

ALGUNOS ASPECTOS DEL LEGADO ARTÍSTICO DEL SIGO XVII

GRACIELA GARCIA SANTANA
DOCTORA EN ARTE

Hasta llegar al siglo que ahora nos ocupa, Canarias había recibido muchas influencias foráneas, influencias por otro lado que no iban a desaparecer de golpe, pero no sería muy descabellado el considerar que como característica importante del siglo XVII podríamos decir que la escultura española toma carta de naturaleza. Las circunstancias históricas así lo habían determinado. Si tenemos en cuenta la política y la economía del país en esta época expuesta a serios contratiempos, tendremos que destacar con énfasis el apogeo que alcanza el mundo del arte.

Lo que sabemos del siglo XVI, inmediato antecesor, es que desde el punto de vista religioso no fue realmente impactante para las islas porque habían pasado largos años de contactos entre los canarios y los europeos que como comerciantes o aventureros se acercaban a Canarias. Ellos habían dado a conocer el cristianismo y éste había dejado sus frutos para las generaciones posteriores. De esta época podemos destacar la diversidad de población que no se componía únicamente de castellanos, aragoneses o mallorquines, sino también de una nutrida colonia extranjera en la que destacaban italianos, franceses y flamencos.

Las necesidades artísticas que surgían en las islas para adornar las iglesias o ermitas que se iban construyendo podían ser escasamente satisfechas con artistas locales por lo que se recurría a la compra de obras de talleres exteriores. La “nacionalidad”, o mejor dicho la escuela dependía del comprador, de su propio gusto estético, de su ambiente cultural, etc... Sin embargo no nos faltan ejemplos de obras europeas vinculadas a familias españolas como es el caso del encargo del retablo flamenco para la Iglesia de San Juan Bautista de Telde en el año 1515 por parte de Don Cristobal García del Castillo.

Y antes de introducirnos en el legado artístico que corresponde al siglo XVII, creemos necesario citar algunos ejemplos del XVI que pueden esclarecer el ambiente que en las islas se respiraba. Como característica del conjunto para el siglo XVI podemos señalar el sencillo estilo de la mayoría de las imágenes y la belleza del conjunto que forman.

Por ejemplo, *Nuestra Señora de la Vega de la Alcaldía de Gáldar* es una de las imágenes más antiguas y de calidad artística de la isla. La imagen pertenece al siglo XVI, pero de esta época sólo conserva las manos y la cara. Por el contrario los ropajes de la escultura pertenecen al siglo XVIII avanzado. Las telas ostentan la consabida estampación floral y la decoración de rocallas. Es posible que al retocar la imagen se inspirasen en la *Virgen de la Encarnación de la parroquia de San Juan Bautista de Telde*. De hecho, a la Virgen de la Vega se la identifica con el nombre de Nuestra Señora de la Encarnación, pero su primera ermita era la de la Vega Mayor. Lo cierto es que entre ambas imágenes hay diferencias notables, principalmente en el rostro y en las manos (que se encuentran bastante deterioradas), mientras que la caída de la túnica y la forma de tratar el manto reflejan ciertas similitudes.

Esta segunda imagen mencionada, *Nuestra Señora de la Encarnación de Telde*, se encuentra catalogada como obra de la escuela flamenca, aunque no existe ninguna documentación que lo acredite, al menos que sepamos. Según nos relata Pedro Hernández, el licenciado Hernán García del Castillo tenía él mismo negocios con Flandes pues dice literalmente: “poseía una flota de navíos que comerciaban con los Países Bajos siendo probable que él la trajera”⁽¹⁾. La imagen de la Virgen es muy bonita. Toda ella es un cuerpo triangular de líneas cerradas del que sólo destacan el pequeño rostro y las manos delicadas entre la gran riqueza de abundantes y menudos pliegues que van desde la cintura y los brazos, hasta los pies. Se trata de la justa represen-

(1) P. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, *Telde: sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*. Ed. Imprenta Telde. Las Palmas de Gran Canaria, 1958, pág. 107.

tación de una imagen que todavía no ha conocido la línea abierta y móvil, que aparecerá en Europa a partir del siglo XVII. La cara está enmarcada por un rostrillo que hace juego con los puños de lechugillas blancos de las manos. Realizados ambos con ondas ininterrumpidas, consideramos que simulan los encajes de la toca de una mujer de la época. Pero a pesar de estos dos pequeños detalles de delicadeza, la imagen destaca por la rudeza y el carácter pesado de los ropajes. Lo que si nos atrevemos a mencionar es que la decoración de la túnica y el manto, así como la combinación de colores roja, azul y dorada es posterior a la propia talla.

Otra imagen muy importante de este período artístico pero que sólo queremos mencionar es la pequeña *Virgen de la Inmaculada de Jinamar* que presenta una variante iconográfica curiosa porque la Virgen tiene al Niño en los brazos y es normal que la Inmaculada se represente sola, pero esto también lo hemos visto en la Inmaculada Concepción de Corteconcepción en la provincia de Huelva⁽²⁾. Lamentablemente esta pequeña pieza de Jinamar está en muy mal estado. La restauración es urgente y necesaria. Presenta varias grietas profundas en el cuerpo. La mascarilla está totalmente desprendida de la cabeza y mantenida a presión por la corona. Una situación penosa para una de las escasas obras del siglo XVI que conservamos en Canarias. También merecen destacarse a *Nuestra Señora de Candelaria de Moya*, o la interesante imagen de *Nuestra Señora de las Nieves de la Peña del Palmar de Teror*, o la extraordinaria obra, entre otras, de *Nuestra Señora de las Nieves de Agüimes*.

Y finalmente nombrar la imagen de *Nuestra Señora de la Asunción de Salvago*. Se trata casi de una desconocida porque sólo en el día de la fiesta de su advocación sale a la calle en procesión en la iglesia del Fondillo. Es una imagen particular de Dña Sonsoles Manrique de Lara y que presumimos no ha debido sufrir restauraciones lo que la hace muy interesante.

Ya entrando de lleno en el siglo XVII destacamos que los contactos de las islas con Andalucía se fueron intensificando paulatinamente. Faltaba todavía algún tiempo para que en Canarias se desarrollase una escuela local de arte, faltaban maestros asentados, estilos enraizados, en resumidas cuentas, un desarrollo cultural más fuerte. Tengamos presente lo diferente que podía ser el ambiente que rodeaba el archipiélago, en comparación con cualquier ciudad española de su tiempo, donde se heredaba un cuerpo gremial importante, quizás en estos años empezando a ser superado. Pero lo que

(2) J. M. GONZALEZ GOMEZ y M. J. CARRASCO TERRIZA. *Escultura Mariana Onubense*. Ed. Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena". Excma. Diputación Provincial de Huelva. Huelva, 1981, pág. 49.

interesaba era su estructura interna que había dado base al desarrollo posterior. En Canarias, por razones históricas esto no se había dado en su tiempo y, paradójicamente, después se mantendría más tiempo por diversas causas fundamentalmente geográficas, como el aislamiento de las islas que permitía que los artesanos de la península que se establecían anclaran en cierto modo sus mentalidades siendo difícil despojarse de ellas⁽³⁾. Otros temas, como las cofradías religiosas, verdaderas potenciadoras del arte, ya existían desde el siglo anterior, pero no realizan su gran impulso en las islas hasta el siglo XVIII, donde van a tener un desarrollo generalizado en todas las parroquias. Pero todo esto, sin duda alguna, benefició la compra de imágenes a talleres peninsulares.

Si tuviéramos que definir el acontecer religioso de las islas durante este siglo, tendríamos que destacar dos circunstancias que se repetían con harta frecuencia: por un lado los problemas fundacionales de conventos en distintos pueblos, a veces con la población del lugar y a veces con otros conventos vecinos, pero también queremos destacar otro hecho que se dio no sólo en esta centuria y es la falta de asistencia de las islas por parte de los obispos nombrados. Algunos querían recibir las rentas desde la península, y los que venían, no querían visitar el resto de las islas por lo peligroso que podía resultar el viaje.

En medio de esta situación, de aspecto ciertamente desalentador, debemos tener en cuenta que la compra de imágenes, si bien lógicamente se pudo haber incrementado, en realidad los compradores eran los mismos que durante el siglo XVI, ya que la población general de Gran Canaria era aún bastante pobre y falta de recursos y no podía permitirse determinados lujos. De esta forma, sigue siendo la clase privilegiada la que accede a las artes, eso sí, esta clase también había incrementado sus miembros. No olvidemos, por otra parte, la importancia que en este momento histórico supuso el salto a América. Canarias se convierte en el lazo de unión entre España y el nuevo continente. Con todo esto, el mecenas del arte seguía comprando imágenes por razones tan simples como el cuidado de revalorizar sus pertenencias siempre que se pudiera con obras de calidad, la idea de agradar a Dios o a la Virgen con ofrecimientos de imágenes de su culto, el deseo de ser alabados por los demás por sus donaciones y también, sencillamente, porque eran los únicos que podían hacerlo. Característica de esta época es el sello español y la verdad es que esto era casi irremediable por el gran campo que brindaba la escuela andaluza. Decir que las imágenes salieron beneficiadas depende úni-

(3) F. PEREZ SAAVEDRA, "Las relaciones de trabajo en la isla de Tenerife durante el siglo XVI". Ed. *Anuario de Estudios Atlánticos*. n. 29 Patronato de la "Casa de Colón". Madrid-Las Palmas, 1983, pág. 91.

camente de los gustos, pero lo que tampoco se puede discutir es que la belleza de la talla andaluza va a dominar y a marcar, en cierta medida, las andaduras artísticas insulares posteriores.

A medida que iban pasando los años, la escultura se va incrementando en número. Las razones que apuntamos es mayor nivel poblacional y también se puede decir que mayor nivel devocional. En este momento ya existía un grupo de artesanos formados que a partir de ahora van a ir adquiriendo mayor importancia. No es un grupo descollante ni que de nombres inmortales pero desde luego es el que marcará la pauta del futuro. En la propia Gran Canaria podemos relacionar a Agustín Ruíz, Domingo Pérez Donis, Blas García Ravelo, Francisco Alonso de la Raya, Cristobal Osorio Melgarejo, Francisco Osorio Melgarejo, Salvador Gutierrez, Fray Francisco de Quesada, Andrés de Orbarán, Lorenzo de Campos y Miguel Gil Suárez entre otros, que si no todos fueron de la propia isla, sí trabajaron activamente en ella. Gran Canaria era, en este momento, una isla abierta al mercado exterior. Pensemos en las relaciones comerciales, en las guerras e infortunios que marcan la política española de este momento y en los que Canarias queda implicada. De hecho, las esculturas procedentes de Europa, tanto italianas como flamencas que fueron las destacadas en la centuria anterior, y que ahora poco a poco dejan de tener importancia. Que la isla tuviera su grupo de artistas era una realidad inevitable. Las imágenes que llegaban de fuera eran las auténticas maestras para estos hombres que posiblemente tenían pocas posibilidades de aprender y observar a los buenos imagineros. Una de las consecuencias a tener presente de este siglo es el gran anonimato que presentan. A veces se tienen noticias de ellas pero suelen ser posteriores y no especificatorias de sus procedencias. La mayoría de las veces estamos obligados al estudio técnico, escapándonos el histórico de entre las manos. Otra de las características de la época es la todavía dominante técnica de la talla sobre la imagen de candelero. Aunque, evidentemente, es el siglo XVIII el que produce el auténtico cambio en el aspecto de las imágenes religiosas y donde la imagen de vestir adquiere un gran desarrollo. Característica final de este siglo es su gran calidad.

Una imagen, para nosotros, excepcional de Gran Canaria es esta talla en madera policromada, de casi un metro de alto y que consideramos que pertenece al círculo del imaginero Martínez Montañés. Estamos mencionado a *Nuestra Señora de Candelaria actualmente en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas*. Esta imagen procede del antiguo convento dominico de San Juan de Ortega de Fargas y estos frailes le debieron cambiar la advocación por la de Virgen del Rosario que es la titularidad más importante de la orden dominica⁽⁴⁾. La Virgen está vestida con una túnica oscura ceñida por

(4) Archivo Histórico Nacional. "Libro de Protocolos del Convento de Fargas (Dominicos) de San Juan de Ortega hecho en visita de 1790. (s/n).

una cinta que marca el talle alto, símbolo de virginidad. Se envuelve, a su vez, en un amplio manto que conjuga con el mismo tono. Pliegues ampulosos y bien distribuidos que se cruzan verticales y diagonales por toda la imagen, consiguen una combinación rítmica acertada. Siempre que se definen las imágenes montañesinas se describen como serenas, naturales, ciertamente elegantes, con un deje de tristeza, clásicas y realistas. Sin embargo, no se puede olvidar que van a ser muy populares y que va ser el propio pueblo el que les va a dar culto. Pues bien, estamos ante una imagen montañesina con sus característicos ojos almendrados, sus labios dibujados ligeramente más grueso el inferior, el cuello bien modelado, el cuidado tratamiento del pelo, incluso cuando el profesor Juan Miguel González Gómez describe a la Virgen de la Cinta de Huelva que atribuye a Martínez Montañés, sus formas se ajustan perfectamente a esta: “clásica y manierista... Consigue movimiento al flexionar la pierna mientras el cuerpo descansa en la otra. El leve desequilibrio del contraposto queda atemperado bajo la ampulosa y aplomada distribución de los paños que subraya la majestuosa pose”⁽⁵⁾. Para comprender esta imagen tengamos presente el sentimiento de la época, la propia espiritualidad de la Contrarreforma, el papel de la Iglesia y la respuesta de los que tenían que expresar todo este maremagnum cultural y ser lo más claro posible para el pueblo llano. Martínez Montañés es el escultor que recogió todo esto con un carácter original y una facilidad que pocos han igualado. Sus imágenes llegan a alcanzar la penetración perfecta, sin salirse de los cánones comprensibles, enmarcadas por una gran sencillez. Esta Virgen es un exponente claro sobre este particular. El Niño presenta el típico tratamiento y distribución montañesina del cabello, la misma expresión y, en general, las mismas formas del referido maestro. Sobre esta imagen hay una anécdota digna de mención y queremos narrarla para poner de manifiesto la poca preocupación y el descuido en que a menudo han caído nuestras obras de arte. Hace unos cuantos años, algo más de sesenta, se necesitaba una imagen de San José para el Belén ya que la Navidad se aproximaba. Ante la supuesta imposibilidad, que debemos suponer, de conseguir una figura del santo varón, decidieron en la parroquia colocar una imagen que, por cierto, no se le tuviese mucha devoción. Esto nos da el dato de que esta imagen posiblemente estaba retirada del culto por estas fechas. Y sin más miramiento a esta escultura la transformaron en San José. Téngase en cuenta que por estas fechas la parroquia de San Roque de Fargas contaba con dos vírgenes del Rosario. Una era esta pequeña andaluza montañesina, la otra una gran talla de casi dos metros de alto. Se vivía una época en que se prefería la de mayor tamaño porque parecía más digna y elocuente en una procesión que la no tan airosa Virgen sevillana. ¿Qué ocurre a partir de esto?. Que nuestra imagen apartada del

(5) J. M. GONZALEZ GOMEZ, “Dos versiones escultóricas de la Virgen de la Cinta en Huelva”. Ed. De Erebea. n. 2. Colegio Universitario de la Rábida. Huelva, 1980, págs. 147-157.

culto y porque era de pequeño tamaño se convierte en la candidata perfecta para la transformación. Se le hacen arreglos en el pelo, se le hizo una barba de escayola y pasta que se le ajustaba al rostro por medio de tachas. El bigote estaba pegado con pasta y cola. Tenía un taco de madera en el cuello. El carpintero había puesto una cuña más alta con otra de madera y una espiga, quizás por la barba. Se pintó todo el cuerpo con pintura de lata. La túnica era violeta y el manto ocre. Después se le quita al Niño y, finalmente, se la expone como San José en el portal de Belén de la iglesia esa Navidad. Nadie volvió a acordarse de la imagen. El Niño Jesús se lo había quedado el párroco y lo guardó en su casa. Y así se mantuvo hasta que pasado el tiempo, en un arreglo a las imágenes se descubrió que el tal San José era una imagen de la Virgen de excelente calidad. El Niño aún se conservaba en una de las casas de la familia del cura que, en ese momento, ya había fallecido. Y afortunadamente después de una restauración que llevó a cabo José Paz Vélez, que además fue uno de los primeros en advertir la falsedad de la imagen de San José, la escultura montañesina volvió a su estado original. Lamentablemente cuando se le quitaron todos estos aditamentos la encarnadura original había saltado. Lástima ese brazo derecho perdido. El Niño también había perdido una mano.

Otra imagen de gran calidad es *Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Juan Bautista de Arucas*. Una escultura en madera policromada que hemos atribuido al círculo del escultor granadino Pedro de Mena y Medrano. Lamentablemente, sobre esta efigie apenas tenemos documentación. Sin embargo, hemos hallado la donación de esta imagen a la parroquia en el Libro de Memorias del archivo parroquial, en el que consta que: “La imagen de Nuestra Señora de los Dolores de medio cuerpo que se colocó al pie del Cristo del Altar mayor sobre el sagrario fue donada por el Doctor en Medicina D. Manuel Gonz. y Gonz. natural de esta Villa el día 14 de Abril de 1876”⁽⁶⁾. Esta es una anotación interesante aunque nos falta encontrar si es el propio Manuel González el que hace la compra a Sevilla o la adquiere por algún otro medio. En otros inventarios aparece mencionada aunque sin nombrar su procedencia⁽⁷⁾. Se trata de un busto de la Virgen de medio cuerpo y está vestida como todas las Dolorosas de Mena, por tanto manteniendo la dualidad del rojo para la túnica y azul liso para el manto. Colores, por tanto, concepcionistas⁽⁸⁾. La atribución al círculo del escultor Pedro de Mena y Medrano, nos viene por la similitud de formas que mantiene con los bustos de este maestro. Y creemos que es una obra más de taller que del propio escultor. Recordemos que la difusión de las obras de este autor fue bastante

(6) Archivo Parroquial de Arucas. “Libro de Memorias de la Parroquia de Arucas”. fol.72.

(7) Archivo Parroquial de Arucas. Inventario de 1960. D. F HIDALGO HERRERO. (s/n).

(8) J L. ROMERO TORRES, *La escultura en el Museo de Málaga. Siglo XIII-XX*. Ed. Imprenta del Ministerio de Cultura. Madrid, 1980, pág. 51.

importante y encontraremos su producción muy dispersa, no sólo en España, sino en la misma América. Es obligado que contara con un buen taller y varios colaboradores. Ejemplo de su producción conservada en América es el artículo del profesor Angulo Iñiguez que atribuye un Ecce Homo y una Dolorosa de la iglesia Profesa de México a este insigne escultor andaluz⁽⁹⁾. La Dolorosa de México nos resulta más sencilla que las españolas. Queremos decir que la imagen del Convento de las Descalzas Reales de Madrid o la propia de Cuenca son muy melodramáticas en sus formas. Esta Dolorosa de Arucas recuerda más a la de México que a las de España, aunque el tratamiento de las manos sea distinto, pues la mexicana tiene una mano sobre el corazón y la otra desplegada y la canaria ha unido sus manos ante el pecho en oración. De todas formas les une esa frontalidad casi perfecta, esa falta de exageración dramática y a la vez se unen todas en ese deseo de Mena de “interpretar los estados del alma”⁽¹⁰⁾. Lo que consideramos ciertamente es que sea una obra de taller. Bien vienen a colación unas palabras, no de Mena, sino de Martínez Montañés a propósito del Crucifijo de Carmona y dice: “porque tengo gran deseo de acabar y hacer una pieza semejante a esta para que quede en España y no se lleve a Indias, ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para Gloria de Dios”⁽¹¹⁾. Este párrafo nos recuerda tantas obras que salieron de España, la gran mayoría para América. Algunas se quedaron a medio camino en Canarias, aunque otras vinieron aquí directamente. Pero Montañés nos está diciendo algo muy concreto, que las mejores piezas siempre se quedaban en la península. Desde luego, lo que sí era seguro es que una escultura para una iglesia sevillana o granadina era mucho más cotizada y valorada que si lo era para enviar fuera. Debemos tener presente que este tipo de bustos, tanto de Dolorosas como de Ecce Homos, proliferaron mucho porque como expresa María Elena Gómez-Moreno: “eran más baratos y de fácil colocación en oratorios y clausuras monacales y esto explica su auge”⁽¹²⁾. Mena era un hombre profundamente religioso y con este sentido de la existencia transmite su arte. La Virgen, iconográficamente, está representada “con los colores litúrgicos”... “pues su túnica es de color jacinto con tendencia a carmináceo, y el manto azul celeste. Su toca grisácea o marfiléa”⁽¹³⁾. Los pliegues de la túnica, de la toca y del manto, siguen perfecta-

(9) D ANGULO IÑIGUEZ, “Dos menas en México. Esculturas sevillanas”. Ed. *Archivo Español de Arte y Arqueología*. n. 31. Madrid, 1935, págs. 136-152.

(10) *Ibidem*, págs. 136-152.

(11) J HAZAÑA DE LA RUA, “Vázquez de Leca. 1573-1649”. Ed. Imprenta Sobrino Izquierdo. Sevilla, 1918, pág. 237.

(12) GOMEZ MORENO, María Elena. “Escultura del siglo XVII”. Ed. Plus Ultra. *Ars Hispaniae (Historia Universal del Arte Hispánico)*. Vol. XVI. Madrid, 1963, pág. 254.

(13) HERNANDEZ DIAZ, José. “La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII”. Ed. Espasa Calpe, S.A. *Summa Artis (Historia General del Arte)*. Vol. XXVI. Madrid, 1982, pág. 183.

mente el estilo y la técnica de Mena, abiertos, algo angulosos y resultando tremendamente expresivos. Las manos se encuentran bien trabajadas. Tanto éstas, como el rostro, expresan resignación, la intensa intimidad en que está sumida María. Estas imágenes junto a la Soledad, han conmovido y siguen conmoviendo a los fieles. Era difícil realizar una imagen de la Virgen llorosa y fría, abatida y fría, sentida y fría, sino que tanto unas como otras se llenan de sentimiento y es la propia esperanza que emana, la que hace destacar las figuras⁽¹⁴⁾. María Elena Gómez-Moreno ha definido el espíritu de Mena de esta forma: “logra el acercamiento de lo divino a la intimidad humana que es el signo de nuestra arte del siglo XVII”⁽¹⁵⁾. Sólo resta decir que esta magnífica talla se encontraba en un estado lamentable hasta que el restaurador José Paz Vélez realizó una buena labor. Se encontraba en un ropero de la sactistía y estaba comida por la carcoma. La tabla de la base la realizó Paz Vélez. Se ajustaron todos los huecos con tacos de cedro y se dio cera para que quedara perfectamente pegada y el insecto no pueda atacar. Todo se hizo en madera. La restauración de esta imagen se realizó entre 1972 y 1975 pero no hemos podido ajustarla. Hoy se encuentra al culto, bien conservada, ya que serespéto el espíritu y la intencionalidad de su autor, que si bien y, a modo de resumen, no consideramos del propio Mena, sí que es desde luego de su círculo.

Terminamos mencionando sólo otras imágenes interesantes que pertenecen a esta centuria y que por razones de tiempo no podemos comentar, como es el caso de *Nuestra Señora del Madroñal* a cargo de José Paz Vélez, *Nuestra Señora de la Soledad de la Portería de San Francisco de Las Palmas* que ha sido limpiada este mismo año por encargo de su cofradía, labor que recayó en la restauradora Inés Cambril, o la más desconocida *Virgen de Candelaria de Acusa Verde de Artenara* que sabemos que presenta capas superpuestas de pintura y que sería interesante hacer un buen estudio de su estado de conservación y finalmente la excelente restauración de la *Virgen María de la parroquia de San Miguel de Valsequillo* a cargo también de José Paz Vélez.

Y de esta manera concluimos la comunicación.

Graciela García Santana

(14) GONZALEZ GOMEZ, Juan Miguel. “Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla”. *Las Cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1985, pág. 150.

(15) GOMEZ MORENO, María Elena. “Escultura del siglo XVII”. o. c., pág. 240.