

LAS IMITACIONES ESCULTÓRICAS EN CANARIAS

GERARDO FUENTES

Si tenemos en cuenta de que la tarea del artista es infinitamente más compleja que todas nuestras experiencias cotidianas, que una vez superadas las mayores dificultades percibe que la obra está lograda, que ha obtenido algo perfecto dentro de lo imperfecto, entonces podemos entender que la complejidad es proporcional a la personalidad, en la que reposan los condicionantes de la creación artística; su originalidad, sus influencias y sus copias. Y he aquí uno de los temas más palpitantes de la crítica del arte.

Podríamos partir de la hipótesis de que todo oficio es como una gran constelación en la que siempre hay un astro descollante. En el mundo artístico la estrella que irradia fulgor es el maestro, el genio, el dominador de la técnica. Todos los artistas, mediocres o no, son atraídos por éste, ocasionando un marco de influencias cuya fuerza depende de muchos factores, uno de ellos es el mismo sistema de aprendizaje en el taller que sirve de transmisión de estilo, con el acarreo de los distintos influjos culturales. Los medios de información para llegar a dominar la profesión puede venir por vías teóricas o prácticas. En muchas ocasiones fue más importante el influjo visual que el teórico en la formación de muchos artistas, de ahí que en el caso de los nacidos en las Canarias jamás cesó la búsqueda de información para sus proyectos. Las iglesias y conventos eran centros que ofrecían la posibilidad de tomar apuntes, ejecutar bocetos y de encontrar la paz en la contemplación. Los retablos contenían imágenes tanto foráneas como locales; las pinturas que pendían de las paredes brindaban a estos artistas nuevas fórmulas y soluciones. Nuestros escultores no se desplazaron con notable influencia; como mucho conocieron el ámbito insular, especialmente los focos culturales de Las Palmas de Gran Canaria y La Laguna.

Sólo sabemos que *Luján Pérez* (según textos ya conocidos) marchó a la Península Ibérica pensionado por el rey Carlos III, y que el palmero *Marcelo Gómez Carmona* viajó por Venezuela. Como consecuencia, se descubre en el artista canario un afán por copiar, unas veces fielmente, y otras, deformando el esquema original para crear algo personal.

Fueron muy pocos los canarios que tuvieron la oportunidad de estudiar en la Academia de San Fernando de Madrid, casi todos provenientes de familias acomodadas. Únicamente citar a Alvarez Guzmán, Sebastián de Lugo, Domingo Poggio y de Alfaro, Francisco Javier Viña, Fernando Llarena. Ingresaron en la citada Academia a finales de la decimoctava centuria.

En todo proceso de formación es curioso ver como agentes artísticos han actuado sobre la realización de la obra. Nos referimos al grabado y a la pintura. El primero puede comportarse en difusor de una composición, reproduciendo pinturas a las que populariza y provoca el nacimiento de nuevos brotes. Es el original de muchas pinturas que representan advocaciones y escenas religiosas. Frecuentemente, el grabador no tiene en cuenta que al obtenerse la reproducción lo que es derecha resultará la izquierda, y al revés. Si el pintor o el escultor se llegara a inspirar en uno de estos grabados, obtendría una imagen invertida respecto del original.

Esta técnica fue muy común en Canarias, siendo los comerciantes y viajeros de entonces los que compraron estas pequeñas obras de arte en tierras peninsulares, italianas o flamencas para decorar sus casas y las estancias nobles de los conventos isleños. Estos grabados cayeron en manos de los escultores que los utilizaron para crear temas en la imaginería religiosa. Era habitual en aquel tiempo que tanto pintores como escultores guardaran en sus talleres colecciones de estampas con las que, quitando y añadiendo, podían obtener una cierta autenticidad. Tal proceder conlleva la intención de imitar o crear otra cosa.

Es harto difícil encontrar una estrecha relación estilística entre dos obras que nos autoriza a pensar en la existencia de una dependencia directa. Para esto es fundamental el hallazgo de una fuente común que permita reconocer hasta dónde el influjo de obras foráneas y locales han sido como un estigma en la producción de los artistas isleños. La fiebre admirativa que sentía hacia los maestros de mayor renombre imposibilitaba a este artista a abandonar su recuerdo.

También hay que tener en cuenta de que en ocasiones la copia era impuesta por el demandante de la obra, tal y como ocurrió con Fray Antonio de los Reyes quién encargó la imagen de SAN AGUSTÍN a *Luján Pérez* según una estampa que había traído de la iglesia de su nombre de la capital grancanaria.

Pero con todo ello conviene advertir que no era el afán de copiar como de seguir el esquema original. Es el caso de artistas que frente a una demanda determinada seguían fielmente aquellos modelos venerados por la piedad popular. Un vivo ejemplo es el de la imagen de NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA, tallada por *Fernando Estévez* para la Basílica de su nombre, al sur de Tenerife. Durante el siglo XIX y parte del siguiente, esta imagen ha sido copiada con una exactitud extrema.

Ahora bien, la copia es una empresa distinta. Si prestamos atención observamos una falta de unidad, ya que el artista suele poner más interés en aquellas partes que él considera esenciales del modelo, alterando el lenguaje formal de la obra.

¿Por qué esta continua preocupación por copiar obras de cierta fama? Indudablemente, una obra se copia cuando ha adquirido una gran notoriedad. Lo normal es que no se copien obras vulgares. Pero también puede ocurrir que lo que entendemos por copia podría ser un antecedente. Aunque este fenómeno no se de en Canarias, es muy común en tierras peninsulares.

Otro problema que engendra un serio peligro de adaptación lo constituye los arcaísmos. Muchos escultores han arrastrado una tenaz admiración hacia algo que fue y que tuvo una notable importancia. Los tratamientos arcaizantes se repiten sin aportar algo nuevo. Los artistas de la isla de La Palma seguían lealmente los modelos del pasado o bien de los maestros de mayor reputación. Un tema que se mantuvo igual durante dos largos siglos ha sido el del DOLOR DE MARÍA. Todos los escultores se han limitado a ofrecer casi idénticas pautas en cada una de estas realizaciones.

El escultor canario ha debido acudir al préstamo de estilo ante la carencia de focos artísticos que le permitieran descubrir otros tipos de planteamientos. La creación de la Escuela de Dibujo, primero, y la de Bellas Artes, después, sólo sirvieron para ordenar teóricamente el estudio del arte, de modo que el escultor se vio siempre obligado a imitar. ¿Pero dónde se halla el valor artístico de una copia? Nombres como Freud, Read, Hartmann, etc., han tratado este aspecto sin encontrar solución alguna. Pero si admitimos que

las obras de arte reflejan el nivel intelectual de un autor, no podemos decir que uno es más inteligente que el otro, y de este modo reconocemos en ellos unas extraordinarias dotes intelectuales. El historiador alemán Grillparzer, en su labor investigadora, aporta nuevas cuestiones que iluminan este asunto, planteando conceptos tales como el *talento* y el *genio*. Según él, el *talento* no es creador y los falsificadores y los copistas tienen, por regla general, mucho talento, pero se hallan sujetos a las direcciones artísticas de la vanguardia. El maestro es el que tiene el *genio*, entiéndase como singularidad u originalidad de la comprensión. El *talento* es la capacidad de producir, de ejecutar. Por esta razón el *talento* sin *genio* conserva siempre su valor, es un propósito sin acción, un querer sin poder; de ahí que el *talento* imite al *genio*, y es el *genio* quien dicte lo que se debe hacer. Y afirma Grillparzer: *a la verdadera fuerza creadora del artista le beneficia sólo aquella facultad mental que se da en el talento, que está como quien dice unida a él, que se expresa instintivamente, y que es fuente de vida y de verdad individual*¹. Podemos comprender el formidable dominio del maestro sobre el copista o imitador, hasta tal punto que este último es un vínculo por el cual el arte del maestro se prolonga en el espacio y en el tiempo. Es el caso de los discípulos de *Luján Pérez* que lo imitaron hasta la saciedad. Así contamos con el SAN JUAN EVANGELISTA de la iglesia de San Gregorio de Telde (Gran Canaria), atribuido a *Luján* sin demasiadas consideraciones históricas, y hoy sabemos que su autoría no le corresponde.

Pero frente a este incomprensible fenómeno artístico, debemos intentar descubrir su mundo propio, su lenguaje interno repleto de particularidades y de extrañas leyes, cada obra de arte es una fuente inagotable de saber, de experiencias nuevas, de armonías ocultas. Es difícil pues, encontrar la distancia exacta entre el talento y el genio en una copia, ya que la nueva versión contiene una capacidad de goce que, a fin de cuentas, es aquello de lo que se trata.

Las formas del arte no pueden derivarse del carácter intelectual propio de todo humano, sino de lo individual dirigido al conjunto. En su origen intervienen también circunstancias exteriores y casualidades históricas. Pero una vez logradas estas formas es probable que desarrollen unas necesidades íntimas, a menudo de una manera determinada. El artista encuentra aspectos que están relacionados con la tradición, y hasta los maestros de categoría utilizan los modelos tradicionales para dar riendas sueltas a su creatividad. Esta

dependencia es inevitable, pero el artista debe escoger todos aquellos elementos con el fin de descubrir el verdadero sentido de la estética, su estética; Pedro de Mena y Salzillo cabalgaron en una misma tradición, pero cada uno la interpretó de acuerdo con sus necesidades psicológicas y ambientales. Del mismo modo *Luján Pérez* y *Fernando Estévez* formados bajo unas mismas normas, supieron tomar direcciones distintas. En *Luján* encontramos un arte apasionado, bañado aún por un barroco decadente, en cambio, *Estévez*, muestra un arte más atenuado, lleno de delicadeza.

Podríamos preguntarnos si *Fernando Estévez* copió a su maestro *Luján*. Efectivamente, pero este escultor supo escoger la tendencia formal que estaba por encima de él, para transformarla en una nueva proyección, es decir, que la interpretó según su naturaleza. En este caso la cuestión no responde a dudas, pero en aquellos copistas e imitadores natos, el problema histórico-artístico se agudiza, ya que no tuvieron la capacidad de crear arte, pues el *talento*, la *inteligencia* y el *interés* son condiciones previas e importantes. Para la producción original se necesita, además, una capacidad especial; la denominamos *fuerza creadora*. Es el don más admirado del artista, sin ella no es posible el nacimiento de la obra. La *fuerza creadora* depende de la intensidad de los instintos y de las represiones correspondientes. Sin embargo, para darle forma a un material debe disponerse de ciertos esquemas, que se adquieren en el curso de la vida. El talento permite apropiarse, de manera precoz y extensa, de determinados modelos de creación. Todo este proceso que engendra unas condiciones específicas no se ha manifestado en el copista que carecía de funciones creadoras renunciando al peligro del esfuerzo inaudito que conduce a la producción genial. No hay en ellos tensiones emocionales, reflejando en sus obras una cierta inseguridad de lanzarse a descubrir su propio arte. Se mantuvieron al amparo de los dictámenes de los maestros, es decir, de los que eran capaces de establecer un proceso de regulación. El dominio de estos maestros eran tal que hubieran podido producir más siempre y cuando sus imitadores no hubiesen hecho lo contrario.

El *genio* en Canarias surge debido a una capacidad innata, en cuanto que no se puede hablar de precedentes, entendiéndose como escuelas determinadas. El escultor ha aprendido gracias a la observación, a la contemplación y al esfuerzo ingente que le pudiera permitir expresar ese sentimiento callado y resignado, aspectos muy propios del hombre isleño. El escultor canario, lo mismo que el pin-

tor, no tuvo más remedio que imitar, porque no encontró otras soluciones, agotando todas las posibilidades en detrimento de su voluntad creadora.

Luján Pérez (1756-1815) tenía muy claro su capacidad de artista y de maestro. Alrededor suyo pululaba toda una corte de aprendices y aficionados que veían en él la máxima aspiración artística, de modo que se cuidó sobremanera en producir una obra original que ofreciera siempre una fuente de modelos y alternativas. Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos también se descubre en su producción la tendencia a la copia. Si aprobamos su viaje a la Península Ibérica que tuvo como propósito conocer la realidad escultórica de las principales escuelas, especialmente la castellana y la andaluza, es comprensible que su entusiasmo por las mejores obras fuera un acicate para su posterior producción. Así tenemos como la **DOLOROSA** de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria proyecta, de alguna manera, las soluciones que Salvador Carmona (1708-1767) otorgó a su homónima de la Colegiata de San Ildefonso de Segovia. El doctor don Jesús Hernández Perera opina que es muy posible que *Luján* consultara algún que otro grabado que ilustraba **EL DESCENDIMIENTO** del pintor Rubens, instalado en la Catedral de Amberes. La Dolorosa situada a la derecha de la cruz parece mantener una similar postura con la ya citada imagen de la Catedral gran-canaria. De igual modo, y al estudiar aquellos episodios más relevantes de la vida de *Luján*, comprobamos, asimismo, la profunda admiración que sintió por las obras del murciano Salzillo (1707-1783), bien a través de grabados, bien porque tuvo la oportunidad de conocerlas personalmente. En muchas de ellas encontramos elementos, soluciones y posturas que se repiten o pretenden repetirse. Conocemos dos piezas en las que se confirman tales circunstancias. Se trata de las imágenes de la **DOLOROSA** y **SAN JUAN EVANGELISTA** pertenecientes a la Capilla conventual de las Hermanas del Sagrado Corazón de María de Valencia. La primera recuerda a la **VIRGEN DE GLORIA**, venerada en la parroquial de San Juan Bautista de La Orotava. En la segunda, la posición de las manos y la dirección del rostro coinciden con las de este tipo de representación ejecutadas por *Luján*. Es casi una constante en este artista grancanario interpretar la figura del Evangelista según el esquema ya indicado.

Las imágenes procedentes de Italia eran modelos de indudable preferencia en el taller del escultor isleño. *Luján* supo saborear la

belleza de estas obras, delicadas y amaneradas que transferían el buen quehacer artístico de aquel país mediterráneo. En su primer viaje a Tenerife conoció, en el convento de los monjes agustinos de Los Realejos, la imagen de NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN, de la escuela de Antón María Maragliano. En el silencio de la capilla habría tomado notas de las principales características formales de la misma para luego reflejarlas en su homónima que se venera en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava. En este caso *Luján* sólo transformó la posición del Niño Jesús que mira a los fieles espectadores. De igual modo, y por proximidad geográfica, debió conocer la imagen de NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS existente en la parroquia de Santiago Apóstol de Los Realejos. El movimiento del Divino Niño, cuyas manos aparecen abiertas en actitud de acogida, es más afín al de la VIRGEN DEL CARMEN de la Orotava.

Uno de los discípulos que más se ajustó a los procedimientos artísticos del maestro de Santa María de Guía fue Manuel Hernández (1802-1871), que en vida se le llamaba «El Morenito». La iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma cuenta con una imagen suya, el SAN JUAN EVANGELISTA, en la que repite, incluso, la tan personal Y de los rostros lujanescos.

El escultor Silvestre Bello Artilles (1806-1874) no sólo plasmó en sus obras aspectos parciales de las enseñanzas de *Luján* sino también posturas y escenas completas de imágenes del citado maestro. En la parroquial de San Juan Bautista de la ciudad de Arucas (Gran Canaria) se halla un NAZARENO que esculpió en 1856, copiando exactamente al que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria, realizado por *Luján*. Para la misma iglesia de Arucas, Silvestre talló un CRUCIFICADO que evoca a su homónimo expuesto en la Sala Capitular de la Catedral de Santa Ana, obra también de *Luján Pérez*.

El segundo maestro de la estatutaria en Canarias es sin duda *Fernando Estévez* (1788-1854). A pesar de su independencia y libertad artísticas, admiró profundamente el talento de *Luján Pérez*, de modo que dejó traslucir en algunas de sus imágenes soluciones y sentimientos empleados por aquél. La DOLOROSA que talló para la iglesia de los dominicos de Santa Cruz de La Palma nos habla del aprecio que sintió por la DOLOROSA, llamada de «El Miércoles», obra de *Luján*, y que recibe culto en la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria. En su versión, *Fernando Estévez*

únicamente alteró el movimiento del brazo derecho de la misma, mientras que el izquierdo intenta apretar el borde del manto. Este mismo sistema *Luján* lo repitió en su DOLOROSA venerada en la ermita del Espíritu Santo de la capital grancanaria.

Instalado *Estévez* en la Orotava realizó una de sus magistrales obras, LA PIEDAD, hoy albergada en la ermita de El Calvario de aquella localidad norteña. Para llevarla a cabo se nutrió de la misma escena que Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII, dejó plasmada en uno de sus cuadros expuesto también en la mencionada ermita. El escultor orotavense alteró ligeramente la composición al liberar a los personajes de Cristo y María del espacio que Gaspar de Quevedo les otorgó en el lienzo.

La VIRGEN DEL CARMEN de Los Realejos, anteriormente citada, fue objeto de inspiración en el arte de *Fernando*. La imagen de su mismo nombre que se encuentra en la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, corrobora este hecho. En ella, *Estévez* se aproxima aún más a la imagen realejera, variando sólo la dirección de los brazos de Jesús Niño.

Cuando se hubo instalado el bello conjunto marmóreo que forma el Tabernáculo de la iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Orotava, obra del italiano Giuseppe Gaggini (1823), *Estévez* recibió una excelente lección de las elegantes proporciones y del delicado tratamiento que aquellos artistas concedieron a sus esculturas. Los ángeles arrodillados que escoltan el baldaquino fueron traducidos por *Estévez* en sus homónimos de la iglesia de El Salvador de la capital palmera.

Bien es verdad que la imaginería religiosa de tradición barroca estaba inmersa en una profunda y crítica decadencia ante la inminente secularización y las nuevas corrientes artísticas imperantes entonces, de ahí que el escultor recurriera al sistema de siempre: el empréstito. Y fue *Fernando Estévez* el elegido para tal fin. El carácter sublime que impregna toda su obra suscitó a que los posteriores escultores desearan imitarlo. Así contamos con Aurelio Carmona López (1826-1901) que repitió en su VIRGEN DEL ROSARIO de la parroquia de San Pedro Apóstol de Breña Alta (La Palma), el mismo esquema compositivo que el artista de la Orotava dispuso para su homónima de la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma.

Anibal Rodríguez Valcárcel (1840-1910) llevó a cabo hacia 1885 una DOLOROSA destinada a ocupar uno de los retablos del

templo mariano de Las Nieves, y que actualmente se expone en la ermita de El Planto, próxima a la capital palmera de la citada Isla. En ella, Anibal se ajustó al modelo esteviano de la DOLOROSA correspondiente a la iglesia de Santo Domingo, también en la citada ciudad.

Asimismo, Nicolás de las Casas Lorenzo (1821-1901) realizó su homónima para la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma. En cambio, la que se halla en la parroquia de San Mauro de la localidad de Puntagorda (La Palma), realizada por él mismo en 1860, emula a la de su nombre de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, obra de *Estévez*. En 1862, Nicolás recibió el encargo de tallar el SENOR DE EL HUERTO de la parroquia de San Pedro Apóstol de Breña Alta (La Palma); tomó como ejemplo el SEÑOR MANIATADO, imagen también de *Estévez* que se venera en la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma.

Y siguiendo con los escultores que se ciñeron a las directrices estilísticas tanto de *Luján Pérez* como de *Fernando Estévez*, cabría citar a la figura del tinerfeño Miguel Arroyo (1770-1819), del que sólo tenemos documentada una DOLOROSA, conocida como «La Virgen de Las Angustias», existente en la iglesia de Nuestra Señora de El Pilar de Santa Cruz de Tenerife. En esta imagen de María, Arroyo imprimió el gusto lujanesco que compone la DOLOROSA de la parroquia matriz de Nuestra Señora de La Concepción de la citada capital.

Otros escultores, de nombres aún desconocidos, y dentro de un arte meramente popular, también siguieron las huellas de estos dos maestros de la imaginería insular canaria. Ejemplo de ello lo encontramos en la DOLOROSA que recibe culto en la iglesia de su nombre del barrio de Palo Blanco, término municipal de Los Realejos (Tenerife). Sospechamos que esta talla pudo haber salido del taller de Perdigón, abierto en La Orotava. Abusando de las telas engomadas y de otros aditamentos, el supuesto escultor intenta repetir casi la misma postura que le fue otorgada a la VIRGEN DE GLORIA de la mencionada iglesia de San Juan Bautista de La Orotava.

La escultura flamenca, aunque a menor escala, también constituyó fuente de inspiración para algunos artistas palmeros. Uno de ellos, anónimo del siglo XIX, talló el SAN JUAN EVANGELISTA que se halla en la iglesia parroquial de Puntallana, y que viene a ser una réplica del homónimo procedente de aquellos Paisa-

jes Bajos, expuesto en el retablo de El Calvario del Santuario de Nuestra Señora de Las Nieves.

Grupos de obras foráneas que arribaron a tierras insulares durante los siglos XVII y XVIII, estuvieron al servicio de ciertos escultores isleños con el fin de obtener nuevos modelos. Es el caso de Pedro Murga (1750-1810) que en su imagen de EL SEÑOR DE EL HUERTO de la iglesia de San Francisco de La Orotava, parece haber plasmado el sentir y la impronta del que se custodia en el retablo mayor de la Capilla de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife.

El procedimiento de la copia, lejos ya de expresar una falta de medios al alcance del artista para crear un arte personal, se halla al servicio de la fe, porque es un conjunto de ideas y sentimientos vividos no sólo por el pueblo, sino por el artista mismo. Y como afirma Monseñor Damián Iguacén Borau, actual Obispo de la Diócesis de Tenerife, en su obra *La Iglesia y su patrimonio* (1948): *El valor educativo del arte sacro no ha pasado; también el hombre de hoy necesita el influjo formativo del arte religioso, sobre todo teniendo en cuenta las exigencias que piden una mayor atención a los problemas del ocio, de una sana diversión, de un relax para el espíritu*².



*Nuestra Señora de los Dolores, Fernando Estévez.
Iglesia Sto. Domingo, S/C de La Palma.*



*Nuestra Señora de los Dolores, Nicolás de las Casas.
Iglesia de S. Fco., S/C de La Palma.*



*Nuestra Señora de los Dolores, Luján Pérez.
Catedral de Las Palmas.*



*Nuestra Señora de los Dolores, Salvador Carmona.
Segovia.*

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf: *Hacia una psicología del arte y entropía*. Madrid, 1980.
- CANTO RUBIO, Juan: *La Iglesia y el Arte*. Madrid, 1987.
- FISCHER, Ernst: *La necesidad del arte*. Barcelona, 1978.
- KANDINSKY: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, 1982.
- PEDOE, Dan: *La geometría en el arte*. Barcelona, 1979.

NOTAS

1. GRILLPARZER WERKE: 12 Teil. Studien II. Zur Asthetik, ed. por St. Hoch. BerlomLeipzig-Viena-Stuttgart. 1975.
2. IGUACEN BORAU, Damián (Obispo de Tenerife): *La Iglesia y su patrimonio cultural*. Madrid, 1948, página 108.