblias, misales, breviarios y devocionarios, en un momento en el que la unión indisoluble de imagen grabada y texto contribuían eficazmente al adoctrinamiento de las masas de acuerdo con las directrices de la Contrarreforma católica. Sus sucesores, los Moretus —Juan, yerno de Plantin, y después Baltasar Moretus y Baltasar Moretus III— continuaron prestando sus servicios a Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Los libros de las ediciones plantinianas, cuidadosamente impresos, iban ilustrados con primorosos grabados al cobre, haciendo de ellos «verdaderas enciclopedias visuales de los dogmas de la fe cristiana» ²⁰.

16. SEBASTIAN, S.: *Op. cit.*, p.207.

17. FRAGA GONZALEZ, C.: *El licenciado Gaspar Quevedo, pintor canario del Siglo XVII*, MADRID, 1991, p. 72.

18. *Rubens e l'incisione*, catálogo de la exposición organizada por el Gabinetto Nazionale delle stampe, Roma, p. 46.

19. GALLEGO, J.: *Op. cit.*, p.81.

20. MESA-GISBERT, *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Lima, 1982, p.102.

El prestigio de los flamencos, manifiesto en su virtuosismo técnico, poderosa imaginación y perfección clásica de las formas, era indiscutible en toda Europa ²¹. A través de los flamencos, penetra asimismo el influjo del arte italiano, bajo cuya atracción gravitaban los artistas de los Países Bajos.

De entre las muchas pinturas canarias hechas siguiendo composiciones flamencas nos limitaremos a estudiar tres grupos de obras: las que derivan de grabados de los Sadeler sobre dibujos de Martín de Vos y las que reproducen estampas tomadas de dos ediciones plantinianas: la Historia Evangélica del Padre Nadal y el Oficio de la Bienaventurada Virgen María.

I. EL MANIERISMO ANTUERPIENSE: GRABADOS DE LOS SADELER SOBRE MODELOS DE MARTIN DE VOS.

A la extraordinaria generación de grabadores flamencos de la escuela manierista amberina del último tercio del siglo XVI pertenecen los hermanos Sadeler: Jean Sadeler, nacido en Bruselas en 1550 y muerto en Venecia en 1600, y su hermano menor Rafael Sadeler el Viejo (1560-1628), activo en el primer tercio del siglo XVII. Ambos trabajaron en colaboración con uno de los pintores más importantes del final del Renacimiento flamenco: el antuerpiense Martín de Vos (1531-1603), creador de los cuadros y composiciones manieristas que los Sadeler llevaron al grabado.

Como Jean y Rafael Sadeler, Martín de Vos viajó a Italia, donde aprendió el modelo veneciano en el taller de Tintoretto. Su arte es, pues, reflejo del poderoso influjo ejercido por el Renacimiento a la italiana en los Países Bajos durante la segunda mitad de la decimosexta centuria. Martín de Vos es autor de composiciones que fueron muy repetidas en España e Hispanoamérica. Su estilo, a través de los grabados de los Sadeler, los tres Wiericx, Hoogstratem o Van der Passe, pasó a muchos pintores canarios y americanos, que se pueden considerar como seguidores suyos ²².

De Martín de Vos conserva el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna un bello album de grabados, magníficamente estudiados por la doctora Fraga González, sobre la vida eremítica, que el

21. FRAGA GONZALEZ, M.C., «Grabados de Martín de Vos en la Universidad de La Laguna», *Revista de Historia Canaria*, nº 171, La Laguna, 1978, p.137.

22. MESA-GISBERT: *Op. cit.*, p.103.

embajador de Venecia en Madrid, don Alonso de la Cueva y Benavides, obsequió a su amigo el deán de la catedral de Canarias, el doctor don Francisco Mesía ²³.

Entre las composiciones de Martín de Vos que hicieron fortuna en Canarias podemos citar: la Circuncisión, la Huida a Egipto, el Ecce Homo ante la plebe, la Adoración de los Magos, la Transfiguración y la Visión de la Cruz. Todas ellas, a excepción de la última, fueron grabadas por Jean Sadeler entre 1581 y 1588.

1. *La Circuncisión*

1581

El dibujo de Martín de Vos se inspira, a su vez, en una xilografía de Alberto Durero. El éxito del grabado de Jean Sadeler, tanto en Canarias como en Hispanoamérica, está rubricado por la existencia de varios cuadros, que siguen con absoluta fidelidad la composición y los tipos de Martín de Vos.

1.1. *La Circuncisión* (Fig. 1)

Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Laguna.

Pintura sobre tabla.

Siglo XVII.

Obra anónima, de bastante calidad, que cuelga en la pared de los pies de la nave de la Epístola.

1.2. *La Circuncisión*

Iglesia de Ntra. Sra. de Candelaria, Tijarafe.

Pintura sobre lienzo.

c. 1629.

Alojada en el primer cuerpo del retablo mayor, es probable que sea obra del pintor, escultor y ensamblador Antonio de Orbarán, que realizó el dorado del retablo hacia 1629 ²⁴.

23. FRAGA GONZALEZ, M.C.: *Op. cit.*, pp.123-138.

24. TRUJILLO RODRIGUEZ, A.: *El retablo barroco en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, tomo I, p.41. En escritura fechada en Tijarafe el 20-VII-1630 consta que

1.3. *La Circuncisión*

Iglesia de San Juan Bautista, La Orotava.

Pintura sobre lienzo.

Siglo XVIII.

La escena se desarrolla en sentido horizontal, expandiendo los personajes hacia los lados. Varían también los fondos arquitectónicos y en un extremo se añade la figura de San José, que no aparece en el grabado. La tela se conserva en la sacristía.

1.4. *La Circuncisión*

Paradero desconocido.

Pintura sobre lienzo.

Siglo XVIII.

Perteneció al Santuario del Cristo de los Dolores de Tacoronte. Forma serie con la Huida a Egipto y la Adoración de los Magos, pinturas anónimas clasificadas como de la escuela de Cristóbal Hernández de Quintana. Las tres derivan de modelos de Martín de Vos grabados por Jean Sadeler.

1.5. En América se conocen también varios cuadros que reproducen puntualmente el grabado de Sadeler. La más antigua de ellas es la del retablo mayor de Huejotzingo (1586), en Puebla, México, obra del pintor flamenco Simón Pereyng, natural de Amberes ²⁵. Otra réplica existe en el Museo de Charcas, Sucre, Bolivia ²⁶.

2. *La Huida a Egipto*

c. 1582.

De este grabado se sirvió el pintor anónimo que hizo la serie del santuario del Cristo de los Dolores de Tacoronte.

Antonio de Orbarán, *pintor vesino desta yslla de la palma*, había comprado unas tierras en las cabezadas de Tijarafe al licenciado Juan Felipe de Leria, cura beneficiado del lugar, quien, como mayordomo de la fábrica parroquial, había dirigido las obras de construcción del retablo mayor (Archivo de Protocolos Notariales de Santa Cruz de la Palma, escribanía de Baltasar Rodríguez de Febles, caja nº 1).

25. STASTNY, F.: «Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana», *La Dispersión del Manierismo* (documentos de un coloquio), México, 1980, p.206.

26. BERMEJO, E.: «Una pintura inédita con la “Visión de la Cruz”, en Madrid y puntualizaciones sobre obras flamencas del siglo XVI, en Perú y Bolivia», *relaciones Artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, p.28.

3. *La Adoración de los Magos*

1588.

Copias literales de esta composición grabada por Jean Sadeler sobre dibujo de Martín de Vos, con la única excepción del paje que recoge el manto del rey que besa las manos del Niño Jesús, son la Adoración de los Magos en la iglesia del santuario del Cristo de los Dolores y la de la ermita de la Caridad, ambas en Tacoronte (Tenerife). Las dos miden lo mismo (1,84 x 1,36) y han sido catalogadas como obras del siglo XVIII de un seguidor de Cristóbal Hernández de Quintana ²⁷. Especialmente interesante es la pintura de la ermita de la Caridad, que hace pareja con una Adoración de los Pastores, por la corrección del dibujo, rico colorido y calidades de los vestidos (Fig. 2).

También el santuario de Nuestra Señora de las Nieves, en La Palma, posee un óleo sacado de la misma estampa. Perteneció a la serie de la vida de la Virgen que el licenciado don Juan Pinto de Guisla, fundador de la esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves, encargó en su testamento (1693) que hicieran sus herederos para colocarlos en el «cuarto de los clavos», que había construido a sus expensas sobre la sacristía de la iglesia de las Nieves ²⁸.

4. *La Transfiguración.*

1588.

Las figuras de Cristo, Elías y Moisés fueron copiadas por Cristóbal Hernández de Quintana en el cuadro de esa iconografía que se conserva en la iglesia de Santo Domingo en Las Palmas de Gran Canaria, variando las actitudes de los apóstoles que aparecen en la parte baja de la composición.

5. *El Ecce Homo ante la plebe.*

De la estampa de Jean Sadeler deriva con toda exactitud una de las pinturas de la predela del retablo colocado en la ermita de San Antonio del Lamero, Garachico, decorado con ocho pequeñas escenas de la Pasión, fechables en el segundo cuarto del siglo XVII. Asimismo, el grupo de la

27. CASAS OTERO, J.: *Estudio Histórico Artístico de Tacoronte*, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pp.144 y 173.

28. FERNANDEZ GARCIA, A.J.: «Historia de las Nieves», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de la Palma, junio de 1970.

Dolorosa y San Juan Evangelista, situados a la izquierda de la cruz en la *Lanzada de Longinos* está tomado de un grabado de Jean Sadeler y Martín de Vos sobre la Crucifixión. La ermita fue fundada en 1633 por don Alonso de Ponte ²⁹.

6. *La Visión de la Cruz.*

1614.

El tema presenta a la Virgen sentada con el Niño en su regazo, quien abre sus manos para recibir la cruz que le muestran los ángeles, símbolo premonitorio de su Pasión y muerte. La estampa de Rafael Sadeler, que tiene sus precedentes iconográficos en Van der Weyden, fue utilizada en Perú por pintores como Diego Quispe Tito y Gregorio de Gamarra para los cuadros de la iglesia de Santo Domingo y la Recoleta de Cuzco ³⁰. La sacristía de la iglesia de Santo Domingo en La Laguna posee otra versión de la visión de la Cruz, adscrita a la escuela de Cristóbal Hernández de Quintana, que se inspira en esta composición de Martín de Vos, con la variante de que la figura de la Virgen es sustituida por la de San José.

II. LAS IMAGENES DE LA HISTORIA EVANGELICA DEL PADRE JERONIMO NADAL.

Las *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal, obra capital de la iconografía tridentina, aparecieron por primera vez en 1593 en Amberes, el gran centro editorial contrarreformista. El libro de Nadal, publicado en la imprenta plantiniana, fue decisivo en la formulación y propaganda del espíritu y el arte de la Contrarreforma Católica. La combinación innovadora de la imagen mental del texto escrito con la imagen visual de la estampa grabada suponía llevar a la práctica por primera vez el método ignaciano de la *composición de lugar* como instrumento de captación de la persona a través de los sentidos. Del éxito de la obra hablan las sucesivas reediciones de 1606, 1607 y todavía un siglo más tarde, en 1707, vio la luz la última publicación ³¹.

29. TAVIO DE LEON, M.D.: «La ermita de San Antonio del Lamero en Garachico: Estudio histórico artístico», *Homenaje a Manuela Marrero* (en prensa).

30. BERMEJO, E.: *Op. cit.*, pp.11-13.

31. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *Op. cit.*

Verdadero monumento del grabado flamenco, las estampas manieristas de la Historia Evangélica forman un corpus de 155 láminas —153 del apéndice final más los frontispicios de la portada y primera página—. Las planchas fueron grabadas en su mayoría por los hermanos Wierix, que invirtieron varios años de trabajo. Están firmadas 58 por Antonio Wierix, 57 por Jerónimo y 17 por Juan. El resto de los grabados —11— se deben a Carlos Van Mallery y, probablemente, la portada a J. Collaert. En cuanto a los dibujos, la mayor parte de ellos fueron creados y compuestos en Roma, entre 1585 y 1590, por Bernardino Passeri y el jesuita florentino Gian Battista Fiammeri, discípulo de Ammannati. Nueve, sin embargo, llevan la firma de Martín de Vos y uno la de Jerónimo Wierix ³².

Como repertorio iconográfico de primer orden, las imágenes de la Historia Evangélica se convirtieron en una fuente inagotable de inspiración, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, «prolongando a lo largo del siglo XVII unas maneras que ya podían ser consideradas como arcaicas, pero que no dejaban de ejercer el efecto perseguido» ³³. Sólo en la escuela cuzqueña J. de Mesa y T. Gisbert han identificado 23 cuadros que derivan de las estampas del libro del Padre Nadal ³⁴. De igual modo, García Saiz ha estudiado su impacto en la pintura de Ayacucho (Perú), ciudad en la que, al parecer, funcionó a mediados del siglo XVIII «un taller de pintura que tenía como temática fundamental la reproducción de las imágenes procedentes de la obra de Nadal, directa o indirectamente, mezclándolas incluso con las procedentes de otras fuentes, pero siempre manteniendo elementos claramente reconocibles» ³⁵.

Canarias no quedó al margen de su influjo y hay pruebas de ello en las obras de artistas como los Silva o el propio Juan de Miranda, la gran figura de la pintura canaria del siglo XVIII. Veamos algunas composiciones extraídas de los grabados nadalianos:

1. *Los cuatro Evangelistas.*

Iglesia de San Pedro Apóstol, Breña Alta.

Pintura sobre tabla.

c. 1718.

32. IDEM.

33. GARCIA SAIZ, M.C.: «Las “Imágenes de la Historia Evangélica” del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)», *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 2, Madrid, mayo 1987, p.43.

34. MESA-GISBERT: *Op. cit.*, p.105.

35. GARCIA SAIZ, M.C.: *Op. cit.*, p.44.

Estas cuatro pinturas, que copian puntualmente las figuras de los Evangelistas que aparecen en la portada de la Historia Evangélica, decoran las caras laterales del tabernáculo (sagrario y manifestador) que ocupa la hornacina central del primer cuerpo del retablo mayor, construido en la década de 1710 ³⁶. Sabemos que el tabernáculo ya estaba dorado en 1718 y que posteriormente, en 1737, el maestro Juan Manuel de Silva (1687-1751), completó el dorado del retablo ³⁷. No dudamos, por tanto, en atribuir la autoría de estas pinturas, de gran calidad, al pincel de los Silva, aunque pensamos que se hallan más próximas al modo de hacer de Bernardo Manuel de Silva que al de su hijo, algo más flojo. Por lo tanto, fecharíamos las pinturas con anterioridad a 1718.

Del grabado también se tomó la colocación en pisos y la distribución de los apóstoles, aunque el pintor ha omitido algunos detalles, como son las alas del buey de San Lucas y la parte trasera del león de San Marcos. La figura de San Mateo conversando con el Angel (Figs. 3 y 4) es semejante a la que el pintor Leonardo Flores introdujo en el cuadro del Triunfo de la Eucaristía de la iglesia de Achocalla (Bolivia), precediendo el carro-esenario que sirve de asiento a la custodia con el Santísimo Sacramento.

Los Evangelistas de Breña Alta interpretan el modelo de naturalezaza flamenca del santo-estatua, difundido en Canarias a través del grabado. En la estampa (Fig. 4) las figuras simulan esculturas, colocadas dentro de fingidas hornacinas arquitectónicas semicilíndricas. Sin embargo, Bernardo Manuel de Silva ha preferido situar al santo-estatua sobre un austero fondo de paisaje (Fig. 3), como es habitual en las composiciones de los Silva. Este espacio imaginario, a mitad de camino entre el cielo y la tierra, está constituido por un horizonte bajo, de suaves ondulaciones que se recortan sobre el celaje. Las actitudes elegantes y reposadas, los contrappostos y el naturalismo de los paños ponen de manifiesto el clasicismo a la italiana reinante en los Países Bajos en el siglo XVI.

2. *La Expulsión de los mercaderes del templo.*

Museo Municipal, Santa Cruz de Tenerife.

36. Archivo Parroquial de San Pedro de Breña Alta (La Palma), *libro de Visita*, 1680, fol. 56. Visita del licenciado don José de Tobar y Sotelo, 31-VIII-1718: «Visitamos el sagrario que esta con toda seguridad...por estar el sagrario dorado de nuevo aunque no el retablo por auer poco tiempo que se hizo».
37. PEREZ GARCIA, J.: *Fastos biográficos de La Palma*, I, La Laguna, 1985, p.171.

Oleo sobre lienzo.

c. 1780-1784.

Procede, junto con la pintura de *Jesús entrando en Jerusalén* con la que forma pareja, de la casa de los Rodríguez Carta ³⁸, poderosa familia de acaudalados comerciantes del Santa Cruz del siglo XVIII.

Cuando conocimos las estampas de la Historia Evangélica observamos que dos de las figuras que aparecen en el primer plano de esta obra de Juan de Miranda estaban tomadas, sin lugar a dudas, de las láminas nº 16 y 53, firmadas ambas por Antonio Wiericx. Se trata del mercader caído sobre el suelo, encima del taburete (Figs. 5 y 6), y el personaje vuelto de espaldas, apoyado en una de las columnas, situado junto a él. Otras figuras, como las mujeres que llevan las cestas con las tórtolas sobre sus cabezas o los bueyes que salen por una de las puertas, también están presentes en el grabado nº 16. Igualmente, el perro ladrando es un elemento muy repetido a lo largo de las escenas de la Historia Evangélica (estampas nº 64, 67, 111, 113 y 114). Asimismo, el ambiente arquitectónico, los cortinajes y las columnas salomónicas recuerdan al de las láminas 8 y 53. En estos casos, Miranda incluye simplemente aquellos *motivos* que le parecen útiles o atractivos para su composición, sin llegar a calcar del modelo. El pintor, como gran maestro, no se limita a copiar —salvo determinadas figuras sin las cuales nos hubiese sido imposible descubrir su fuente de inspiración—, al contrario, reinterpreta el modelo y crea sus propias composiciones a partir de un material gráfico diverso y que selecciona a su gusto.

El mismo fenómeno se puede advertir en la *Natividad de la Virgen* de la catedral de La Laguna, pintada por Juan de Miranda hacia 1775-1780 ³⁹. Así, el grupo de las mujeres que lavan a la recién nacida en la jofaina; la criada que calienta un pañal en el fogón y Santa Ana conversando en su lecho con la matrona parecen sacados de la estampa nº 2, mientras que la cama de baldaquino de la madre de la Virgen se asemeja a la del rico Epulón (lámina nº 74).

Estilísticamente, también hay cierta relación formal entre la obra de Juan de Miranda y el naturalismo elegante, la caracterización de tipos e incluso el tratamiento de la luz en las imágenes de la Historia Evangélica. En la *Adoración de los Pastores* de la iglesia de la Concepción de Santa

38. RODRIGUEZ GONZALEZ, M.: *La Pintura en Canarias durante el Siglo XVIII*, Madrid, 1986, p.348.

39. IDEM, p.344.

Cruz de Tenerife (1773), una de sus primeras pinturas después de su estancia peninsular ⁴⁰, el foco lumínico que emana del Niño Jesús, reflejándose en los rostros de los pastores que se acercan al portal en medio de la oscuridad de la noche, es idéntico al de la estampa del mismo tema del libro de Nadal, al margen de otras coincidencias compositivas como la cabaña, las columnas clásicas y los coros angelicales.

III. EL OFICIO DE LA BIENAVENTURADA VIRGEN MARIA DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCION DE LA OROTAVA.

Como las *Evangelicae Historiae Imagines*, este oficio mariano, reconocido e incluido dentro del breviario romano por el papa Urbano VIII, combina el texto escrito con imágenes sobre la vida de Cristo, la Virgen María, los apóstoles y la Iglesia Triunfante. El ejemplar del templo de la Concepción orotavense, abandonado hasta hace poco tiempo en la caja del reloj parroquial, fue editado en Amberes en 1680 por la oficina plantiniana, propiedad a la sazón de la viuda y herederos de Baltasar Moretus.

Las estampas son en total 58, sin contar la de la Virgen con el Niño de la portada y ocho pequeñas cartelas con escenas religiosas. Sólo dos grabados, la *Matanza de los Inocentes* y el *Entierro de la Virgen*, llevan la firma de su autor, el antuerpiense Carlos Van Mallery (1571-1635), hábil grabador al buril que había colaborado con los tres Wiericx en la ejecución de las planchas de la Historia Evangélica. No faltan, por tanto, relaciones formales con los grabados manieristas de la obra del Padre Nadal, de modo que la lámina de *El Salvador Mundi* resulta prácticamente igual a la de la primera página de la Historia Evangélica, grabada por Jerónimo Wiericx sobre dibujo de Martín de Vos.

Más importante aún es el influjo de Rubens, cuyas composiciones copian los grabados de la *Resurrección de Cristo* y la *Gloria celeste de los Santos*. El primero de ellos reproduce el panel central del tríptico de la catedral de Amberes, pintado en 1610-1612 por Rubens para el monumento funerario de Juan Moretus, dueño de la tipografía plantiniana y amigo personal del gran pintor flamenco ⁴¹.

Otras láminas, como la *Ultima Cena*, *Pentecostés*, la *Asunción* de la

40. IBIDEM, p.323.

41. *Rubens e l'incisione*, *Op. cit.* pp.21 y 39.

Virgen, la *Adoración de los Magos* y la *Adoración de los Pastores*, se inspiran, con algunas variantes, en modelos rubenianos, grabados por Bolswert, C. Galle y Vorsterman ⁴². Asimismo, varias estampas del Oficio de la Bienaventurada Virgen María, como la *Ascensión de Cristo*, la *Resurrección*, la *Adoración de los Magos*, la *Crucifixión*, *Pentecostés* y la *Gloria celeste de los Santos*, ilustran también otras ediciones plantinianas. Así lo acreditan los misales romanos que conserva el santuario de las Nieves (1693 y 1719) y el de la ermita del Planto (1751) de Santa Cruz de la Palma.

La repercusión de estos grabados sobre la pintura americana la hemos podido comprobar a través de obras tales como los *Desposorios de la Virgen y San José*, anónimo cuzqueño (Museo de la Casa Murillo, La Paz, Bolivia), y el *Nacimiento* del pintor boliviano Gaspar Miguel de Berrío (Museo de Potosí, Bolivia). Por lo que respecta a la plástica canaria, su impacto puede apreciarse en las siguientes obras:

1. *Adoración de los pastores*

Hospital de Nuestra Señora de los Dolores, La Laguna.

Altorrelieve en madera policromada y estofada.

Principios del siglo XVIII ⁴³.

Este pequeño retablo (Fig. 7) está considerado como una de las mejores obras del escultor Lázaro González de Ocampo (1651-1714). Su composición, invertida mediante el procedimiento del espejo, es calcada de la correspondiente estampa del oficio mariano (Fig. 8), que se inspira a su vez en una pintura de Rubens grabada por Vorsterman en 1620 ⁴⁴.

Es probable que Lázaro González de Ocampo y Gabriel de la Mata tallaran los tableros sobre la vida de la Virgen del antiguo retablo mayor de la iglesia de la Concepción de La Orotava, construido en la última década del siglo XVII, teniendo a la vista los mismos grabados, que, por otra parte, se conservan todavía en el templo orotavense. Del mismo modo, los relieves de los cuatro Evangelistas del sagrario parecen inspirarse en los que aparecen en el frontispicio de la Historia Evangélica.

42. IDEM, pp.25, 37, 46 y 70.

43. CALERO RUIZ, C.: *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p.237.

44. *Rubens e l'incisione*, *Op. cit.*, p.70.

2. *La Presentación de la Virgen María en el templo.*

Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, La Palma.

Oleo sobre lienzo.

Fines del siglo XVII.

Compone, con otras siete más, la serie de la vida de la Virgen que encargó el licenciado don Juan Pinto de Guisla en su testamento para decorar el llamado «cuarto de los esclavos», fabricado sobre la sacristía de la iglesia de las Nieves. La pintura, de escuela palmera, invierte una vez más la composición que ofrece el grabado.

3. *La Ascensión de Cristo.*

Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte.

Oleo sobre lienzo.

Fines del siglo XVII.

Se trata de una de las cinco pinturas sobre los misterios gloriosos que recubren la parte inferior del testero de la pared lateral de la capilla del Rosario, bajo la serie de arcángeles con atributos marianos. Hay que precisar, no obstante, que el grabado que inspira esta composición aparece también en otras ediciones plantinianas, como los ya citados misales romanos del santuario de las Nieves y de la ermita del Planto.

4. *Presentación del Niño Jesús en el templo.*

Propiedad de don Rafael Delgado Rodríguez, Santa Cruz de Tenerife.

Oleo sobre lienzo.

Siglo XVIII.

Su autor copió los seis personajes de la escena central, añadiendo dos grupos de personajes a cada lado, que pudo haber tomado de otro grabado.

5. *La Coronación de la Virgen*

Iglesia de Santa Ana, Garachico.

Pintura sobre tabla.

Siglo XVII.

Ocupa el ático del retablo del Señor Preso, situado en la nave de la Epístola, que perteneció originalmente a la capilla de San Raimundo del convento dominico de Garachico. Fue realizado por el maestro gallego Juan González Puga por encargo del capitán don Juan Francisco Ximénez, patrono de la capilla, hacia 1636.

6. *La Santa Cena y la Asunción de la Virgen*
Iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos.
Pinturas sobre tabla.
Siglo XVII.

Se encuentran respectivamente en el primer y segundo cuerpo del retablo del Gran Poder de Dios. Según el profesor Martínez de la Peña, el autor de estas pinturas pudo ser el artista Juan Iscrot, natural de Flandes. Por lo que respecta a los grabados que las inspiran, copian composiciones rubenianas: la Santa Cena repite la del altar del Sacramento de la catedral de Malinas por Bolswert, mientras que la Asunción refunde los ángeles de una estampa de Bolswert con la figura de la Virgen de otra de Pontius (1624), ambas sobre pinturas de Rubens ⁴⁵.

5. *Santa Cena*.
Catedral de La Laguna.
Oleo sobre lienzo.
c. 1775-1780.

Constituye, con los cuadros de *David y Ahimelec* y *Elías alimentado por un ángel*, la serie Eucarística que pintó Juan de Miranda para la capilla del sagrario de la antigua iglesia de los Remedios ⁴⁶. La figura de Cristo, bendiciendo el pan, la distribución y posturas de los apóstoles, los fondos arquitectónicos, cortinajes e incluso el detalle de la lámpara que ilumina desde lo alto la escena parecen tomados de la estampa del mismo tema del oficio mariano, grabado cuya fuente de inspiración se encuentra, como hemos dicho, en Rubens ⁴⁷.

Otras composiciones de Miranda, como *Jesús entrando en Jerusalén* (Museo Municipal, Santa Cruz de Tenerife), la *Magdalena ungiendo los pies de Cristo* (ermita de Conil, Lanzarote) y la *Adoración de los Magos* y la *Huida a Egipto* (propiedad particular, Las Palmas de Gran Canaria) acusan asimismo la dependencia de grabados flamencos.

45. *Rubens e l'incisione*, *Op. cit.* p.46 y 105.

46. RODRIGUEZ GONZALEZ, M.: *Op. cit.*, p.334.

47. *Rubens e l'incisione*, *Op. cit.*, p.25.



Fig. 1 La Circuncisión. Iglesia de La Concepción. La Laguna.

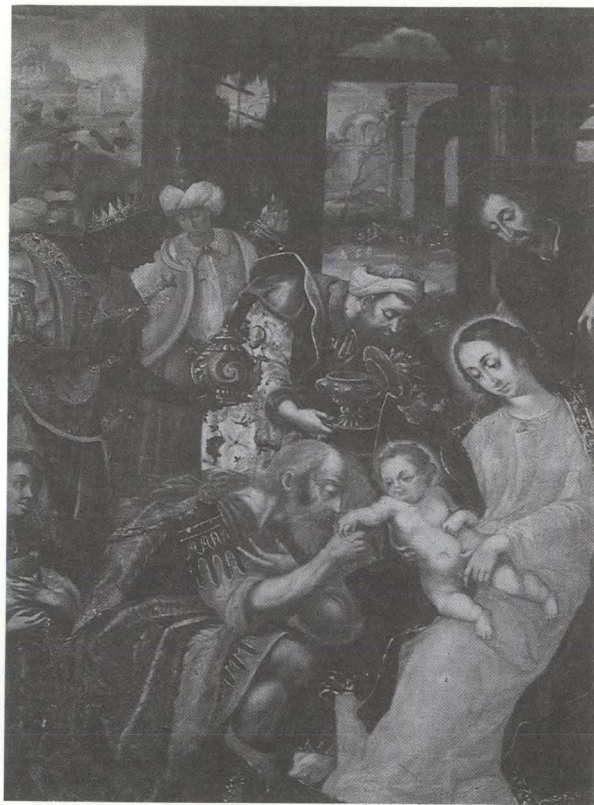


Fig. 2 La adoración de los magos. Ermita de la Caridad. Tacoronte.



Fig. 3 San Mateo tabernáculo del retablo mayor, Iglesia de San Pedro Apostol. Breña Alta.



Fig. 4 San Mateo, portada de la "Historia Evangélica" del padre Nadal, Amberes, 1607.



Fig. 5 Juan de Miranda: La expulsión de los mercaderes del templo, detalle. Museo Municipal. Santa Cruz de Tenerife



Fig. 6 La expulsión de los mercaderes del templo, estampa nº 16 de la "Historia Evangélica".

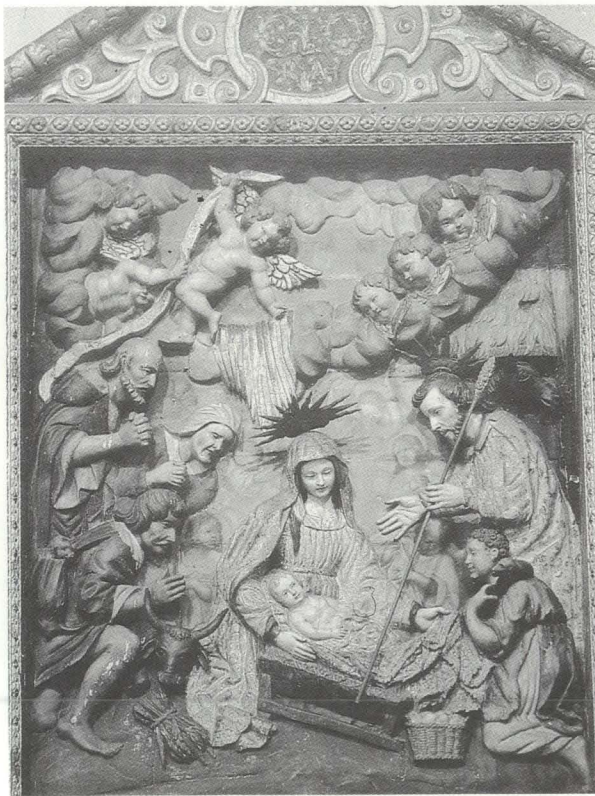


Fig. 7 Lázaro González de Ocampo: Adoración de los pastores, Hospital de Dolores, La Laguna.



Fig. 8 Adoración de los pastores, estampa del "Oficio de la Bienaventurada Virgen María", Amberes, 1680.