

SANTA CRUZ DE LA PALMA EN SU PRIMER SIGLO: EL ARTE AL SERVICIO DE UNA NUEVA SOCIEDAD

FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA*

Referirnos al siglo XVI en el devenir histórico de la isla de La Palma, la Benahoare pre-hispánica, supone adentrarnos en un período en gran medida desconocido, pese a la abundancia de estudios y datos suministrados por diferentes historiadores. Es un momento trascendental pues a lo largo de la centuria, la isla pasó de ser un territorio habitado por población autóctona, situada en un horizonte cultural neolítico, sin contactos con el exterior, a integrarse en la dinámica expansiva europea que tenía en el Atlántico su novedoso escenario de operaciones, por cuyas aguas discurren movimientos migratorios, expediciones de exploración y conquista, comercio, metales y capitales, como también entran en liza nuevos intereses geopolíticos y conflictos. Definir al XVI palmero requiere reconocer la conformación de una sociedad nueva que se acomoda a patrones occidentales, sin olvidarnos de la desgraciada, por injusta, superación de la cultura y modos de vida indígena. Intereses comerciales y estratégicos vienen a acelerar el rápido protagonismo de la isla en el ámbito atlántico donde se ubica, con una posición idónea en relación con la nueva red oceánica, hallándose relativamente cercana a los activos puertos ibéricos, incluso norteeuropeos y mediterráneos.

Después del primer reparto de tierras y aguas, acometido por el conquistador andaluz y primer adelantado de las islas de realengo, Alonso Fernández de Lugo, tuvo lugar la implantación de un cultivo decisivo para la prosperidad e internacionalización de La Palma, como fue la caña de azúcar, al parecer traída por los portugueses desde la cercana isla de Madeira. El cultivo de la caña, la producción de azúcar en sus distintas variantes, así como mieles, remieles, panela y «escumas», estuvo destinada preferentemente a los mercados donde su demanda era muy fuerte y adquiriría un alto valor, especialmente en los Países Bajos, a los que llegaba a través del puerto de Amberes. No sólo era apetecido el producto como edulcorante, pues también fue útil como conservante de frutas y otros productos alimenticios. De ahí que su margen de ganancias fuera importante, sin llegar a los niveles de la pimienta importada por los portugueses desde Las Molucas. De este modo encontramos el territorio insular polarizado, desde fechas tempranas, por los dos grandes centros productores y exportadores del apreciado producto, según el discurrir

* Profesor Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla. Correo electrónico: fjherrera@us.es.

de los acuíferos naturales más abundantes, al oeste Argual y Tzacorte, regados con las aguas de la Caldera de Taburiente y al este Los Sauces y San Andrés con el caudal de Marcos y Cordero. En el resto de la isla se ubicaron curatos y beneficios en torno a los cuales se desarrollaron caseríos de menor importancia, dispersos, vinculados a espacios productivos de medianías, preferentemente dedicados al cultivo de cereales, vid, frutales, silvicultura y ganadería. La capital actuaría como órgano rector de la nueva organización territorial y jugaría un papel determinante en sus relaciones con el exterior, a la vez que constituye el asentamiento humano de mayor densidad y protagonismo social.

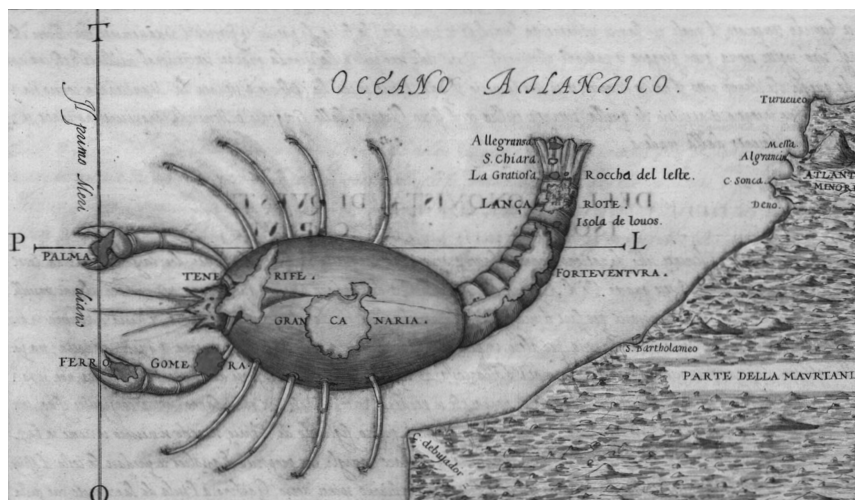
1. UNA CIUDAD PARA UNA NUEVA SOCIEDAD

Ha sido definida como una sociedad de frontera la gestada y puesta en marcha a lo largo del siglo, pues en el nuevo cuerpo social con rapidez se integran castellanos, andaluces, portugueses, flamencos, genoveses, sin olvidar los supervivientes benahoaritas¹. La irrupción del nuevo marco económico caracterizado por las rentables plantaciones azucareras, la vid y otros cultivos orientados al abastecimiento interno como los cereales, frutales, etc. unido al floreciente comercio exterior, suponen la intensa transformación del medio insular; a la canalización y control de los nacientes de aguas más importantes hay que sumar la apertura de caminos, adaptación de suelos a la agricultura y la organización de los caseríos, especialmente de la capital, la primitiva Villa del Apurón, así nombrada en 1515, luego Ciudad de Santa Cruz de la Palma², centro neurálgico del poder, las instituciones, la cúspide social y el tráfico comercial con Europa y América, a través de su resguardado puerto. Su planificación como ciudad marítima y portuaria requirió infraestructuras tales como las defensivas, cuya insuficiencia se demostró en el ataque de François Le Clerc en 1553, muelle de atraque nunca conseguido plenamente hasta el siglo XX, plaza portuaria mercantil, puertas de tierra controladas, etc. El trazado urbano, de cuya primera planificación no tenemos datos, es fácil intuir fuera concebido de acuerdo a un planteamiento regular, luego adaptado a la difícil orografía del lugar, de manera que en principio sólo fue desarrollado un eje o calle principal en dirección sur-norte, con otras transversales que trepan por los lomos, a lo largo de las cuales se escalonan las casas, lo que daría lugar a vías irregulares que ascienden desde la costa, jalonadas por construcciones que procuran el difícil acomodo a las pendientes³. No fue tan sencillo, para la nueva ciudad, desplegar una traza regular, próxima a los planteamientos del urbanismo americano, como ocurrió

¹ MARTÍNEZ SANTOS, Eduardo. *La isla de La Palma en el siglo XVI (un dulce en el Atlántico)*. Madrid: Ediciones La Palma, 1992, pp. 20-23; VIÑA BRITO, Ana. «Estrategias familiares de la colonia flamenca en La Palma en el siglo XVI». En: *Flandes y Canarias: nuestros orígenes nórdicos*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2004, v. I, pp. 153-183, de la cita, p. 153.

² Se ha citado ya en muchas ocasiones la mención a Villa del Apurón, efectuada en 1514-1515 por el obispo Vázquez de Arce en el sínodo celebrado esos años. Véase: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio. *Fray Vicente Peraza*. Las Palmas de Gran Canaria: Autoedición, 2007, pp. 75-78.

³ Es el caso, según vemos en la primera imagen conocida de la ciudad, la debida al ingeniero cremonés de Felipe II, Leonardo Torriani (1587), nos muestra el trazado tendente a la regularidad, adaptado a la relativa planicie de la franja costera, con las calles Real y Trasera definidas en su recorrido, y algunas de las transversales ascendentes, que desembocan en caminos, como las actuales A. Rodríguez López, Baltasar Martín, Dr. Santos Abreu y San Sebastián. Véase: TORRIANI, Leonardo. *Descripción e historia del reino de las islas Canarias, antes Afortunadas, con el parecer de su fortificaciones*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1978.



El archipiélago canario bajo el signo de cáncer. Dibujo Leonardo Torriani, ca. 1592. Universidad de Coimbra

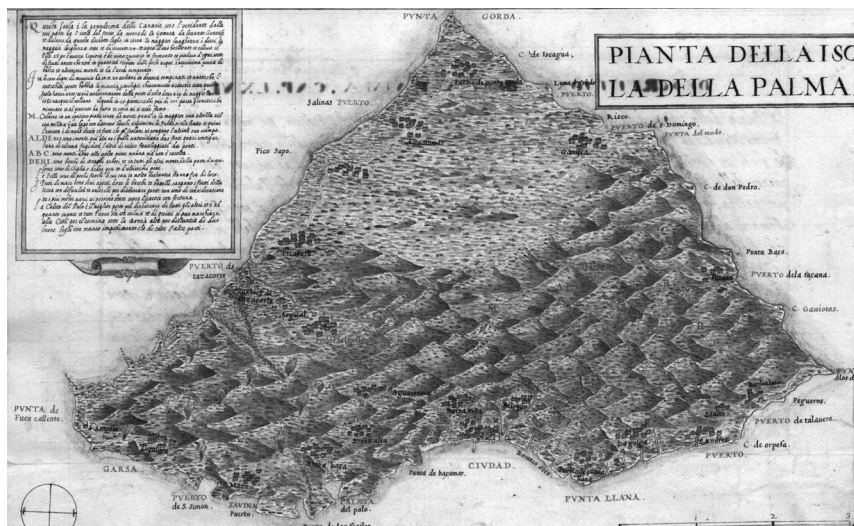
en las otras capitales de realengo canarias, Las Palmas de Gran Canaria y La Laguna⁴. El gran estuario natural y la relativa suavidad de la orografía próxima a la costa, aconsejaron el establecimiento de la capital en este punto del territorio, adecuado a su rango capitalino y cómodo para la vida de sus habitantes⁵. Por encima de todo, Santa Cruz de la Palma fue concebida como ciudad portuaria, tal como advierte la orientación de su calle principal y la paralela o «trasera». La plaza irregular del puerto, con el embarcadero y la puerta de tierra, estaba presidida por un fortín, a modo de casa fuerte, que protegía y controlaba este punto neurálgico en perfecta conexión con el resto de la ciudad⁶. La línea costera, durante décadas carente de acertada protección, a finales del XVI comienza a ser resguardada mediante el castillo de Santa Catalina, el fuerte del Cabo, y en medio algunos reductos y muros o empalizadas⁷. No parece que fuera una ciudad plenamente fortificada, como se ha propuesto, pues nunca llegaron a ser sus fuertes y murallas del todo seguras, ni completo en su extensión el cinturón amurallado. Hay que observar de

⁴ JUNQUERA MATO, Juan José. «Reflexiones sobre el urbanismo canario y sus relaciones con Hispanoamérica». *Revista de historia canaria*, n. 172 (1980), pp. 249-252; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Canarias: hacia un sistema urbano, siglos XV y XVI». *Ciudad y territorio: revista de ciencia urbana*, n. 77-3 (1988), pp. 3-8; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Núcleos y territorialidad históricos de San Miguel de La Palma». *Anuario de estudios atlánticos*, n 38 (1992), pp. 503-523; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «El conjunto histórico de Santa Cruz de La Palma». En: *I Encuentro de Geografía, Historia y Arte de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Patronato del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1993, v. II, pp. 14-26; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Centros históricos litorales: valoración cultural y turismo en la Macaronesia (Azores, Canarias y Madeira)». En: *II Congreso Internacional El Espacio Litoral: Turismos Insulares*. Las Palmas de Gran Canaria: Departamento de Arte, Ciudad y Territorio. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 315-329.

⁵ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Urbanismo y arquitectura de una ciudad marítima: Santa Cruz de la Palma en la segunda mitad del siglo XVI». *Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, anexo 7 (2014), pp. 19-42, de la cita p. 6.

⁶ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias: del gótico al manierismo*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deporte, Gobierno de Canarias, 2008, v. II, pp. 64-65.

⁷ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, pp. 66-68.



Mapa de la isla de La Palma. Dibujo Leonardo Torriani, ca. 1592. Universidad de Coimbra

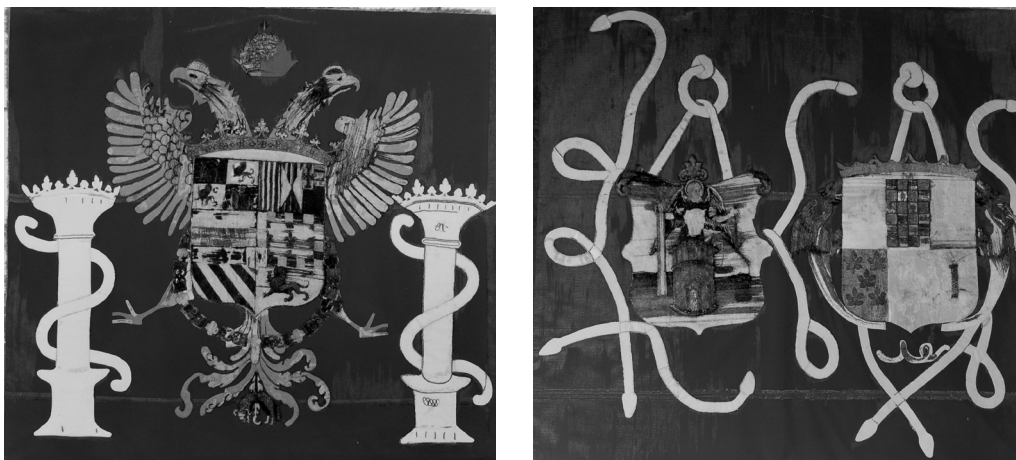
su peculiar trazado, tendente a lo ortogonal pero lejos de alcanzarlo, la incapacidad para concebir una plaza central regular, donde los poderes y familias principales harán acto de presencia, como ocurre en Las Palmas o La Laguna. La orografía puede explicarlo en gran medida, resultando así una plaza de concepción triangular, forma que a nuestro juicio pudo haberse corregido, pese a los accidentes naturales, con una cuidada planificación y reparto de solares inmediatos⁸. La idea de triángulo se ve reforzada por su triple acceso, las dos entradas de la calle Real y una tercera mediante escalinata que comunica con el escalón superior de la ciudad. Dignas de mención son igualmente las grandes explanadas vinculadas al ámbito religioso de los conventos dominico y franciscano, quizás proyectadas a modo de atrios, escenarios de actos religiosos al aire libre, procesiones y fiestas.

Tal como indica López García, el desarrollo costero de la urbe, distintos niveles escalonados, la posición del puerto, etc. guarda estrecha relación con algunas ciudades atlánticas portuguesas, de Cabo Verde, Madeira y especialmente de las Azores, en cuya isla de Faial destaca la ciudad de Horta y en Terceira, Angra do Heroísmo⁹.

Uno de los capítulos trascendentales de la nueva organización social y política, sería la implantación de la jerarquía eclesiástica encargada de la evangelización y atención religiosa de la población. La parroquia capitalina, ayudas de parroquia, ermitas, oratorios particulares y la firme voluntad sacralizadora del espacio urbano y rural, harán uso de las habituales herramientas simbólicas y doctrinales, de forma especial, de imágenes cuya función y uso resultan de sobra conocidas. Sin embargo, no está de más recordar que, en el recorrido del siglo que nos ocupa, y atendiendo a una sociedad diversa y en evolución,

⁸ Quizás fruto de la improvisación y falta de ideas clara a la hora de establecer la trama de acuerdo al factor determinante de la orografía, algo que se constata igualmente en otras ciudades canarias. Véase RAMÍREZ GUEDES, Juan. «La colonización atlántica: las ciudades canarias». *Ciudad y territorio: revista de ciencia urbana*, n. 77 (1988), pp. 9-15, de la cita pp. 11-13.

⁹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. «Urbanismo y arquitectura de una ciudad marítima...». *Op. cit.*, p. 13.



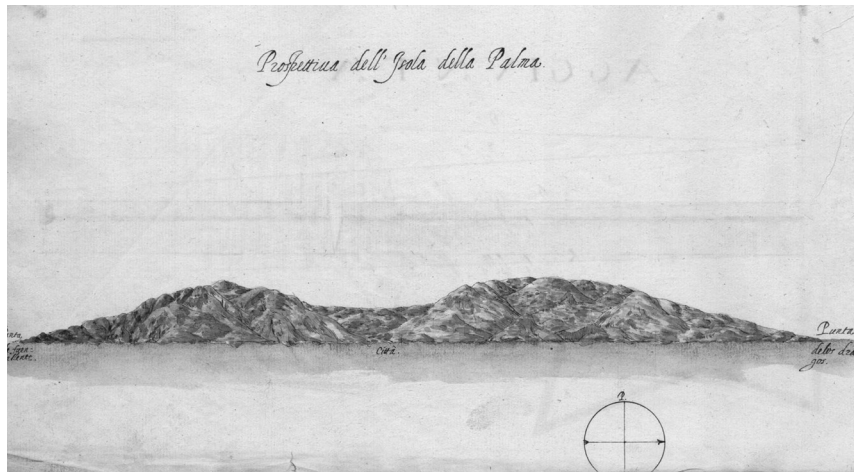
Pendón del Concejo o Cabildo de La Palma, finales del siglo xv o principios del xvi.
Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma

partimos de una percepción de la imagen religiosa de acendrado sentido tardomedieval, de acuerdo a las pautas de «devotio moderna», para evolucionar en la segunda mitad de siglo a una nueva concepción en línea con los postulados contrarreformistas, caracterizados por la reafirmación de la misma como objeto de veneración y poder mirífico, siempre vigilando el riesgo idolátrico.

La recepción de imágenes habrá de estar íntimamente ligada al variado espectro social y la red económica inaugurada después de la conquista, sin olvidar el aporte de las huestes castellanas inclusive los misioneros o eclesiásticos que arriban con los conquistadores. La procedencia de los recién llegados y las rutas instauradas para el transporte de mercancías explicarán, al menos durante el xvi, la naturaleza artística y devociones llegadas a La Palma. Fundamental, como ya ha sido explicado por Pérez Morera y Rodríguez Morales, es admitir la inexistencia de talleres locales especializados en la producción de esculturas, pintura y retablos, no operativos hasta la siguiente centuria¹⁰, si bien ha sido documentada la presencia de canteros, carpinteros, plateros y algún pintor, cuya actividad debió ser limitada. Así las cosas, la importación de imágenes se va a complementar con la presencia momentánea de artistas itinerantes que, desde la península ibérica e incluso desde Flandes, acuden a las islas y transitan entre ellas atraídos por la demanda que se deja notar especialmente en Tenerife, Gran Canaria y La Palma.

Centrándonos en la capital insular, Santa Cruz de la Palma se convierte en el principal centro artístico, de momento, receptor y distribuidor al resto de la isla. Si bien fueron significativos los encargos destinados a las ermitas y parroquias de las áreas productoras de azúcar, Argual-Tazacorte y Los Sauces, sin menospreciar la provisión, menos destacada, de los otros templos repartidos por los incipientes núcleos de población, la «Ciudad de La Palma» acapara el grueso de las importaciones y obras desarrolladas por los eventuales artistas que desembarcan en su puerto. Los ricos hacendados tendrán domicilios en el núcleo urbano, especialmente en la calle Real convertida en una suerte de «calle

¹⁰ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, p. 281.



Vista de la isla de La Palma desde el mar. Dibujo Leonardo Torriani, ca. 1592.
Universidad de Coimbra

de caballeros», así como fundaciones tanto en la parroquia de El Salvador como en los conventos de San Francisco y Santo Domingo, iglesia del hospital de Dolores, sin olvidar las ermitas, reclamo también del patrocinio. Nada tiene de extraño el especial empeño de los templos capitalinos, insertos en el principal conglomerado social de la isla, centro del poder político y religioso, en buscar el favor de hacendados exportadores de azúcar, así como de prósperos comerciantes de origen flamenco, portugués, andaluz o catalán. No vamos a insistir en las, de sobras conocidas, alusiones a la multiculturalidad, riqueza, y hasta vanidad y desenfreno con que Gaspar Frutuoso primero y Leonardo Torriani después, calificaron a los moradores de la ciudad¹¹. Quizás, la mejor demostración de la valentía y afán de progreso de esta variopinta sociedad, la tenemos en los años que siguen al desastroso ataque pirático de 1553, y en la rapidez con la que se reconstruye la maltrecha ciudad, incrementando lo suntuario y monumental en sus edificios, especialmente en la parroquia, conventos, ermitas, nuevo cabildo municipal, hospital, fuente y casas particulares. Aquel desastre ni mucho menos supuso una parálisis en el estado de ánimo de los comerciantes y hacendados, al contrario, redoblaron esfuerzos en proclamar la grandeza de su estatus y de la propia ciudad de la que forman parte¹².

¹¹ «Esta ciudad era tan vana y soberbia, tan lozana y pomposa, tan rica y bien provista, tan laxa en la injusticia y en los vicios y tan entregada a los deleites por su fertilidad, y tan libre y señora, que no temía la adversidad...» estima Frutuoso. Consúltese: FRUTUOSO, Gaspar. *Descripción de las islas Canarias, capítulos IX al XX del libro «Saudades da terra»*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2004, p. 114. Torriani calificaba a los habitantes capitalinos de «gente vanidosa, ostentosa, soberbia, imprudente, inconstante e infiel en sus amistades». Quizás ninguno de los cronistas viera con buenos ojos aquella mezcla de gente y la multiculturalidad resultante, especialmente en lo ávida de asumir riesgos comerciales y financieros, fundamento de gran parte de su riqueza; véase: TORRIANI, Leonardo. *Descripción e historia del reino de las islas Canarias... Op. cit.*, pp. 242-243.

¹² Cita Gaspar Frutuoso, admirando ahora la determinación y empuje de los ciudadanos, que diez años después de aquel ataque y destrucción, la ciudad había crecido en importancia y se había mejorado ostensiblemente: «Reconstruyeron los templos haciéndolos más ricos y suntuosos, haciendo las casas más altas, hermosas y valiosas, dejando el convento de Santo Domingo mucho mejor de lo que estaba antes». Véase: FRUTUOSO, Gaspar. *Las islas Canarias... Op. cit.*, p. 118. Sobre la reconstrucción del convento de Santo Domingo y el cambio de rumbo, en línea contrarreformista, de su discurso simbólico e icónico, véase: PÉREZ MORERA, Jesús. «El convento dominico de San Miguel de la Palma después de la invasión francesa de 1553: discurso escatológico y contrarreformista». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 0 (2004), pp. 251-291.



Litoral de Santa Cruz de La Palma, ca. 1900



Plaza de España de Santa Cruz de La Palma con la parroquia mayor de El Salvador

La sacralización del espacio urbano y rural en torno a la capital, parece producto de una cuidada estrategia. Si la parroquia y los conventos franciscanos y dominicos eran lugares preeminentes dentro de la ciudad, especialmente atractivos para el ejercicio devocional y el patrocinio, importantes también fueron las ermitas estratégicamente ubicadas en lugares neurálgicos de la capital, como la de San Telmo orientada al embarcadero y plaza portuaria, San Sebastián en la entrada de la ciudad por el camino que descendía desde la cumbre y comunicaba con «la Banda», la de Santa Águeda, luego absorbida por el convento de Santa Clara, donde se rendía culto a la advocación siciliana, entonces muy venerada, protectora de las mieses, la de Santa Catalina, ubicada en principio en un paraje inmediato al barranco de Las Nieves, en la entrada septentrional de la urbe. La de San José, sede de la hermandad de carpinteros, no sería construida hasta comienzos de la siguiente centuria a pesar de que la corporación estaba organizada a mediados del xvi. A extramuros se disponía la que fue primera parroquia de la isla, La Encarnación, y al pie de los montes el santuario dedicado a la patrona insular, la Virgen de las Nieves¹³. Esta red de espacios sacros, incrementados en las centurias siguientes, cumplían una función esencial como referencia religiosa, tanto en la ciudad como en el curso de caminos y lugares significativos, incluso para la desplazada cultura benahoarita.

2. EL PATROCINIO DE LAS CLASES PUDIENTES, MOTOR DEL ARTE Y LA CULTURA

Si repasamos algunos de los hitos de la política benefactora de las clases pudientes, expresada en fundaciones pías y donaciones puntuales, podemos comprobar la dimensión del patrocinio y el principal empeño en dotar de imágenes devocionales y conmemorativas sus capillas de enterramiento, y otros espacios religiosos pensados también para la colectividad. Una ciudad portuaria y comercial, cabeza de un hinterland agrario de primer orden en cuanto a sus productos, como el azúcar y el vino sobre todo, tiene el terreno abonado para la expresión suntuosa de poderío y distinción mediante el lujo y lo exclu-

¹³ Sobre las distintas ermitas del municipio véase: PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis: retrato de una Ciudad*. Santa Cruz de La Palma: Cajacanarias, 2000, pp. 119-136; 163-178 y 201-230.



Plaza de San Francisco con detalles del convento homónimo. Santa Cruz de La Palma

sivo, y esto lo expresaba como ninguna otra cosa, una capilla particular, con devociones significativas para el clan familiar y lugar de enterramiento. Las órdenes religiosas, tal como han destacado Pérez Morera y Rodríguez Morales para Canarias¹⁴, se mostraron proclives y receptivas a todo tipo de propuestas en este orden, pues venía a significar la construcción de presbiterios, capillas, si no toda la iglesia y parte del convento, tal como vemos en los franciscanos primero, y dominicos después, en Santa Cruz de la Palma. Podemos referir casos sobresalientes, representativos de una sociedad en progreso y unas élites predispuestas a dejar su impronta en templos y fundaciones religiosas.

Entre los hacendados nórdicos destacó Jácome de Monteverde, a cuya dotación de ermitas en sus haciendas de la banda occidental, hay que sumar la presencia como patrono en la capilla mayor del convento franciscano de la capital insular, contribuyendo en su fábrica. Allí dispuso lápida sepulcral en 1518, además de proporcionar la imagen de la *Inmaculada Concepción* bajo cuya advocación se erigió el convento¹⁵. Es sin duda el prototipo más esclarecido de patrocinador flamenco de aquellos momentos iniciales del siglo. Unido a su inversión particular en imágenes y otros objetos suntuarios llegados de Amberes, en el tornaviaje de las naves que transportaban el azúcar, debe destacarse su actuación como intermediario de otros promotores, particulares o colectivos, como fue el caso del grupo escultórico de *La Encarnación*, compuesto por la *Virgen y San Gabriel*, de la ermita homónima, llegado entre 1525 y 1532 a instancias de la propia comunidad y puede que tramitado por Monteverde. Se estima que bajo sus auspicios llegaron a la isla más de cien piezas, entre esculturas y otros enseres, para ornato de los templos¹⁶.

Luis Vandewalle, natural de Brujas (Flandes), se estableció en La Palma en la década de los treinta, para convertirse de inmediato en un prototipo de hombre de negocios de la época, como comerciante, inversor, propietario, prestamista, dando lugar a una de las

¹⁴ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, p. 218.

¹⁵ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Flandes y el Atlántico ibérico: el mecenazgo artístico de Jacques de Groenemberg en la isla de La Palma». En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos: Institución Fernán González, 2001, pp. 505-520.

¹⁶ PÉREZ MORERA, Jesús. «El patronazgo de los señores». En: *La cultura del azúcar: los ingenios de Argual y Tazacorte*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1994, p. 58.



Ermitas de San Sebastián y de Nuestra Señora de la Encarnación. Santa Cruz de La Palma

estirpes de mayor trascendencia en la isla. De su voluntad benefactora da buena cuenta la construcción de la sala principal del hospital de Dolores y su especial celo con el convento dominico de San Miguel de las Victorias, contribuyendo a su puesta en pie y posterior mantenimiento, de manera que allí fundó capellanía y capilla panteón, bajo la advocación de Santo Tomás, parece que finalizada en 1567 y dotada de un retablo pictórico dedicado al *Santo Cristo y recogida del maná*. Como Monteverde, junto a sus propios encargos artísticos, atendió y ejerció de intermediario de otros benefactores palmeros, contribuyendo a la venida desde Flandes de numerosas esculturas, pinturas y enseres¹⁷.

Frente a los ejemplos sobresalientes de tales mercaderes y productores, un variado elenco de funcionarios, descendientes de conquistadores, aristocracia terrateniente, comerciantes, etc., ocupan la mayoría de espacios disponibles en los templos de la ciudad; así, en el citado convento dominico, ejerció su fervor devocional el regidor y teniente general de La Palma, Juan de Santa Cruz, esposo de Juana Luisa de Cervellón, quien edificó la capilla mayor y en ella dispuso un retablo concertado en Flandes, cuyas tablas desmembradas se conservan en parte, y han sido atribuidas a Pourbus el Viejo. Como certera expresión de su empeño, no olvidó incluir su retrato y el de su esposa, hoy perdidos¹⁸. A los descendientes de esta familia se atribuye también la llegada del espectacular lienzo de la *Santa Cena*, encargado al pintor antuerpiense Ambrosius Francken a finales del XVI, en origen dispuesto en la sala principal de la casa de los Santa Cruz, hoy en el templo dominico.

La parroquia de El Salvador aglutinó un variado repertorio de patrocinadores y se tiene idea del frecuente cambio de titularidad de sus capillas, sin que tampoco puedan precisarse tales traspasos con exactitud. Así, después de la lenta conformación del templo de tres naves a lo largo de la centuria, las capillas colaterales del evangelio y epístola,

¹⁷ LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias para la historia de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1975-2011, v. I, pp. 94-95; PÉREZ MORERA, Jesús. «El convento dominico...». *Op. cit.*, pp. 251-292; PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis...* *Op. cit.*, p. 98; VIÑA BRITO, Ana. *De Brujas a La Palma: Luis Vandewalle «el Viejo» y la consolidación de un linaje*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Idea, 2009, pp. 120-135 y 146.

¹⁸ PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis...* *Op. cit.*, pp. 98 y 101-102.



Antigua capilla de Santo Tomás en el convento dominico de San Miguel de las Victorias.
Santa Cruz de La Palma

parece que fueron muy apetecidas, como es el caso de la situada en el lado del evangelio, dedicada a santa Ana, de la que primero fue titular el «maestro sacador de agua» de los ingenios de los Sauces vinculado a la conquista, Juan Gutiérrez, natural de Vizcaya, quien la dotó entre 1525 y 1537. Posteriormente, desde mediados de siglo perteneció a Francisco y Juan Remón de Llenes, adquiriéndola en 1601 al almirante Francisco Díaz Pimienta, quien a principios del xvii dispuso un retablo pictórico flamenco desmantelado en 1822¹⁹. La de la cabecera opuesta, desde 1659 dispuesta bajo la advocación mariana del Carmen, originalmente parece que estuvo dedicada al Espíritu Santo²⁰, de manera que consta el encargo de un retablo flamenco de tablas pintadas en 1526, bajo el patrocinio del conquistador Juan Fernández Escudero y su esposa Leonor Afonso, donde estaba representada la Virgen de la Concepción, disponiendo en el subsuelo su enterramiento²¹. A mediados de siglo sería adquirida por un hijo de Jácome de Monteverde, Diego, quien parece introdujo nuevas advocaciones en la capilla como san Luis y Santiago²² pero de forma especial destacó, otra vez, la disposición de un retablo de pincel con imágenes pasionarias, provisto de los retratos del fundador y su esposa²³. En la misma parroquia

¹⁹ RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 1985, pp. 11 y 46; NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Santa Ana, la Virgen y el Niño». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de La Palma*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes; Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma, 2004, pp. 217-227.

²⁰ RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 48.

²¹ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias...* *Op. cit.*, p. 222.

²² RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 48.

²³ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias...* *Op. cit.*, p. 222.



Pierre Pourbus «el Viejo»: Tablas del primitivo retablo mayor del convento de San Miguel de las Victorias, *ca.* 1550. Santa Cruz de La Palma



Ambrosius Francken: Última cena. Antiguo convento de San Miguel de las Victorias, *ca.* 1600. Santa Cruz de La Palma



Lauda flamenca de «piedra parda» de un mercader portugués natural de Viana, ca. 1600.
Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma

de El Salvador existen noticias de uno de sus primeros benefactores, el sobrino de Alonso Fernández de Lugo, Pedro Hernández de Lugo Señorino, enterrado en 1518 en la sepultura dispuesta en la capilla mayor del primitivo templo, donde ubicó una especie de monumento funerario con lápida²⁴.

Ya nos referimos al caso del convento franciscano, en relación a su presbiterio donde Jácome de Monteverde construyó su panteón, a lo que podríamos añadir el caso de las capillas inmediatas a la mayor, en la epístola la dedicada a la Virgen de Montserrat, fundación del catalán Gabriel de Socarrás y su cónyuge Ángela de Cervellón, entre 1540 y 1550, dotándola de una excepcional cubierta lúnea de casetones, un arco todavía apuntado pero decorado con motivos a la romana y entre las imágenes y piezas de ornato subsiste en otra de las capillas, la talla de la *Virgen de Montserrat*²⁵. La capilla frontera, dotada en 1599, dispone de una inscripción distribuida a lo largo de la rosca del arco de ingreso, en la que leemos: «Esta capilla es de Hernando Rodríguez Pereira y de su mujer Catalina de Plata. Se mandó hacer en honor de Nuestro Señor, de su Santísima Madre y de San Juan Bautista. Año de 1599»²⁶. Rodríguez Pereira costeó igualmente la sacristía inmediata²⁷.

Hemos citado algunas de las apuestas artísticas acometidas por este plantel de promotores, como retablos, ornato arquitectónico, esculturas, pinturas, lápidas, etc. todo lo cual

²⁴ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, p. 219.

²⁵ VIERA Y CLAVIJO, José de. *Noticias de la historia de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya, 1982, v. II, p. 339; PÉREZ MORERA, Jesús. «El heredamiento de los catalanes». En: *La cultura del azúcar... Op. cit.*, p. 107.

²⁶ LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias para la historia de La Palma... Op. cit.*, v. I, p. 37.

²⁷ PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis... Op. cit.*, p. 74.

demuestra su buena disposición y conocimiento del repertorio estético y representativo, habitual en la Europa de la época, además de estar bien conectado con los centros productores y artistas itinerantes en las ciudades insulares.

A la hora de repasar la realidad artística del momento, es ya una norma acudir al protagonismo de promotores como los citados, verdaderos impulsores del arte en la isla y su capital. Tal como indicamos, el XVI, más que un siglo en el que se conforma la ciudad como centro productor, será una centuria marcada por las importaciones principalmente de los Países Bajos borgoñones, así como de Castilla y Liguria. En la siguiente centuria asistiremos a la aparición de talleres dotados de personalidad y capacidad técnica en las distintas facetas de producción artística.

3. ARTÍFICES Y ARTESANOS AL SERVICIO DE NECESIDADES ELEMENTALES

Son escasas pero elocuentes las noticias sobre artífices que quizás pudieran haber desempeñado labores cercanas al concepto de arte o arquitectura. Algunos de ellos figuran establecidos en la isla con carácter más o menos permanente, asociados a un variado repertorio de actividades artesanales y oficios que paulatinamente se consolidan y atienden diferentes necesidades de manufacturas y servicios. Tal como han puesto de manifiesto las aportaciones documentales de Hernández Martín y los estudios de Garrido Abolafia, en los años centrales del siglo se congregan en torno a las actividades constructivas e infraestructuras, como caminos, canales, estanques, numerosos oficiales entre los que destacan los carpinteros, de los que se han cuantificado cincuenta y tres profesionales y canteros, con un total de trece, a los que podrían asociarse los pedreros (20)²⁸, proveedores y transformadores de materias primas esenciales para la edificación del caserío, edificios oficiales, haciendas, iglesias, y ermitas, etc., principalmente radicados en la ciudad, cuya actividad se extendería por todo el territorio insular. La labor de los carpinteros y aserradores está documentada en relación con los complementos constructivos²⁹, como es el caso de Juan González, aserrador, que provee la madera precisa para la construcción de la casa de Diego de Monteverde en 1547³⁰. Diego Hernández, frecuente en muchos instrumentos notariales como testigo, además de arrendador y recaudador de diezmos catedralicios y rentas capitulares, acometió la carpintería integral de la casa del sastre Juan de Acosta en 1554 (puertas, postigos, ventanas, escalera, complementos en sala y palacios, tabiques, balcón y armarios)³¹, ofreciendo una buena muestra de la principal ocupación de estos artífices, como también es el caso de Manuel Afonso, que concierta en 1566 toda la carpintería de la casa y trastienda de Lesmes de Miranda³². El mobiliario fue igualmente

²⁸ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Primeros oficios y ocupaciones artesanas de Santa Cruz de La Palma (siglo XVI): oficios relacionados con la medicina, oficios varios, catálogo de artesanos y trabajadores». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 5 (2011), pp. 175-226, de la cita p. 219. En otra ocasión cita Garrido Abolafia, un total de cuarenta y cuatro carpinteros para el siglo XVI; consúltese: GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. *Primeros oficios y ocupaciones artesanas en Santa Cruz de la Palma: catálogo de artesanos*. 1996. Manuscrito consultado en la Biblioteca Insular José Pérez Vidal, p. 63.

²⁹ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. *Primeros oficios y ocupaciones...* *Op. cit.*, 1996, pp. 64-65.

³⁰ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez, escribano público de la Palma (1546-1567)*. Santa Cruz de la Palma: Cajacanarias, 1999-2005, v. I, p. 117.

³¹ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* *Op. cit.*, v. II, pp. 156-157.

³² HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* *Op. cit.*, v. IV, pp. 384-385.

otra de las múltiples facetas de la carpintería, como advierte el carpintero Andrés Pérez, que en 1561 dejó en herencia a su sobrino Simón Pérez, la herramienta de carpintero, una cama, cinco mesas, dos escritorios de madera de cedro, seis tablas de viñátigo, diez mil clavos de latón, etc³³. Entre las infraestructuras destinadas a la producción agrícola y transformación de sus productos, muchos de estos carpinteros debieron ser expertos en artefactos, como la fabricación de ingenios azucareros, atahonas, molinos harineros, etc. y también canales de tea y «tanques» del mismo material³⁴, de los que conocemos distintos contratos como el otorgado por Antonio González, con Luis de Vandewalle en 1553, para un tanque de tea de más de cien botas de agua en Tiguerorte, semejante a otro de su propiedad situado en Velhoco, compromiso en el que igualmente interviene el citado Diego Hernández³⁵. No existen en la documentación conocida del siglo, contrato alguno que hable de retablos, artesonados y mucho menos esculturas. La mejor muestra de la importancia de los oficios de la madera, es que sus practicantes constituyeran hermandad dedicada a san José, el año de 1584, en la parroquia de El Salvador³⁶.

A canteros y pedreros los encontramos levantando paredes de mampostería para casas de habitación, como hace Juan Martín en 1547, «tanques» de piedra, cal y barro, tal como se obliga el cantero Francisco Hernández en 1556, el mismo que interviene en las obras de las casas consistoriales, importando piedra de La Gomera en 1560, en nombre del regidor Domingo García y en la torre de El Salvador, para cuya construcción en 1561 junto al también cantero Pedro de Acevedo, provee quinientos cantos de las mismas canteras gomeras³⁷, piedra que únicamente se emplearía en la bóveda de crucería y en la ventana principal³⁸. Eran hábiles no sólo en aquellas operaciones relativas al empleo de piedra, sino en todo tipo de aparejos de mampostería, barro, ladrillo, etc. Especial dedicación tuvieron a partir del incendio de la ciudad por los piratas en 1553³⁹.

Existen algunos datos referidos a plateros y pintores en esta centuria, sin que pueda atribuírseles obra alguna relacionada con su oficio. Se han contabilizado un total de diez plateros en el XVI, si bien es difícil precisar su actividad. Como se puede ver en centros de gran importancia artística, como Sevilla, en estos momentos los plateros, concedores de los metales, piedras, perlas, sus calidades y quilatajes, estaban predestinados de manera natural a participar en el tráfico mercantil, intercambios y actividad financiera, para todo lo cual sus conocimientos se revelaban idóneos. Conocemos los nombres de algunos, todos bien situados económicamente, pero carecemos de noticias relativas a sus posibles obras⁴⁰. Antonio de Açela, quizás de origen luso, es uno de los plateros que sabemos tiene viñas y lagar en Buenavista sobre los que impone ciertos tributos, además interviene en operaciones comerciales azucareras, al menos en calidad de testigo de un trato, sin olvidar la posesión

³³ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* Op. cit., v. IV, p. 178.

³⁴ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. *Primeros oficios y ocupaciones...* Op. cit., 1996, pp. 66-67.

³⁵ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* Op. cit., v. I, p. 191.

³⁶ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. *Primeros oficios y ocupaciones...* Op. cit., p. 62.

³⁷ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* Op. cit., v. IV, pp. 132, 181.

³⁸ PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis...* Op. cit., p. 43.

³⁹ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Primeros oficios y ocupaciones artesanas de Santa Cruz de La Palma: oficios relacionados con los metales, piedra y barro». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, n. 2 (2006), pp. 63-109, de la cita, pp. 70-80.

⁴⁰ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Primeros oficios y ocupaciones artesanas de Santa Cruz de La Palma: oficios relacionados con los metales, piedra y barro...». Op. cit., pp. 64-65.



¿Arlandes de Viamonte?: Artesonado de la capilla de Montserrat, detalles (actual del Señor de la Piedra Fría), ca. 1546-1552. Convento franciscano de la Inmaculada Concepción. Santa Cruz de La Palma

de esclavos⁴¹. En 1555 se ha documentado a Pedro Leonardo, platero que pesa la plata que compone la dote que se entrega a Alonso Fernández de Lugo, hijo del licenciado Cristóbal de Velázquez⁴². Es posible que fuera el fundador de la estirpe de plateros de este apellido que se prolonga durante el XVII, tal como ha estudiado Gloria Rodríguez⁴³. Está también documentado Antón Doria, tasando las prendas que componen una dote, en 1561⁴⁴.

Los tres pintores documentados en la segunda mitad de siglo, únicamente parecen que atienden a la pintura ornamental de armaduras, elementos lígneos, estofado de esculturas, etc. Uno de ellos fue Blas Hernández que en 1558 aderezó la escultura titular de la ermita de San Sebastián⁴⁵ y unos años antes, en 1546, se obligaba al pago de una deuda por lienzos, quizás destinados a la pintura de paramentos o sargas⁴⁶. Otro ejemplo de esta incipiente práctica de la pintura es el caso de Juan de Sosa, quien en los años finales del siglo se ocupa del ornato de capillas en la parroquia de El Salvador, como la de los Monteverde, cuya armadura y otros complementos pinta en 1605, además de las capillas de Juan de Valle y Francisco Díaz Pimienta, del mismo templo mayor⁴⁷. Quizás testimonio de sus modelos ornamentales sean los motivos vegetales, roleos y grutescos subsistentes en las armaduras de las capillas de Montserrat y de La Plata del exconvento franciscano, o Soledad de la iglesia dominica, donde apreciamos las formas del romano sobre fondos carmesí, como era habitual en la pintura al fresco y de elementos lígneos en Sevilla durante la primera mitad del XVI.

4. LA DECISIVA LABOR DE LOS ARTISTAS ITINERANTES

Unido a estos artífices cuya labor, según vemos, se nos muestra del todo desconocida, salvo algún ejemplo como los indicados, hemos de considerar la llegada, con estancias más o menos breves, mientras duran los trabajos para los que fueron requeridos, de artistas que podemos calificar de itinerantes. Tal como expresan Pérez Morera y Rodríguez Morales, «el trasiego de artistas y el trabajo itinerante de canteros y albañiles —al igual que el de los carpinteros— contribuyó de la misma manera a la formación de un lenguaje común entre las islas»⁴⁸, buena alusión de una realidad habitual y frecuente en aquella centuria. Algunos de estos profesionales viajeros llegaron desde la península, aportando soluciones y peculiaridades estéticas que contribuyen a la implantación de constantes estilísticas,

⁴¹ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* *Op. cit.*, v. I, p. 221; v. II, pp. 148-149 y 200; v. IV, pp. 253, 255-256, 296, 324, 379, 381, 414.

⁴² HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* *Op. cit.*, v. II, p. 244; v. III, p. 228.

⁴³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Gloria. «Los Leonardos: una familia de plateros canarios (1570-1681)». En: *Homenaje al profesor Hernández Perera*. [Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria]: Comunidad Autónoma de Canarias, 1992, pp. 711-722.

⁴⁴ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. «Primeros oficios y ocupaciones artesanas de Santa Cruz de La Palma: oficios relacionados con los metales, piedra y barro...». *Op. cit.*, p. 88. Otros nombres que figuran en la documentación de la época como plateros son Antonio Rodríguez (1569-1576); Cristóbal de Torres (1568); Juan Estévez (1559); Juan Navarro (1547); Manuel López (1565), Manuel Vizcaíno (1576); Sebastián Agustín (1598). Consúltense las pp. 88-93.

⁴⁵ GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. *Primeros oficios y ocupaciones...* *Op. cit.*, p. 177.

⁴⁶ HERNÁNDEZ MARTÍN, Luis Agustín. *Protocolos de Domingo Pérez...* *Op. cit.*, v. I, p. 117.

⁴⁷ RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, p. 203; GARRIDO ABOLAFIA, Manuel. *Primeros oficios y ocupaciones...* *Op. cit.*, pp. 78 y 177.

⁴⁸ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias...* *Op. cit.*, p. 95.

como el tardogótico, las formas «a la romana», la carpintería de tradición mudéjar, etc. Carecemos de datos para saber cómo debió ser el encuentro entre individuos móviles y cuales pudieron ser los préstamos y enseñanzas que transmiten a los sedentarios establecidos en la isla pero, estos últimos, cabe suponer, no permanecerían indiferentes a las propuestas llegadas de fuera. Son las grandes fábricas como las parroquias, conventos y edificios civiles relacionados con el poder, los que atraen y propician la llegada de tales individuos, abocados a la itinerancia, quizás prevista y auspiciada por clérigos y religiosos, estamento acostumbrado al tránsito entre las islas. Particularidad que comprobamos en Canarias, al igual que Raffaele Moro observó en América, es el alto grado de versatilidad y adaptación de tales artistas, a la variedad de demandas y necesidades⁴⁹, de manera que igual pueden practicar la cantería, escultura, arquitectura de retablos, carpintería mudéjar, etc. La carencia de artífices especializados en parcelas concretas, les dotaría de acusada capacidad para el reciclaje y adopción de técnicas y prácticas ajenas a sus oficios iniciales.

La catedral de Canarias fue sin duda la mayor de las fábricas acometida en el archipiélago durante la centuria. Nada tiene de extraño que de la pléyade de canteros y otros maestros allí congregados, muchos fueran reclamados desde otras islas, especialmente en los momentos de aminoración de sus ocupaciones en la iglesia mayor. Así, en La Palma, se ha documentado la presencia de Juan de Palacios, Pedro de Nerea, Luis de Morales, quien a comienzos del XVII levantó el arco toral de la parroquia del Salvador. Otro fue Juan Rivero, también activo en los inicios de esta centuria, ocupado en obras de numerosas iglesias y ermitas de la isla, como la de Los Remedios en los Llanos de Aridane, Tijarafe, San Pedro de Argual, etc⁵⁰.

Figura relevante y buen ejemplo de la disposición a la movilidad y versatilidad como artista fue Arlandes de Viamonte, establecido en Tenerife en 1543, quizás procedente de la baja Andalucía o Portugal. Preferentemente trabajó en el norte de aquella isla, en la Orotava, su lugar de residencia. En los diversos contratos y documentos conocidos, es frecuente la alusión a la talla «a la romana», incluso llega a calificársele «maestro del romano»⁵¹, calificativo que de modo inequívoco ilustra su lenguaje artístico, centrado en la arquitectura de raíz clásica y el ornato compuesto por grutesco, roleos, candelieri, etc. En Santa Cruz de la Palma se le documenta en 1551 comprometido con la obra de la capilla de Diego de Monteverde, la colateral de la epístola del Salvador, en particular en lo tocante a cantería y carpintería⁵². Puesta de manifiesto la amplitud y abundancia de trabajos que acomete en Tenerife, Pérez Morera y Lorenzo Santana no dudan en atribuirle, en Santa Cruz de la Palma, la capilla de la Virgen de Montserrat del exconvento franciscano, fundada según señalamos ya por Gabriel de Socarrás y Ángela de Cervellón entre 1546 y 1552⁵³. Aquí pone de manifiesto sus reminiscencias góticas, acomodando un arco de rosca y pilastras cajeadas

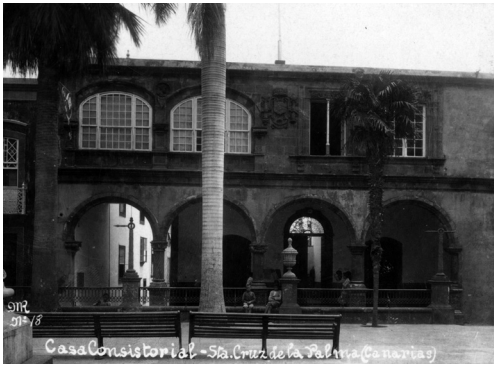
⁴⁹ MORO, Raffaele. «Mobilità e ‘passeurs culturels’: il caso dell’America coloniale spagnola». En: *Entre dos mundos: fronteras culturales y agentes mediadores*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1997, pp. 149-174, de la cita pp. 170-173.

⁵⁰ PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias...* Op. cit., pp. 95-96.

⁵¹ SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. «La escultura en Tenerife durante el siglo XVI». En: *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 1334-1365, de la cita p. 1335; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. *El secreto de los Lercaro: criptojudaismo en el arte canario*. Santa Cruz de Tenerife: [Autoedición], 2007, pp. 15-27.

⁵² RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador...* Op. cit., pp. 185-186.

⁵³ PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna Palmensis...* Op. cit., p. 72; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. «La escultura...». Op. cit., p. 1336.



¿Arlandes de Viamonte?: Fachada y detalles del Concejo o Cabildo de La Palma (hoy Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma), ca. 1559-1567

renacentistas, decoradas con elegante talla de grutescos, a un esquema ligeramente apuntado. La techumbre combina la técnica de la carpintería de armar mudéjar, con fórmulas ornamentales clásicas, como muestran los casetones que recorren los faldones y culminan en tondo central, a modo de almizate, donde figura tallada la *Coronación de la Virgen*. En los ángulos que separan los faldones se disponen imágenes de santos y santas de difícil identificación, imbuidos ya de formas propias del Renacimiento. Los patrocinadores pretendieron incorporar así el innovador lenguaje, intentando no sólo transmitir valores devocionales en relación con la Virgen de Montserrat, sino también cierto sentido triunfal y distintivo de su estatus, recurriendo a las eruditas formas «a la antigua», sin olvidar su concepción como capilla funeraria, rayando así el concepto humanista de la fama que perdura más allá de la muerte⁵⁴. Muchos autores han destacado ya la importancia de esta techumbre, ajena al habitual y extendido arte mudéjar de tradición morisca. Sin duda, este tipo de cubiertas que incorporan casetones y ornato renacentista, fue una de las especialidades de mayor nivel artístico de Viamonte, debiendo corresponderse esta de Santa Cruz de la Palma, con la citada de Diego de Monteverde en la parroquia del Salvador, y otras que acometió en Tenerife también, como esta última, todas perdidas: capilla mayor del convento franciscano de Garachico (1545), capilla del regidor Alonso de Llerena en la Concepción de La Orotava (1551) y capilla mayor del convento franciscano de La Orotava (1545).

Sin duda, Arlandes de Viamonte debió formarse como cantero instruido en las prácticas de la fábrica gótica, pero pronto sucumbe a las incontenibles soluciones renacentistas y a su ornato en forma de grutescos. Sospechamos que no llegó a digerir los principios de la arquitectura clásica en cuanto a proporción y ordenamiento preciso de sus partes, es sólo un conocimiento epidérmico y referencial del código vitruviano, basado en grabados, dibujos y la visualización de edificios que pudo conocer en la península. Su labor como constructor, cantero, carpintero de lo blanco y escultor, hay que entenderla dentro de esa circunstancia común a múltiples artistas peninsulares, de zonas periféricas, que se acrecienta a lo largo de esta centuria en América, en el sentido de la necesidad de dominar distintos principios técnicos y artísticos de forma muchas veces autodidacta, para satisfacer la demanda de territorios distantes y no bien comunicados con centros culturalmente destacados. Más que un prototipo de artista renacentista, como en varias ocasiones sugiere Lorenzo Santana⁵⁵, nos hallamos ante un hábil e interesante artífice, capaz de adaptarse e innovar para satisfacer urgencias constructivas en una geografía dispersa. La carencia de profesionales le lleva a simultanear oficios y prácticas artísticas diferentes⁵⁶, contando además a su favor, con la ausencia de rígidas reglamentaciones gremiales u ordenanzas reguladoras⁵⁷.

⁵⁴ PÉREZ MORERA, Jesús. «El heredamiento de los catalanes...». *Op. cit.*, p. 106; PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis...* *Op. cit.*, pp. 71-72.

⁵⁵ SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. «La escultura...». *Op. cit.*, p. 1335; SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. *El secreto de los Lercaro...* *Op. cit.* p. 15.

⁵⁶ Seguimos las propuestas del ya citado MORO, Raffaele. «Mobilitá...». *Op. cit.*, p. 173. Los contactos entre distintos artistas, la consulta de estampas y dibujos llegados de Europa, su propia habilidad, las sugerencias o exigencias de los contratantes, sentarían las bases para este «traspaso» entre las fronteras de las especialidades artísticas, tan vigiladas y castigadas en ocasiones en España.

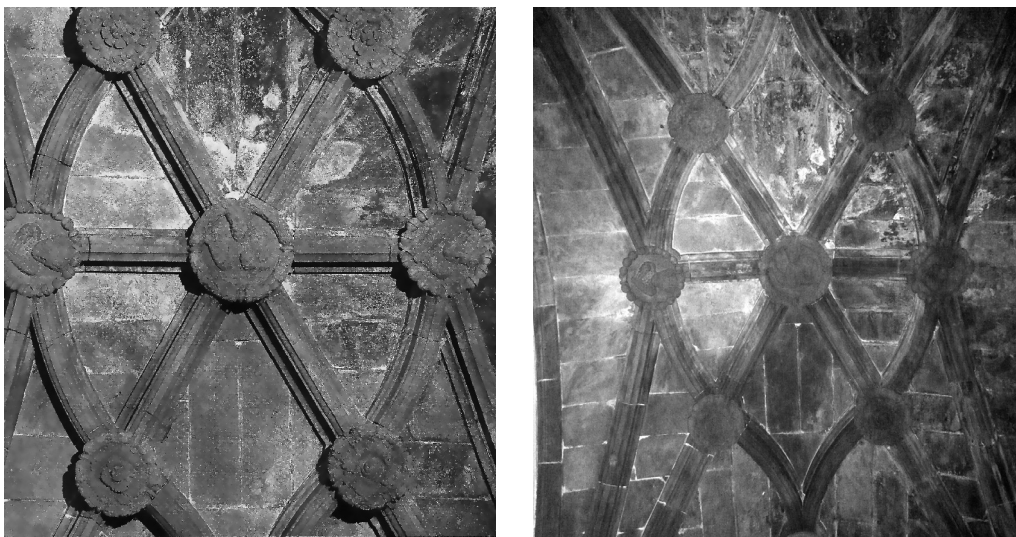
⁵⁷ No tendría mucha validez, para los profesionales categorizados como artistas por sus dificultades para el cumplimiento, la obligación contenida de las ordenanzas del concejo palmero, según la cual *se bordena y manda que ningún oficial trabaje en esta isla sin exsamen y licencia so pena de tres mil maravedís aplicados para el juez, denunciador y propios del cavildo*. Consúltese: VIÑA BRITO, Ana, AZNAR VALLEJO, Eduardo. *Las ordenanzas del Concejo de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Patronato Municipal v Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma, 1993, p. 29.

A nuestro juicio, Lorenzo Santana acierta a la hora de atribuir al quehacer de Viamonte, una de las obras cumbres del Renacimiento en Canarias, como son las casas consistoriales de Santa Cruz de la Palma⁵⁸. Calificado por Martín Rodríguez como «el edificio renacentista más importante y completo de los conservados en Canarias, tanto por su arquitectura como por su insólita representación simbólica», no cabe duda que el nuevo consistorio, de acuerdo a la normativa sobre esta tipología vigente desde tiempos de los Reyes Católicos, resume un amplio elenco de vivencias, aspiraciones y valores de la ciudad de entonces: su reciente ultraje por parte de los piratas franceses, las ansias de progreso, la necesidad de gobernantes virtuosos y la monarquía bajo cuyo amparo será realidad la presencia de regidores dotados de virtud, garantes de derechos y progreso. Su construcción tuvo lugar después del conocido ataque de François Le Clerc el 21 de julio de 1553, si bien la búsqueda de financiación, con apoyo real, hizo que las obras no comenzaran hasta 1559, dándose por finalizadas en 1567. Concebido como edificio multifuncional, sede del concejo, mirador para lectura de edictos, pregones y disfrute de festejos por parte de los regidores, audiencia, cárcel y «logía» de resguardo y congregación de vecinos, sigue los principios de esta tipología edilicia, habitual en Castilla y América desde finales del xv. Hemos de destacar, junto a la propuesta de Arlandes de Viamonte como su tracista y director de las obras y ornato, la diligencia de regidores de talante humanista, hombres de gobierno entusiastas e impulsores de las obras, como fueron Miguel de Monteverde, Diego García de Gorvalán, a quien puede deberse las reformas efectuadas en el transcurso del proceso constructivo, así como el escritor y humanista Bernardino de Riberol, posible responsable del programa iconográfico y su mensaje, que se resume en la lucha entre el vicio y la virtud, según Martín Rodríguez⁵⁹.

No vamos a proceder al análisis en detalle de sus cualidades arquitectónicas y relieves decorativos, abordados ya con exactitud por el citado profesor, quien ha propuesto como posibles fuentes de inspiración las conocidas obras de Sagredo y Serlio, así como la rica cultura humanista que debieron poseer algunos de los regidores y quizás también el propuesto autor material, Arlandes de Viamonte. Sí queremos lanzar algunas consideraciones sobre sus rasgos formales, en primer lugar respecto al inequívoco gusto renacentista de su forma arquitectónica, que no responde aún a criterios del purismo clásico o vitruviano. Los fustes columnarios cortos, capiteles comprimidos y poco relacionados con los órdenes clásicos, arcos escarzanos, imprecisiones del enjarje entre las pilastras y arcos de la planta superior, carente todo ello de unas relaciones proporcionales en consonancia con la arquitectura clásica, nos advierten sobre la formación de su autor en los principios de la cantería gótica y las dificultades que sigue observando para digerir la gramática de los órdenes clásicos. Parecidas soluciones demuestran tantos edificios en Castilla y Andalucía,

⁵⁸ SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. *El secreto de los Lercaro...* Op. cit., pp. 25-27.

⁵⁹ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel. *Santa Cruz de la Palma, la ciudad renacentista*. Santa Cruz de Tenerife: Cepsa, 1995, pp. 148-173. Sin duda el mejor y más profundo estudio de cuantos hasta ahora han abordado la arquitectura y significado de la iconografía del edificio consistorial de la capital insular. Véase además: LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista. *Noticias para la historia de La Palma...* Op. cit., v. 1, pp. 139-140; LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián. *La arquitectura del Renacimiento en el archipiélago canario*. [La Laguna]: Instituto de Estudios Canarios; [Las Palmas de Gran Canaria]: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1983, pp. 93-96; GALVÁN GARCÍA, Miguel. «Arte». En: *Las casas consistoriales de Santa Cruz de la Palma*. Santa Cruz de La Palma: Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, 1995, pp. 35-61; PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias...* Op. cit., pp. 157-159; PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis...* Op. cit., p. 151.



¿Arlandes de Viamonte?: Bóveda de terceletes y combados de la sacristía de la iglesia de El Salvador, ca. 1550. Santa Cruz de La Palma

atractivos por su adscripción al clasicismo, si bien falta el rigor y la correcta combinación de elementos. No quiere ello decir que las casas del cabildo de Santa Cruz de la Palma carezcan de buena armonía y proporciones, logradas en la visión en conjunto, pero no en la coordinación de sus partes.

Viamonte debió disponer de un amplio equipo de colaboradores o simplemente por la obra del consistorio pasaron distintos canteros. Así, la talla de los relieves insertos en los dinteles de las ventanas superiores, escudos, gárgolas leoninas y el esmerado medallón con el busto de Felipe II, observa superior calidad, respecto a los más toscos relieves de los pedestales inferiores y ornato de capiteles. Los motivos empleados para significar virtudes, vicios o personajes mitológicos, la mayor parte de difícil interpretación, son los habituales del grutesco profusamente empleado en la arquitectura española de las primeras décadas de siglo. Pensando en el posible origen andaluz, incluso portugués del artista, no sería extraño que, antes de viajar a Tenerife, hubiera visto ya bastante avanzadas, a principios de los años cuarenta, las casas capitulares de Sevilla, construidas desde 1523 bajo la dirección de Diego de Riaño. Aquí, con mayor profusión encontramos motivos similares a los localizados en el ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma: medallones con héroes y figuras, dragones y arpías enfrentados, con flameros en el centro, delfines, sirenas, mascarones, Hércules de medio cuerpo con los brazos extendidos, e incluso el propio alegato relativo a la virtud, encarnada por el héroe tebano⁶⁰.

Los resabios góticos y su presunta formación en este estilo, nos llevan a considerar la posible intervención de Viamonte en el primer cuerpo de la torre de la parroquia de El Salvador, fábrica iniciada en 1559⁶¹, compuesta por interesante bóveda tardogótica de

⁶⁰ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1981, p. 95.

⁶¹ RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador... Op. cit*, pp. 24-25 y 53.



Miguel Antunes: Portada principal de la iglesia de El Salvador y detalle de la supuesta firma o inicial de Miguel Antunes, ca. 1580-1585. Santa Cruz de La Palma

tercelete y combados, cuyas claves se decoran con motivos renacentistas, al igual que los capiteles en los que asientan los nervios, de clara inspiración clásica. Quizás, al solicitar-se una bóveda dotada de la suficiente solidez, Arlandes recurrió a la seguridad de las nervaduras entrecruzadas y los terceletes de refuerzo, tal como ya habría practicado en otras ocasiones, pero dejó entrever el rumbo formal que posteriormente tomó su arte, en los detalles comentados. Tampoco podemos descuidar que su diseño viniera desde Las Palmas y fuera provisto por alguno de los canteros directores de las obras de la catedral, concedores de este tipo de estructuras, como Martín de Barea o Pedro de Narea⁶².

Siguiendo con los artífices itinerantes, figura capital de la segunda mitad de siglo fue Miguel Antunes, cantero nacido en Alcaçobas (Alentejo, Portugal), llegado a la isla de Tenerife en momento indeterminado, quizás en compañía de otros miembros del clan familiar, hijos o emparentados con el pedrero luso Antonio Fernández. En Tenerife se han documentado como trabajos suyos las iglesias de La Luz en los Silos (1568-70), la de San Marcos de Icod (1568-1577), en la que destaca la portada almohadillada entre columnas, la portada de Santiago del Realejo alto (1579), junto a múltiples trabajos menores en el caserío de pueblos del norte de Tenerife⁶³. Sin embargo, su obra cumbre hemos de buscarla

⁶² Véase sobre su actividad, HERNÁNDEZ PERERA, Jesús. *Los arquitectos de la catedral de Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998, pp. 98-112. Gloria Rodríguez propuso la intervención del segundo en las obras del Salvador; véase: RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador...* *Op. cit.*, pp. 188-189.

⁶³ TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro. «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 10 (1964), pp. 417-544, de la cita, pp. 440-442; GÓMEZ LUIS-RAVELO, Juan. «La portada de la iglesia de San Marcos, obra del cantero Miguel Antunes». En: *Programa de la Semana Santa*. Icod de los Vinos: Ayuntamiento de Icod de los Vinos, 1985. Especialmente valoramos el

en La Palma, tratándose de la monumental y clásica portada de El Salvador (1580-1585), distinguida producción de la arquitectura del Renacimiento en Canarias, que pone de manifiesto valores estructurales, ordenados de acuerdo a códigos vitruvianos sin duda conocidos, al igual que su modelo, a través de tratadistas como Serlio, como han expuesto ya otros autores⁶⁴. Su monumentalidad se ve acrecentada por la disposición elevada y adelantamiento del pórtico respecto al muro. Otra vez, unido a las competencias estéticas y técnicas del artista, hay que señalar la voluntad y empeño de un promotor exigente, el mayordomo Luis de Vandewalle, hijo del viejo Vandewalle, según reza la inscripción que no olvida citar al obispo Fernando de Rueda⁶⁵. De acuerdo a dictados contrarreformistas, su composición recordando un arco de triunfo y las inscripciones de los pedestales, aluden a una iglesia triunfante, fundada sobre roca firme.

Respecto a su autoría, desde Tarquis se venía señalando de forma un tanto imprecisa al cantero Juan de Ezquerro, documentado en los años sesenta en otras labores del templo. Sin embargo, con mayor claridad otra vez Lorenzo Santana, ha propuesto a Miguel de Antunes como su autor, tomando en consideración documentos otorgados en Tenerife en 1580, en los que declara el autor haber contratado con el mayordomo Luis de Vandewalle obras de cantería y albañilería en la parroquia palmera; el año siguiente Antunes se encuentra en la capital insular, apadrinando, en la parroquia para la que trabaja, a una niña, María, hija del pedrero Juan Fernández y Beatriz Pérez. Más elocuente en relación con su pretendida autoría es la letra «A», grabada sobre el pedestal derecho de la portada del Salvador, inicial de su apellido, al igual que hizo en las portadas tinerfeñas de los Realejos e Icod de los Vinos⁶⁶.

Apenas se ha reparado en un hecho que estimamos trascendental en el recorrido vital y hasta profesional de Miguel Antunes, dado a conocer por Martínez de la Peña, como fue el viaje que le llevó a la Península Ibérica durante casi un año, desde finales de 1576 hasta el verano de 1577⁶⁷. Se desconocen los motivos que le animaron a planificar el viaje, quizás causas familiares, cobro de deudas o herencias. Parece que pasa por Lisboa y llega a Galicia, pero Sevilla fue una escala obligada, bien a la ida o a la vuelta, pues se compromete a saldar una deuda de doscientos reales de plata, mediante una letra de cambio que llevaba a la capital andaluza, para cobrar en esta ciudad a Lorenzo del Risco⁶⁸. De esta forma, no está de más considerar su paso por la ciudad del Guadalquivir, cuyas relaciones mercantiles y humanas con Canarias eran fluidas y constantes. A partir de estos indicios nos atrevemos a proponer, con las debidas y necesarias reservas, el posible influjo de las creaciones arquitectónicas renacentistas sevillanas, quizás también portuguesas, en

documentadísimo trabajo de MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. «La influencia de la arquitectura portuguesa en Tenerife: el maestro cantero Miguel Antunes». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 42 (1996), pp. 245-290. Véase además: SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. «La escultura...». *Op. cit.*, pp. 1347-1349; PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, pp. 105-106.

⁶⁴ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel. *Santa Cruz de La Palma, la ciudad renacentista... Op. cit.*, p. 188; PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Arte en Canarias... Op. cit.*, pp. 114-115.

⁶⁵ RODRÍGUEZ, Gloria. *La iglesia de El Salvador... Op. cit.*, pp. 19-23; MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel. *Santa Cruz de La Palma, la ciudad renacentista... Op. cit.*, pp. 181-190.

⁶⁶ SANTANA RODRÍGUEZ, Lorenzo. «La portada principal de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma, obra de Miguel Antunes». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. II (2006), pp. 321-325.

⁶⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. «La influencia de la arquitectura portuguesa en Tenerife...». *Op. cit.*, pp. 278-279.

⁶⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. «La influencia de la arquitectura portuguesa en Tenerife...». *Op. cit.*, p. 278.



Rostro de Nuestra Señora de las Nieves, imagen tardogótica de terracota procedente de talleres sevillanos, segunda mitad del siglo xv

Miguel Antunes. Encontramos puntos de contacto, coincidentes en gran medida con los modelos de Serlio, con las creaciones del primero de los arquitectos activos en Sevilla en los años centrales del siglo, Hernán Ruíz II. La obra que mejor acusa las fórmulas arquitectónicas que veía Antunes en Sevilla es precisamente la portada de El Salvador palmera. Su perfección proporcional y una serie de elementos, de tradición serliana, se pueden explicar a partir de una mínima atención que el maestro portugués prestara a la obra sevillana de Hernán Ruíz. En su supuesta visita a la ciudad andaluza pudo conocer, de las creaciones del arquitecto, el campanario de la Giralda, las estancias capitulares de la catedral y su patio, las portadas de la iglesia jesuítica de La Anunciación o el Hospital de las Cinco Llagas, etc. El empleo de frontones triangulares coronados por pedestales y jarras o flameros a modo de acróteras es frecuente en su obra, al igual que las dobles volutas componiendo remates, como puede verse en el citado patio del cabildo, algunas de cuyas puertas disponen de ese tipo de volutas, que también están presentes en dos pórticos incluidos en su conocido *Libro de arquitectura*⁶⁹, sin olvidar la frecuencia del empleo de ménsulas sirviendo de claves o sosteniendo cornisas. Insistimos en la cautela, pues no sabemos con precisión cuales fueron las etapas del viaje peninsular de Antunes

⁶⁹ JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y otros. *Libro de arquitectura de Hernán Ruíz I*. Ed. facsímil. Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, láms. 141 y 142.

y los elementos citados no dejan de ser parte de la gramática arquitectónica del pleno clasicismo, reiterados con frecuencia en la obra de Hernán Ruiz.

5. EL RICO IMAGINARIO QUINIENTISTA

Por último, repasando el complejo imaginario que a lo largo de la centuria tiene acomodo en la parroquia, conventos, ermitas y oratorios particulares de la capital insular, hemos de destacar la rápida introducción de variadas, por su iconografía y escuelas de procedencia, imágenes escultóricas y pictóricas. Tal como afirmó Martín Rodríguez, en primer lugar hay que valorar la aportación de los conquistadores y religiosos peninsulares, cuyas devociones predilectas debieron ser las primeras en ocupar los altares⁷⁰. Fueron advocaciones y devociones de indudable acento triunfal y protector, como corresponde a una sociedad que inicia su andadura: la santa Cruz, san Miguel, El Salvador y de forma especial la virgen, como parece ser el caso de la patrona de la isla, quizás traída por el propio adelantado Alonso Fernández de Lugo. La imagen, hoy ricamente revestida y enjoyada consiste, según conocemos por fotografías y explica en su brillante estudio Miguel Ángel Martín, en una pequeña terracota vinculable a los talleres sevillanos herederos del arte de Mercadante de Bretaña⁷¹. Fuera el primer adelantado, otro conquistador o primer poblador de la isla, está claro que se trata de una terracota de producción seriada, muy habitual en la Baja Edad Media, por su facilidad para el cómodo traslado bien en monturas en el campo de batalla, en las embarcaciones, campamentos, para dispensarles culto y pedir su protección. Recordemos el ejemplo del rey Fernando III «el Santo», que instalaba en su arzón en los combates contra los almohades, a la *Virgen de las Batallas*, imagen de marfil de pequeño formato, hoy resguardada en la catedral hispalense. Como quiera que fuera, admitiendo respetables creencias, lo cierto es que aquella primera advocación mariana, con el título de *Las Nieves*, pronto encendió la devoción de los palmeros que siguen rendidos ante Ella.

No hemos de olvidar las imágenes que portarían los primeros franciscanos y clérigos arribados durante o después de la conquista, que debieron servir para la introducción del cristianismo y el adoctrinamiento de los benahoaritas, de las que no quedan ya rastro. Después de conquistadores, la nueva sociedad integrada por castellanos, flamencos, portugueses, genoveses, aporta un bagaje que estimamos fundamental, rico y variado para la época, del que afortunadamente hoy seguimos conservando buena parte. El más representativo es el de ascendencia flamenca, dispuesto en ermitas fundadas por los nórdicos, capillas conventuales y en la parroquia de El Salvador. Los ricos propietarios, exportadores de azúcar y vino, proveen las imágenes precisas, comportándose benefactores como Jácome de Monteverde, sus hijos, los Vandewalle, Vandale, etc. como auténticos «passeurs culturels» o agentes mediadores⁷², por cuanto importan y surten las necesarias

⁷⁰ MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel. *Santa Cruz de La Palma, la ciudad renacentista...* Op. cit., pp. 114-116.

⁷¹ MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel. *El imaginero Lorenzo Mercadante: estudio de la obra y claves de su huella en la Virgen de las Nieves de la isla canaria de La Palma*. La Esperanza: Asphodel, 2009.

⁷² MORO, Raffaello. «Movilitá...». Op. cit., pp. 149-174; NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Jácome de Monteverde y las ermitas de su hacienda de Tazacorte, en La Palma». *Anuario de estudios atlánticos*, n. 34 (1988), pp. 323-354; NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Flandes y el Atlántico ibérico: el patronazgo artístico de Jacques de Groenemberg en la isla de La Palma...». Op. cit., pp. 505-520; PÉREZ MORERA, Jesús. «El patronazgo de los señores...» Op. cit., pp. 56-65.

imágenes, luego puestas a disposición de su clan y allegados. Los flamencos conforman un canal de trasvase cultural que abarca múltiples elementos, no sólo imágenes, bienes suntuarios de todo tipo, muebles, libros, etc.⁷³. Nada tiene de extraño que cuando otros benefactores y el propio clero encargado del culto, precisan ciertas piezas, no duden en recurrir a tales agentes, garantes de la calidad de la imagen o pieza solicitada. Sin duda, la creación de beneficios por el obispo Vázquez de Arce (1513-1523), desde 1515 y la construcción de ermitas e iglesias con pilas bautismales, desde 1525⁷⁴, supondría un claro impulso a la demanda de imágenes. El imaginario de carácter triunfal como el expresado ya, especialmente san Miguel, la virgen, se complementan ahora con los escenas pasionales, de tono dramático, bien crucificados, imágenes de la Piedad, u otros episodios. Cobran fuerza también las advocaciones del santoral protectoras de ciertas calamidades, como san Sebastián, santa Catalina, santa Águeda, san Luis, san Blas, san Roque, san Lázaro... Imágenes concebidas no tanto para adoctrinar, sino para despertar la devoción.

Desde el punto de vista formal, su análisis ha sido abordado con precisión por Constanza Negrín⁷⁵ quien logró delimitar escuelas o centro productores, a la vez que unos esenciales límites cronológicos que, en el caso de las obras localizadas en Santa Cruz de La Palma, supone un importante avance a su conocimiento. Así, por ejemplo, al productivo taller de Amberes, principal destino del azúcar y los vinos canarios, le asigna las *Santa Ana* de la familia Carrillo Kábana y la del exconvento franciscano, la primera procedente de la ermita de San Miguel de Tazacorte y la segunda de un retablo con pinturas que pudo disponer el conquistador Juan Gutiérrez en la capilla colateral del evangelio de El Salvador, ambas del primer tercio de siglo, precisando para la primera, pese a su manufactura antuerpiense como demuestran las marcas en forma de mano, la posible formación bruselense o malinense de su autor⁷⁶. El grupo de *La Encarnación*, de la ermita homónima, compuesto por la virgen y san Gabriel, también puede asignarse a taller de Amberes, con especial filiación eyckiana del arcángel por sus pliegues y peinado. Quizás su encargo pudo haber sido tramitado por Jácome de Monteverde, después del mandato para su adquisición efectuado por el obispo Vázquez de Arce en 1522. Sabemos que en 1525 llegó la virgen y unos años más tarde, quizás en 1532, el san Gabriel⁷⁷. A los afamados talleres escultóricos y retablistas de la ciudad del Escalda, asignó igualmente Constanza Negrín la *Santa Catalina*, procedente de la su desaparecida ermita, hoy dispuesta en un retablo lateral de

⁷³ Junto a esculturas, retablos, pinturas, tapices se pueden contar entre las importaciones flamencas, platería, cobres, latones, bronce, mobiliario, lápidas sepulcrales, cerámica vidriada, tejidos, etc. de todo lo cual ha dado buena cuenta PÉREZ MORERA, Jesús. «Flandes y las “islas del azúcar”: las artes suntuarias y aplicadas». En: *Flandes y Canarias. Nuestros orígenes nórdicos*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005, v. II, pp. 123-184.

⁷⁴ VIÑA BRITO, Ana. «La Palma en el siglo XVI: espacio y sociedad». En: *I Encuentro de Geografía, Historia y Arte de la Ciudad de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Patronato del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de La Palma, 1993, v. IV, pp. 39-51, de la cita p. 50.

⁷⁵ NEGRÍN DELGADO, Constanza (CN). Fichas documentales del catálogo de la exposición: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 209-421. Intercaladas con las fichas técnicas de las restauradoras del taller de restauración del Cabildo Insular de la Palma, Isabel Santos Gómez e Isabel Concepción Rodríguez.

⁷⁶ NEGRÍN DELGADO, Constanza (CN). Fichas documentales del catálogo de la exposición: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 209-225.

⁷⁷ NEGRÍN DELGADO, Constanza (CN). Fichas documentales del catálogo de la exposición: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 275-286.

San Sebastián⁷⁸, fechándola entre 1510 y 1525. Similar cronología y escuela valen para el *San Miguel* de Las Nieves, otra vez con cabellera de resabios eyckianos⁷⁹, la *Inmaculada* del exconvento franciscano⁸⁰, el *San Sebastián* que preside la ermita de esta advocación⁸¹, el *Calvario*, del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, en los que observa préstamos de naturaleza rogeriana⁸², *Nuestra Señora de los Ángeles* del mismo santuario⁸³, el *San Blas obispo* del exconvento de San Francisco, precisando la posible formación en Bruselas de su autor⁸⁴ y *La Piedad* del antiguo hospital de Dolores de la capital, hoy en la iglesia del actual centro hospitalario, antes del desaparecido convento de Santa Clara, debe tener la misma procedencia y es asignada, apoyándose en Robert Didier, al «maestro de las piedades con Cristo sentado»⁸⁵. A los talleres de Malinas ha sido vinculado el *San Luis* de la iglesia matriz de El Salvador, datándose entre 1580-1590⁸⁶.

Constituyen todas ellas un apreciable conjunto de piezas escultóricas, testimonio inigualable de la cultura religiosa del XVI, cuya primordial función continuarían desempeñando en las centurias siguientes. Según indicamos, resulta muy difícil deslindar autorías concretas, pues la demanda de estas obras la mayoría de las veces no atiende a encargos orientados, salvo en lo iconográfico y expresivo, al desconocerse en las islas el panorama artístico de los estados brabanzones. Por otra parte, hemos de tener en cuenta la mecánica productora de los talleres flamencos, donde el sentido mercantil impera sobre el concepto de autoría y el estilo personal, de manera que los mercaderes incluyen entre sus cargamentos retablos de pequeño formato, esculturas individuales y tablas pictóricas para ser enajenadas al mejor postor. Para esta demanda de arte comercial e itinerante que llega a los confines de Europa, los archipiélagos atlánticos e incluso a América, lo importante no es tanto la autoría como la calidad de la obra en cuanto a materiales y principios técnicos aplicados, así como su estímulo simbólico y devocional⁸⁷. Como ha estimado Jacobs, hasta

⁷⁸ NEGRÍN DELGADO, Constanza (CN). Fichas documentales del catálogo de la exposición: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 323-327.

⁷⁹ NEGRÍN DELGADO, Constanza (CN). Fichas documentales del catálogo de la exposición: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 405-407.

⁸⁰ SANTOS GÓMEZ, Isabel, CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, Isabel. «Ficha técnica». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 363-365.

⁸¹ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Ficha documental». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 409-413.

⁸² NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Ficha documental». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 253-262.

⁸³ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Ficha documental». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 229-233.

⁸⁴ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Ficha documental». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 309-315. Véase también: PÉREZ MORERA, Jesús. «Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas». *Estudios canarios: anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. 43 (1998), pp. 75-92, de la cita, pp. 81-85.

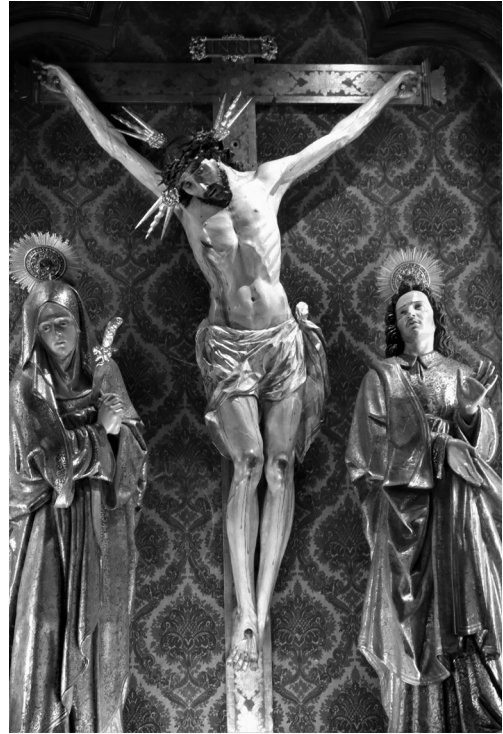
⁸⁵ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Ficha documental». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 265-272; DIDIER, Robert. «L'art hispano-flamand: reflexions critiques, considerations concernant des sculptures espagnoles et brabanconnes». En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe...* Op. cit., pp. 113-144, de la cita, pp. 123-125.

⁸⁶ NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Ficha documental». En: *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la isla de la Palma...* Op. cit., pp. 317-320. Para las obras que hemos citado, en una etapa más temprana de sus investigaciones, véase también NEGRÍN DELGADO, Constanza. «Escultura» (fichas catalográficas). En: *Arte flamenco en La Palma* (catálogo de exposición). Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1985, s. p.

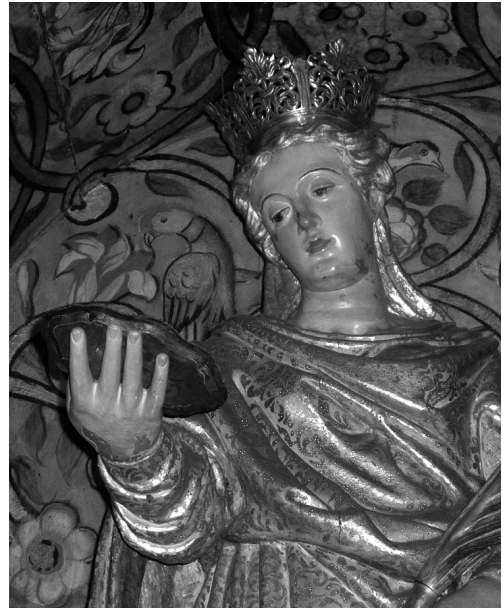
⁸⁷ KASL, Ronda. *The making of Hispano-Flemish style: Art, commerce, and politics in fifteenth-century Castile*. Turnhout: Brepols, 2014, pp. 18-19.



Santa Ana, la Virgen y el Niño. Taller de Amberes, primer tercio del siglo XVI. Exconvento franciscano de la Inmaculada Concepción. Santa Cruz de La Palma



Calvario. Taller de Amberes, primer tercio del siglo XVI. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Santa Cruz de La Palma



Santa Águeda (vista general y detalle). Círculo de Jerónimo Hernández, último cuarto del siglo XVI. Iglesia del antiguo convento de Santa Clara. Santa Cruz de La Palma

un 75% de los retablos que siguen conservándose procedentes de los Países Bajos del Sur, fueron concebidos para la exportación más allá del marco urbano donde fueron creados⁸⁸, lo cual da buena cuenta de este arte, muchas veces seriado, pensado como artículo de lujo exportable, integrado en las redes comerciales y fácilmente transportable dadas sus dimensiones y peso, que comparte el espacio de las bodegas de las embarcaciones con otros productos manufacturados. Es un camino y un destino parecido, al que desde el último cuarto del siglo XVI comienza a asumir el arte sevillano en relación con América, donde en ocasiones consta el encargo y los deseos de los patronos indianos de contar con obras de artífices concretos, como Montañés o Zurbarán, si bien predomina un arte, tanto en pintura como escultura, donde la autoría ocupa un segundo plano mientras su tratamiento como artículo comercial se impone.

No olvidemos tampoco la aportación andaluza, lógica por las intensas relaciones comerciales y humanas con puertos como los de Sevilla y Cádiz, a los que también se exportó azúcar, que harían posible la llegada de piezas artísticas preferentemente de talleres sevillanos, como pueden ser los casos de la *Virgen de Montserrat* del exconvento franciscano, ubicada según vimos en la capilla de Gabriel de Socarrás y Ángela de Cervellón⁸⁹, o las más tardías de *Santa Águeda*, de la iglesia del hospital de Dolores, del círculo de Jerónimo Hernández⁹⁰, al igual que también lo parece el *Resucitado*, transformado en fecha indeterminado en un Sagrado Corazón, del mismo templo hospitalario, hoy en proceso de restauración. Rasgos recurrentes de la longeva estela dejada en la escultura sevillana por Bautista Vázquez y su discípulo Jerónimo Hernández, las encontramos en la pareja de santos franciscanos de la actual parroquia de San Francisco, como son *San Diego de Alcalá* y *San Antonio de Padua*, de la última década del siglo y en las que observamos ya las incipientes maneras naturalistas de la escultura sevillana seiscentista⁹¹. Al mismo grupo podría añadirse el *San Bartolomé*, del retablo mayor de Nuestra Señora de las Nieves.

Muchas de estas esculturas serían dispuestas en altares principales o secundarios, sin especiales marcos arquitectónicos u ornamentales si bien, a partir de ciertas noticias, podemos hacernos hoy idea de la incorporación de algunas en retablos, acompañadas de otras imágenes. Ya hemos indicado como las tablas de Pourbus el Viejo, hoy aisladas en la iglesia del exconvento dominico, componían un retablo pictórico, sin duda con alguna imagen de bulto o aparato eucarístico, costeado por el regidor Juan de Santa Cruz, con posteridad al ataque pirático de 1553, que se exhibía en el altar mayor. En el mismo templo dispuso Luis de Vandewalle su capilla dedicada a santo Tomás cuyo retablo también de pintura, importado de Flandes, estaba integrado por distintas tablas. Noticias parecidas ya han sido aludidas para el primitivo presbiterio de El Salvador y sus capillas colaterales, donde se combinaban esculturas, con pinturas y algo parecido debió suceder en el presbiterio de la iglesia conventual franciscana, para resguardar la *Inmaculada* traída de Amberes por Jácome de Monteverde o en la limítrofe capilla de Montserrat. El modelo de

⁸⁸ JACOBS, Lynn F. *Early netherlandish carved altarpieces. 1380-1550*. Cambridge: University Press, 1998, p. 205. Véase también CAMPBELL, Lorne. «The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth-century». *The Burlington Magazine*, n. 118 (1976), pp. 188-198.

⁸⁹ PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis... Op. cit.*, p. 84.

⁹⁰ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. «Una escultura sevillana del último cuarto del siglo XVI en Santa Cruz de la Palma (Canarias)», *Atrio*, n. 2 (1990), pp. 122-125.

⁹¹ PÉREZ MORERA, Jesús. *Magna palmensis... Op. cit.*, p. 86.

retablo que albergaba el grupo de *La Encarnación* en su ermita, sabemos que respondía al modelo flamenco de retablo de puertas, con estas últimas pintadas, en las que figuraban representadas santa Catalina y santa Bárbara. Recursos semejantes debieron enmarcar a las imágenes titulares de algunas ermitas como San Sebastián y Santa Catalina. No faltaron, como marco típico para la imagen de tradición bajomedieval, las vigas de imaginería o retablos colgantes, habituales en Andalucía hasta bien entrado el siglo XVI y hoy desaparecidos, salvo la gran viga del retablo mayor de la catedral de Sevilla. Preferentemente exhibían crucificados o calvarios, como pudo ser el caso del arco toral de El Salvador, donde pudo ubicarse sobre viga transversal el *San Juan* y la *Dolorosa* que hoy acompañan al *Cristo del Amparo* en el santuario de las Nieves, quizás junto al denominado *Cristo de los Mulatos*, que permanece en la parroquia matriz. Noticias de crucifijos en alto también nos llegan de las ermitas de Santa Catalina y de La Encarnación. Es posible que otra de las importaciones del siglo, el *Cristo de la Salud*, de la parroquia de los Remedios en los Llanos de Aridane, procedente de la iglesia del primitivo hospital de la capital de la isla, por su ligereza, se ubicara también sobre una suerte de viga de imaginería, obra esta última de procedencia mexicana, quizás de talleres michoacanos, modelada con pasta de maíz.

Los siglos del barroco borrarían del interior de los templos todos los artilugios pensados para contener, resguardar y exhibir imágenes del XVI, si bien la mayor parte de las esculturas y algunas pinturas se han conservado. La barroquización del espacio interno de la arquitectura eclesiástica daría al traste con fórmulas inadecuadas a la religiosidad contrarreformista, optando por nuevos cauces de persuasión, que verían insuficientes y sin duda envejecidos los marcos, retablos, vigas, si bien las imágenes, según hemos dicho, en su mayor parte fueron respetadas, de forma que integran uno de los capítulos más originales y sobresalientes del patrimonio histórico de la isla.