



ASPECTOS DEL COMERCIO ARTISTICO
ENTRE SEVILLA Y AMERICA CON CANARIAS
EN LOS SIGLOS XVI A XVIII

JORGE BERNALES BALLESTEROS

Las notas artísticas que constituyen la base de este breve estudio se desgranar de las relaciones de todo tipo que existieron en la edad moderna entre Sevilla, Canarias y América; fueron vínculos fundamentados de forma esencial en el comercio, pero de los que luego surgieron las más variadas y genuinas actuaciones humanas; entre ellas, y como no, el hecho artístico ocupó lugar preferente, pues entonces al igual que ahora respondió a exigencias consideradas de especial importancia.

La historia de la navegación marítima entre la península y las tierras descubiertas por Cristóbal Colón, es suficientemente conocida en sus rasgos generales, e igual la organización del inmediato tráfico comercial que se canalizó desde Sevilla al Nuevo Mundo. No se trata pues, en este breve cometido, de insistir en las líneas maestras de tales extremos, pero sí de aportar algunos datos y consideraciones sobre ciertos aspectos del comercio artístico; así como plantear posibles coincidencias iconográficas y devocionales entre Andalucía occidental -tierras del antiguo reino de Sevilla-, las islas Canarias y el continente americano.

Canarias ofreció a los naos de la carrera de Indias puertos de frecuentes arribadas; fue la última parcela de tierra española antes de adentrarse los marinos en la siempre incierta aventura atlántica. No es de extrañar que naturales de las islas, avezados en la navegación, formasen parte de las tripulaciones primeras, y más tarde se les buscase como excelentes colonos para tierras de climas y paisajes más o menos similares a los de sus islas «afortunadas»; con ellos también se fueron sus sensibilidades y formas artísticas tradicionales.

La organización que tuvo a Sevilla como cabeza visible del comercio indiano, se montó con especiales visos de control de las mercaderías -lo que fue ejercido por la Casa de la Contratación-; pero lo que no se pudo evitar,



con el inevitable trasiego humano, fueron los trasvases de ideologías y por supuesto las adherencias a sistemas estéticos y formales. En Sevilla hubo fuerte producción en sus talleres de artesanos y además llegaron objetos artísticos procedentes de Amberes, Bruselas, Hamburgo, Florencia, Nápoles y aun de Venecia, así como del resto de la península. Todo fue embarcado en los naos surtas en el Guadalquivir con destino a las Indias; en la ruta las flotas recalaban bien en Gomera o en Gran Canaria, lo que determinó un flujo y trato que también dejó sus huellas en el campo del arte. Este intercambio parece que no se circunscribió exclusivamente a fardos de harinas y pellejos de vino canarios, aunque todavía no está suficientemente estudiado desde el punto de vista documental. Se han hecho algunos trabajos importantes, como los del Prof. Martínez de la Peña, sobre la presencia de objetos artísticos americanos en Canarias, pero hay aún materia por indagar y añadir a la amplia zona artística que comprende Sevilla, Canarias y América, la que ya se puede vislumbrar como la del arte atlántico español. Este fenómeno se circunscribe al s. XVI y parte del XVII, o sea que es anterior a la formación de las escuelas regionales, tanto de las islas como del continente hispanoamericano, las que con matices y personalidad terminaron por apartarse del arte peninsular.

Desde los inicios del descubrimiento y población de América la navegación atlántica tuvo a Canarias como obligado punto de escala. Durante los años de 1543 a 1554 se pretendió regularizar el comercio mediante el envío de una sola flota anual hasta el Caribe, la que luego se bifurcaba en dirección a los dos grandes virreinos continentales. A partir de 1554 fueron dos las flotas autorizadas para salir anualmente, pero tanto antes como después, zarparon barcos de Cádiz y Canarias con destino a las Indias, si bien es cierto que no lo hicieron en número que pudiera significar competencia para Sevilla¹.

En 1573 se suprimió la autorización de Carlos V que concedía permiso eventual a los puertos del Norte (Coruña, Bayona, Avilés, Laredo, Bilbao y San Sebastián) para enviar naves a Indias; quedaron en vigor las licencias para Cartagena y Málaga en el Mediterráneo y Cádiz en el Atlántico; Canarias continuó con la libertad que le suponía su propia geografía². Durante estos años el avituallamiento canario de las flotas era fundamentalmente de

1. LORENZO SANZ, E.: *El comercio de España con América en la época de Felipe II*. Valladolid, 1980. T. II, pág. 275.



agua, harina y carnes, pero poco a poco se fue incrementando el del vino, que fue uno de los productos más codiciados en la América española hasta muy entrado el siglo XIX³.

Los registros de embarques conservados en el Archivo General de Indias, sección contratación, son minuciosos respecto del tipo de objeto embarcado, nave, capitán, puerto de destino en América y consignatario. En el S. XVI las flotas especifican con detalle las cargas y son de particular interés (para el comercio artístico) las de 1545, 1586, 1590, 1592, 1593 y 1594. En todas estas ocasiones, abundaron los objetos de escultura, pintura, pequeños retablos de devoción, libros de tratados de arte o de estampas, así como grabados sueltos y piezas de orfebrería litúrgica. Todos estos envíos son similares a los que por entonces se remitían a Canarias, y no es de extrañar que en la misma centuria los naturales de estas islas se adhiriesen a tan provechoso trato. Al no poder competir con los talleres sevillanos y flamencos, adquirieron -después de 1686- de Inglaterra paños bordados y cueros, mientras que de Francia llegaron libros, bronce y joyas, todo lo cual luego fue revendido a los mercaderes indianos. Al parecer este comercio no ilícito, pero de ciertos riesgos, se hizo de forma oficiosa y dejó pocas huellas documentales; son excepcionales en este sentido los testimonios posteriores de personajes afincados en Indias (relaciones de méritos, testamentos, inventarios de bienes, etc.) quienes en estos tipos de instrumentos, declaran haber comprado este u otro objeto en las islas Canarias, o procedente de las mismas. Entre muchos otros casos puede recordarse el del Capitán D. Juan de Padilla, quien en 1630 declara haber donado al monasterio de las concepcionistas de Lima unos cueros pintados de Inglaterra y para la capilla de su entierro en la Catedral cuatro cobres con pinturas de artistas franceses, todo adquirido en las Canarias.

Esta presencia canaria en la carrera indiana, significó para la población la oportunidad de engalanarse con cualificadas obras artísticas de la península y de diferentes puntos de Europa, en especial de Flandes.

Por otra parte y en el mismo siglo XVI empezaron a llegar a las islas piezas artísticas hechas en América, quizá imbuidas en un primitivismo acorde con los comienzos de las diferentes escuelas, pero expresivas de la peculiar captación de los modelos europeos. Son numerosos los objetos de esa

2. HARING CLARENCE, H.: *Comercio y navegación entre España y Las Indias en la época de los Habsburgo*. México, 1979, pág. 391.

3. *Ibidem* y PIKE, R.: *Aristócratas y comerciantes*. Barcelona, 1978.



procedencia (esculturas, pinturas y orfebrería) que se pueden admirar en Canarias y Andalucía occidental; si bien datan del S. XVIII en su mayor parte, no faltan de las anteriores centurias, las que en cierto modo resultan de mayores atractivos; además de significar que el intercambio artístico fue más amplio de lo que se supone y menos restrictivo que el comercial.

LAS RELACIONES ARQUITECTONICAS

En este punto no es posible hablar de comercio alguno; los parecidos que se puedan encontrar son claras muestras de pertenecer las poblaciones de Canarias y América a parecidas concepciones estéticas, sensibilidades y similares organizaciones sociales.

Cabe considerar que el aspecto que ofrece la arquitectura isleña, como en Hispano-América, no es colonial; se ha dicho que puede ser provinciana, pero esto también es discutible; si lo que se intenta expresar con ello es que no estuvieron a la cabeza de los movimientos artísticos de su tiempo, pues se acierta parcialmente; empero deber recordarse que en cada región las realizaciones arquitectónicas se hicieron acordes con exigencias estéticas y funcionales, además de ajustarse a las necesidades de cada tiempo. Lo que en verdad acentúa el aire provinciano es el aspecto urbano -de monótonas retículas- y los viejos caseríos con sencillas arquitecturas; quizá por carecer las ciudades canario-americanas del ritmo trepidante de las grandes urbes y cortes de amplios espacios con arquitecturas ostentosas. La visión apacible y solitaria de La Laguna o La Orotava, trae inevitables recuerdos de Lima, e igualmente es posible descubrir en La Habana y La Guayra rincones parecidos a los de Las Palmas; si bien todas estas visiones -algo románticas y decimonónicas- están casi desapareciendo en nuestros días, gracias a la sistemática destrucción, o en todo caso reforma de los núcleos primitivos de las ciudades importantes, tanto en las islas como en América.

En 1944 el desaparecido Marqués de Lozoya -ilustre maestro del arte hispánico- lanzaba la hipótesis de un probable influjo de la arquitectura civil canaria con la del sur del Virreinato del Perú⁴. Hay cierta similitud de paisaje y clima entre la región de la costa peruana y norte de la isla de Tenerife, así como con Gran Canaria, por lo árido y desértico. En lo que a estos influ-

4. LOZOYA, Marqués de: *El arte peruano y sus posibles relaciones con Canarias*. Instituto de Estudios Canarios. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La Laguna, 1944.



jos se refiere, creemos que es muy posible que hayan existido, pues de sobra es conocida la presencia de canarios como colonizadores del Nuevo Mundo (Antillas y Uruguay por ejemplo), o en altos cargos de la administración, cual es el caso precisamente de la ciudad de Arequipa en tierras sureñas del Perú; pero, tal vez, los parecidos se deban de manera principal a que proceden, tanto la arquitectura canaria como la peruana, de un mismo tronco, que estaría en el arte doméstico de Andalucía Occidental. Esta hipótesis no supone la negación de caracteres personales en cada una de estas familias de la arquitectura hispánica, ni los influjos que pueden darse entre sí. Son dignas de tenerse en cuenta la planta y organización de las casas de un sólo piso y patio central que distribuye habitaciones; la construcción que fue de piedra volcánica (caso de Arequipa); y como notas características se ven en dichas casas: los terrados -que a veces cubren bóvedas-, los antepechos, sistema de vertido de aguas por górgolas y gran portada al centro. El Marqués de Lozoya veía parecidos de este tipo de viviendas en el barrio de Vegueta de Las Palmas⁵; pero las hay también en Tenerife (La Orotava), Icod, Tacoronte, Garachico, etc., aunque de dos plantas, con balcones, con alternancia de la mampostería y empleo de pies derechos o columnas de madera en los patios, como es usual en la grácil arquitectura limeña.

Mucho se ha hablado de la coincidencia de balcones canarios y peruanos, pero también en dicho elemento, el tronco común es Andalucía y en particular Sevilla. En esta ciudad existieron y su origen indudable es musulmán. Las descripciones de las bodas del Emperador en el Alcázar sevillano (1526) hacen referencias a los balcones de madera como incómodos miradores cubiertos de celosías que invadían las estrechas calles, con lo que impedían la visibilidad (perspectiva), tránsito rodado y obstaculizaban la necesaria ventilación de la urbe llena de acequias con aguas servidas; es obvio que analizados bajo los nuevos criterios del urbanismo y arquitectura renacentista, resultaban anacrónicos⁶; por todo ello y considerados como innecesarios, se prohibieron en 1530 por ordenanzas municipales, lo que significó que se derribasen los existentes y no se construyesen más. Sin embargo, ya para entonces había sido implantado el sistema en Canarias y poco después revivió en la arquitectura del nuevo virreinato del Perú. De todas formas siguieron

5. Idem. Pág. 18.

6. BERNALES BALLESTEROS J.: *Urbanismo sevillano de los siglos XVI, XVII y su proyección en Indias*. Sevilla, 1972; y MORALES PADRON, F.: *La ciudad del quinientos*. Sevilla, 1977.



evoluciones paralelas y los ejemplos más hermosos de balcones no se dieron en estas regiones hasta los años barrocos; es posible que para entonces existiese algún tipo de influjo o relación, canario-peruana, pero ello aún está por confirmar. En cambio aparecen como mucho más sugerentes de reminiscencias canarias, los balcones abiertos, según se ven en Venezuela y Cuba, países de claras presencias isleñas.

La arquitectura religiosa de tipo mudéjar fue la usual en la gran mayoría de las edificaciones de templos y claustros del S. XVI canario-americano. En ciudades importantes como Lima, de sufridos terremotos, han desaparecido casi todos esos ejemplos, pero subsisten en el interior del país. En su gran mayoría son templos de una nave cubierta de alfarjes; los de tres naves tienen techumbres de madera policromada (artesas), como son habituales en Canarias; estos ejemplos han desaparecido en Lima, pero hay noticias concretas de que existieron en el primer siglo de vida de la ciudad; persisten en algunos otros puntos de América, caso de San Francisco de Cholula, en toda Centro América, en Tunja, San Francisco de Quito y en Paraguay. Debe hacerse constar que los modelos ejecutados en América coinciden con los canarios en muchos elementos y difieren en otros (caso de las columnas que separan las naves en las iglesias isleñas), por lo que es aconsejable pensar que los orígenes comunes sean de la Andalucía occidental; estas consideraciones pueden extenderse igualmente a los claustros de arcos con alfiles, pilares ochavados y galerías con techumbres de madera.

El Marqués de Lozoya llamaba la atención sobre los chapiteles de las torres canarias, que frecuentemente adoptan formas de campanas; al parecer este tipo fue introducido en Ciudad de México por el arquitecto-escultor Manuel Tolsá, valenciano de nacimiento, para las torres de la catedral⁷. Hay quienes piensan que puede deberse a una imitación de las torres de la catedral de Pamplona, si bien piensa el Marqués que resulta más cercano el ejemplo de Tenerife (catedral de La Laguna y templo de La Concepción de La Orotava)⁸. En realidad este tipo de chapitel -más o menos parecido- ya se había dado en el barroco europeo; tanto en Italia como en España y Portugal los encontramos desde mediados del S. XVII⁹, e incluso en 1764 se estrena-

7. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Historia del arte hispano-americano*. Barcelona, 1950. T. II, pág. 9.

8. LOZOYA, Marqués de.: *op. cit.* pág. 19.

9. NORBERG SCHULZ, C.: *Arquitectura barroca*. Madrid, 1972.



ban en la capilla de La Soledad del conjunto de San Francisco de Lima, diseñados como se sabe por el portugués Constantino de Vasconcellos y el limeño Manuel de Escobar¹⁰.

Más atención parecen requerir las espadañas americanas, sobre todo en las zonas del Caribe y Centro América, que sí guardan analogías con las Canarias; los remates curvos o mixtilíneos que lucen son muy semejantes en los años del barroco dieciochesco a los de los templos canarios. Es indudable que también proceden de Andalucía, pero las airoosas versiones llenas de armonía en sus proporciones, son exclusivamente canario-americanas.

LOS INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS

Sólo la continuidad de comunicaciones, tanto comercial como de otras clases, nos explican los parecidos que se pueden detectar en esta amplísima zona del mundo hispánico que va desde el reino de Sevilla a Canarias y América; quizá lo más claro sea la arquitectura, aunque es también el arte donde hay más dificultad de establecer conclusiones, pues son también evidentes las diferencias, tanto estilísticas como técnicas, gracias a la inteligente adaptación de los pobladores al paisaje, a los materiales de la tierra, y como no, a sus propias sensibilidades, todo lo cual contribuiría a la posterior formación de las escuelas regionales.

La comunicación con Andalucía determinó que desde fechas tempranas llegasen a las islas obras de artistas activos en ciudades de reconocido prestigio artístico. Este tema ha sido tratado en otras ocasiones y no vamos ahora a repetirlo, pero pueden citarse como ejemplos de esta presencia, sevillana en especial, algunas piezas de mérito. Cabe citar en primer lugar el hermoso Cristo de La Laguna, quizá del estilo de las esculturas de Jorge Fernández; del mismo siglo es la imagen manierista del arcángel San Miguel de la ermita de Nuestra Señora de Gracia, hoy en la catedral de La Laguna; hay constancia de que fue remitida desde Sevilla por Gaspar de Arguijo a fines del S. XVI¹¹.

Las piezas de escultura remitidas a lo largo de la siguiente centuria son numerosas -según los contratos existentes en el archivo de protocolos nota-

10. MARCO DORTA, E.: *La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid, 1957, pág. 9.

11. CIORANESCU, Alejandro: *La Laguna, Guía histórica y monumental*. La Laguna, 1965, pág. 218.



riales de Sevilla-; pero cabría señalar el San Juan Bautista de la iglesia del Salvador de Santa Cruz de La Palma, donado en 1609 en su testamento por el Capitán Juan de Valle¹². Más conocidos son el San Bartolomé de la iglesia de San Juan (Telde), muy reformado, pero con visibles caracteres de los escultores sevillanos herederos de Montañés a mediados del S. XVII. El San Sebastián de Agaete de Martín de Andújar, artista de formación «montañésina», pero no insensible al arte de Alonso Cano, su amigo y protector. El hermoso Cristo atado a la columna de San Juan de La Orotava, obra contratada en 1689 con Pedro Roldán y que en anterior estudio hemos considerado como una de las más felices realizaciones de alguno de los familiares activos de ese famoso taller hispalense; la escultura es la mejor de las barrocas en Canarias¹³. De muy poco después es la imagen de vestir de la Virgen de Gracia de San Agustín de Icod, la cual se sabe que llegó a Tenerife en 1690¹⁴.

La Inmaculada Concepción de la capilla de San Telmo de Las Palmas, se atribuye a Alonso Cano, pero más parece de un imitador tardío; es cierto que sigue el tipo ahusado del escultor granadino, pero se ven igualmente ciertas blanduras; de todas formas debe advertirse que es una imagen muy repintada, lo que debe conducir a guardar prudencia en las atribuciones estilísticas.

Del siglo XVIII hay otras obras, entre las que destacan las conocidas piezas de Benito Hita del Castillo y de José Valentín Sánchez; incluso del S. XIX se ve en la catedral de La Laguna una escultura de candelero de la Virgen de los Dolores, debida a las gubias del célebre imaginero Juan de Astorga. Como es de suponer estas breves noticias no pretenden agotar el tema, sino dar ligera idea de lo que fue el trato artístico entre Sevilla y el archipiélago durante estos siglos.

Canarias fue receptora de estos envíos, contempló el paso de galeones de la carrera de Indias cargados de obras de arte, y en muchas ocasiones recibió, a la vuelta de los mismos, diversos fletes de canarios residentes en

12. Debo esta noticia al Profesor Martínez de la Peña.

13. BERNALES BALLESTEROS, J.: *Pedro Roldán, maestro de escultura*. Sevilla, 1972; y *Pedro Roldán y la imaginería hispalense de su tiempo*. En «Boletín de Cofradías de Sevilla». N.º 240. Septiembre de 1979, pág. 16; HERNANDEZ PERERA, J.: *III Centenario de La Parroquia de San Juan Bautista, 1681-1981*. La Orotava, 1981.

14. MARTINEZ DE LA PEÑA, D.: *El convento de los agustinos de Icod*. En «El Día». Santa Cruz de Tenerife, 31 de agosto y 2 de septiembre de 1954.



América, que mandaban a sus poblaciones de origen algunos objetos de devoción (esculturas o pinturas) y más frecuentemente piezas de orfebrería¹⁵.

Las esculturas de procedencia americana en Canarias han sido estudiadas recientemente por el ya citado Profesor Martínez de La Peña¹⁶, de modo que es inútil su repetición, pues poco o nada se puede añadir, pero conviene recordar la presencia de este tipo de obras como constancia del tráfico artístico. Igualmente es de destacar la fecha tan temprana en que los canarios conocieron el expresionismo mejicano logrado mediante la técnica de la pasta (de caña de maíz y cola) que emplearon para trabajar sus imágenes de Cristo en la cruz, más modelados con patético realismo que esculpidos con anatomías correctas. De 1550-52, más o menos, es el Cristo de la iglesia de San Juan (Telde), hecho de este material. La técnica de la pasta se conocía en la península, pero este procedimiento de utilización de la caña y el peculiar expresionismo, fueron exclusivamente mejicanos. Estas imágenes tenían la doble ventaja de ser muy poco pesadas y ser de brazos plegables, con lo que servían tanto para la escena de la Crucifixión como para la del Descendimiento y la de Cristo yacente, algo que fue usual en las procesiones hispánicas y de claros efectos teatrales, según identificaciones artísticas y populares que aún subsisten en muchos puntos de la geografía artística hispánica.

En los restantes siglos estos envíos de esculturas se multiplicaron, sobre todo en el XVIII, que es el momento de mayor tráfico, si bien artísticamente es de cierta flojedad por lo estereotipado de las realizaciones escultóricas. Dichas remisiones alcanzaron también la península; hay inventarios de obras americanas en diferentes poblaciones de Andalucía; los casos más conocidos son los del Crucificado de San Francisco de Cádiz, otro en Granada, de pasta, pero de maguay, lo que indica su procedencia andina; el Niño Jesús de Las Teresas de Sevilla, originario de Quito, y muchas otras piezas que aumentaron en el S. XVIII.

También las pinturas americanas llegaron a Canarias desde el quinientos y continuaron en el siglo siguiente, pero este capítulo es todavía poco conocido; de momento sólo se conocen en Tenerife algunas pinturas mejicanas dieciochescas, de firmas famosas¹⁷; es seguro que tienen que existir más lien-

15. HERNANDEZ PERERA, J.: *Orfebrería en Canarias*. Madrid, 1955; y FRAGA, C.: *Arte barroco en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1980, pág. 43.

16. MARTINEZ DE LA PEÑA, D.: *Esculturas americanas en Canarias*. En II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977). Las Palmas, 1979.

17. MOYSEN, X.: *México, Angustia de sus Cristos*. Ciudad de México, 1967, pág. XIV.



zos en colecciones de las otras islas, y no sólo de la Virgen mejicana de Guadalupe, sino de muy diversos temas, como se están encontrando e inventariando en Andalucía occidental; sirva de ejemplo el de la Virgen de Altagracia del templo jerezano de San Lucas, que procede de Aguey en la isla de Santo Domingo; es una obra de connotaciones populares, pero no exenta de originalidad; demuestra que no todas las importaciones provienen de Méjico, pues hay muchos datos de lienzos de Quito, Lima y aun de la insólita escuela cuzqueña.

Los objetos de orfebrería americana son muy numerosos y proceden en especial de las labores de los plateros mejicanos del S. XVIII, aunque hay algunas piezas de época anterior. Es de señalar el particular interés que tiene esta presencia indiana en las islas, pues en cierto modo vino a influir en la composición y técnicas de la orfebrería barroca canaria, formada en las últimas décadas del S. XVII y con duración hasta después del 1800. Hernández Perera considera que esta orfebrería, centralizada con preferencia en La Laguna, siguió algunas de las novedades americanas en los trabajos de filigrana¹⁹, si bien de forma remota los orígenes de dicha técnica procedían a su vez de la península (Córdoba y Portugal), con lo que se dio una especie de flujo y reflujo, relativamente corriente en el campo artístico, y en especial en zonas de frecuente y continuo trato humano con todas sus consecuencias, como es el caso del canario-americano.

POSIBLES RELACIONES ICONOGRAFICAS LA VIRGEN DE LA CANDELARIA EN AMERICA

Uno de los temas más atractivos de la historia del arte es el de la interpretación iconográfica, tarea que procura averiguar el significado o contenido que encierra toda realización artística, con referencias al entorno cultural y social en que surgió dicha obra. Es un estudio que puede resultar apasionante, aunque ofrece serias dificultades en su ejecución por la amplitud de conocimientos que se deben barajar.

El tema iconográfico de la Virgen de la Candelaria es muy antiguo en Europa; noticias medioevales, que recoge Trens, sostienen que el título deri-

18. MARTINEZ DE LA PEÑA, D.: *Pinturas mejicanas del S. XVIII en Tenerife*. En Anuario de Estudios Atlánticos. N° 23. Las Palmas, 1977, págs. 583 a 601.

19. HERNANDEZ PERERA, J.: *op. cit.* pág. 78.



va de la advocación y tema de la Virgen del Socorro, que a su vez se relaciona con el de «Misericordia»²⁰. No obstante hace constar que todas estas denominaciones devienen de una sola denominación que surge en el arte bizantino del S. VI y que es precisamente la que se refiere a la Virgen que está en la figuración escénica de La Purificación, y que porta una luz o candela, de donde viene el nombre primero de «Candelaria». Al parecer la Bienaventurada Hicilia fue la primera en celebrar con velo el «Hipapante de Jesús», es decir el encuentro con Simeón y Ana. Esta fiesta pasó a Constantinopla y luego a Roma, donde conservó el nombre de «Hipapante» que indica la procedencia bizantina. El significado de la luz es el de la pureza y humildad de María. Más tarde los franciscanos tuvieron especial celo en la difusión de este culto mariano, y posteriormente lo hicieron los jesuitas, si bien en América fueron los agustinos los que tuvieron famosos conventos de este título.

En España el tema fue de acogida popular y pronto se hizo la representación bajo el indistinto nombre de Virgen de La Luz, de la Purificación o de las Candelas. Entre las devociones más antiguas cuenta la del pueblo de Valls (Tarragona), en Zaragoza la imagen de Nuestra Señora de Muñatón (que es una Virgen de La Luz), la Iluminada en Salas Altas (Huesca) y la de Zafra (Badajoz), etc.²¹.

Lo verdaderamente curioso de estas devociones, es que han surgido en lugares donde la geografía ofrece un llano y una altura cercana (monte, cerro o colina) en la cual suele colocar el relato devoto o las tradiciones, el lugar de aparición de la Virgen y deseo de ser honrada con un templo. Hay en la mayoría de los casos -con excepciones- una vinculación entre naturaleza y el culto a María; se la hace reina de lo creado, y en la altura correspondiente se eleva la iglesia o santuario que señorea la población inmediata y llanos circundantes. Esta especie de identificación de María y el monte es visible en infinidad de lugares, e incluso se da el caso de que la forma en que se viste a la Señora adopta una composición triangular que, igualmente, parece evocar la silueta de un monte. No obstante, se debe recordar que este tipo de vestidos no es más que una desfiguración y enriquecimiento de la «palla» bizantina, que cubre todo el cuerpo a excepción de la cabeza; si bien en los primeros tiempos tenía multitud de pliegues y se adaptaba a los volúmenes anatómicos; más tarde se hizo rígido, tomó el nombre de «la postiza», que es la

20. TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, pág. 355.

21. SANCHEZ PEREZ, J. A.: *El culto mariano en España*. Madrid, 1943, págs. 109-110 22. FRAGA, C.: *op. cit.*, pág. 27.



forma triangular que cubre por completo a las imágenes y les da ese aspecto, tanto mayestático como de verdaderos iconos por lo refulgente de los bordados y añadidos.

Esta identificación de María como monte áureo quedó en numerosas advocaciones marianas en Occidente, recuérdese entre otras, las de Santa María del Monte (Roma), Montserrat en Cataluña, Nuestra Señora de la Montaña en Cáceres, etc. En muchos otros casos no ha quedado el nombre, pero sí la vinculación del santuario con lugar de montículos: Nuestra Sra. de Tiscar en Jaén, Covadonga en Asturias, de Codés al pie del monte Yoar, Nuestra Sra. de la Peña de Francia (Salamanca), Guadalupe de Cáceres, Nuestra Sra. del Lluç en Mallorca, Virgen del Moncayo en Zaragoza, de las Piedras en Urgel, del Puig en Lérida, de la Peña en Buenaventura, etc., etc. Por el contrario son más bien los vestidos los que evocan la forma de monte en el caso de imágenes como las del Rocío en Andalucía, Fuencisla en Segovia, Fuensanta en Murcia, del Pino en Gran Canaria, etc.

La Virgen tinerfeña de la Candelaria suele estar vestida de la misma forma y su origen también se vincula a la aparición primera en una cueva, precisamente en la zona más montañosa y árida de la isla. Antiguos relatos mantenidos con especial afecto por la población, aseguran que poco después se vieron en la cueva donde fue descubierta la escultura gran número de luces sostenidas por seres invisibles. No es pues de extrañar que la advocación elegida fuese la de Virgen de la Candelaria; como se ve por distintos motivos que los relacionados con el tema e iconografía de la Purificación. Este culto se afianzó y extendió cuando los jesuitas se instalaron en las islas, aunque no fueron insensibles a su difusión los religiosos agustinos.

La primitiva imagen desapareció en un temporal que sobrevino en 1826, por lo que fue preciso que se hiciera una nueva que se encomendó al escultor Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854), artista natural de La Orotava y discípulo del famoso Luján Pérez²². La obra de Estévez es la mejor de su producción. De la anterior efigie queda una copia que se conserva en Santa Ursula de Adeje.

Esta advocación y culto canarios son los que probablemente pasaron a Indias, y en especial a América del Sur. Los cultos marianos más importantes de esta parte del continente, reposan también sobre portentosas apariciones iridiscentes de la Virgen a seres sencillos, con bellos efectos de luces y



casi siempre en serranías o montículos aislados.

La Profesora boliviana Teresa Gisbert ha desarrollado una interesantísima tesis sobre estas devociones a María en tierras del antiguo Collao y Charcas²³. Considera que hay desde tiempos remotos una identificación de la Virgen y el cerro, lo que ya observaron cronistas religiosos como Calancha²⁴ y Fray Alonso Ramos Gavilán²⁵; el primero estuvo por tierras del Collao hacia 1610 y el segundo unos diez años después, con lo que pudieron conocer casi desde sus comienzos la fuerte devoción por La Virgen de la Candelaria en el pueblo de Copacabana.

Estudia con acierto la Sra. Gisbert el caso de un antiguo culto prehispánico que se daba en las afueras de Potosí, con adoración a un cerro con el nombre de Coya (reina); al ser cristianizada la zona se hizo necesario asegurar que la Virgen apareció en la cima de ese cerro, con lo cual se santificó el lugar.

Así surgió el más importante culto de los Andes de Sur, el de la Virgen de Copacabana que es una Virgen de la Candelaria, pues éste era el título de la cofradía de indios del pueblo de Copacabana para la que se hizo la escultura por Titu Yupanquí en 1582 y al año siguiente, el día 2 de febrero, se instaló en su templo a orillas del Lago Titicaca. Las crónicas agustinas simplemente dan noticia de la creación de la cofradía de indios en dicha localidad y bajo el patronazgo de la Candelaria; traen el recuerdo de la devoción canaria, pero no dan mayores explicaciones. Sin embargo no se puede descartar la posibilidad de que algún fraile doctrinero o encomendero de la comarca, fuese natural de Tenerife, o por lo menos devoto de esta advocación en grado suficiente como para influir en el título de la Patrona del lugar; dicho proceso se dio infinidad de veces durante la colonización y evangelización de América, por lo que puede admitirse este posible influjo canario.

Poco después la teología agustina, con Ramos Gavilán a la cabeza, se empeñó en identificar a María con un monte, quizá con la intención de santificar los lugares altos donde se habían dado antiguas idolatrías. Este mito de la Virgen-monte se enriqueció con el elemento luz, lo que sólo pertenece al tema mariano de la Candelaria; desde las orillas del Titicaca emigró por el

23. GISBERT, T.: *Iconografía*. La Paz, 1980.

24. CALANCHA, Fr. Antonio de la: *Crónica moralizada del Orden de San Agustín*. Barcelona, 1632.

25. RAMOS GAVILAN, Fr. Alonso: *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. 2ª edición. La Paz, 1976.



sur hasta Potosí y por el norte hasta Colombia. Ello determinó una estela de Vírgenes superpuestas a los «Apus», montes prehispánicos que habían sido sede de idolatrías²⁶. Esta creencia llegó incluso a la pintura, con la difusión del afortunado culto a la Virgen india de Copacabana; con frecuencia -sostiene la Profesora Gisbert- se hicieron copias sobre una piedra triangular, en forma de cerro, con lo cual se enfatizaba el concepto de María-cerro y aría-piedra²⁷, aun cuando la representación iconográfica en cuanto a atributos siguió siendo la de una Virgen de las candelas. Muchos años más tarde los religiosos agustinos regentes del mencionado santuario, hicieron una copia en lienzo de la Virgen de Copacabana para ser remitida a Madrid, donde se instaló en la capilla de los agustinos-recoletos del paseo madrileño de este nombre. La representación de María en esta pintura no insiste demasiado en la identificación con el cerro o monte, y más bien se acentúan las presencias de los atributos tradicionales del tema.

Resulta curioso anotar como un culto tan acendrado cual el de la mejicana Virgen de Guadalupe también tiene en sus orígenes el relato de la aparición a un ser sencillo, el indio Juan Diego en 1531; el lugar -cerro del Tepeyac- estaba vinculado a viejas idolatrías, pues se creía que hubo en dicho cerro un templo dedicado a Tonantina, madre de los dioses. En este caso iconografía y advocación son diferentes, pero sí coinciden las preocupaciones hagiográficas e ideas de santificar el lugar como en Canarias y América del Sur.

La fama de la Virgen de Copacabana y su santuario, determinó una devoción que se extendió por toda la zona andina. Pocos años después los indios de Ayacucho obtenían una réplica, según algunos cronistas hecha también por Titu Yupanqui, la que se llevó hasta el pueblo de Cocharcas²⁸. De modo que volvía a señorear en la zona de la sierra-centro del Perú, otra imagen de la Virgen-cerro, y también Candelaria; ello significaba por una parte la difusión de esta devoción mariana, pero por otra y tal vez más válida para la sencilla fe de los naturales, la idea de santificar los lugares de viejas idolatrías por el fuego y la luz del resplandor de María, como diosa triunfante so-

26. GISBERT, T.: *op. cit.*, pág. 20.

27. Idem. Lámina N° 3.

28. El P. Vargas Ugarte (*Historia del culto a María en Iberoamérica*. Lima, 1957) da esta fecha de 1598 de acuerdo al testimonio del cronista Montesinos, pero proporciona igualmente la noticia de que el santuario de Cocharcas no se inauguró hasta 1623, por lo que se piensa que la hechura de la imagen pudo ser próxima a esta otra fecha.



bre los espíritus del mal, moradores de cavernas y profundidades subterráneas. No es extraño que por esas mismas fechas surgiese un culto mariano en zonas mineras, pues sólo una fuerza tan poderosa como la de la madre de dios podía vencer al maligno y proteger a los pobladores. Puede considerarse que estas creencias alcanzaron limitados vuelos, pero no exentas de verdad y valor, pues fueron conceptos válidos para los recién cristianizados habitantes del antiguo imperio incaico.

No acaban aquí estas coincidencias de cultos, iconografías y creencias suramericanas con las Islas Canarias. En el mismo s. XVI apareció en Arequipa, en el pueblo de Caima, una imagen de la Candelaria que desde entonces tiene las preferencias devocionales de los arequipeños. En San Pedro de Potosí y en San Fernando de Copiapó (Chile) hay también efigies de este título con sendos cultos. En todos estos casos la representación escultórica es de connotaciones populares y similar al modelo canario-collaino; en cambio el convento de La Candelaria cercano a la villa de Leiva y ciudad de Tunja (Colombia), tiene en el altar mayor de la iglesia un lienzo que de forma culta y elaborada compone la escena de la Purificación, obra firmada en 1598 por el pintor Francisco del Pozo. En este mismo renglón se inscriben las creaciones del pintor manierista Bernardo Bitti, religioso jesuita activo a fines del S. XVI en el virreinato peruano. De este modo se puede colegir que son dos las opciones artísticas de la iconografía, una es cultista, más bien europea, en tanto que la otra es de tipo popular, pero muy española y llena de un contenido teológico ajustado a los tiempos y lugares; en esta última tendencia se inscriben las representaciones canarias y andinas, fuertemente mezcladas y con motivaciones que superan el ámbito de lo puramente artístico.

Hay muchas más noticias artísticas de Canarias y América, pero aquí sólo se ha pretendido traer ejemplos, más o menos cualificados, que confirmen un vínculo sostenido a través de más de tres siglos. Inicialmente fue el comercio y rutas marítimas las que motivaron la incorporación de Canarias a la carrera de Indias; pero luego surgieron todo género de relaciones, cuando los pobladores canarios asumieron también la empresa de la colonización o la permanencia temporal en América; en ambos casos las concepciones estéticas, culturales y aun de formas artísticas, emigraron con ellos, lo que determinaría y justificaría, buena parte de los ejemplos que se han citado.