



**REVISIÓN DEL LIBRO IMPRESO COMO FUENTE
PARA EL ARTE BARROCO EN CANARIAS**

CARLOS CASTRO BRUNETTO

El estudio de los libros como fuente para la historia del arte en Canarias es, tal vez, uno de los apartados menos estudiados por la historiografía del arte canaria hasta nuestros días. Ello podría deberse a que no suelen mencionarse en los textos manuscritos como fuentes para la realización de los trabajos artísticos. En este sentido, nos referimos a los protocolos notariales, libros parroquiales de fábrica o de visitas y mandatos, así como los inventarios parroquiales y conventuales.

Las únicas referencias que podemos obtener en estos documentos es la existencia de libros, indicándose en ocasiones —generalmente en los inventarios— el asunto tratado y, como mucho, el autor. Sin embargo, los restantes apartados de catalogación, como la edición, imprenta o año no suelen indicarse. Por ello debemos contrastar los contenidos de las actuales bibliotecas, tales como la Universitaria de La Laguna, El Museo Canario, Catedral de Las Palmas, Municipal de Santa Cruz de Tenerife o «La Cosmológica» de Santa Cruz de La Palma, con las referencias señaladas en los documentos manuscritos.

En ocasiones tenemos suerte y a través de los *ex libris* conocemos su procedencia¹, lo cual no es frecuente; por tanto, sólo podemos afirmar que ese libro estuvo en alguna biblioteca, eclesiástica o privada, y que por alguna razón pasó a conformar el patrimonio de esos centros.

Así pues, la valoración del libro impreso como fuente artística presenta el inconveniente de la propiedad primera del libro que afecta, sin duda, a las cuestiones derivadas del patronazgo. Sin embargo, la influencia que debieron ejercer en la población canaria durante los siglos XVI, XVII y XVIII hubo de ser muy notable, ya que en los libros se encontraba la evolución del pensamiento religioso de la Contrarreforma y servían como objeto de conocimiento e inspiración a los clérigos y frailes



locales a la hora de formarse en el arte de la oratoria como vehículo transmisor del pensamiento.

El estudio del libro impreso sobre temas canarios, o sobre autores de las islas, ha contado con notables investigadores —historiadores y filólogos—, desde los tiempos de Agustín Millares Carló hasta figuras más recientes como Santiago Luxán, quienes han estudiado tanto los contenidos de las bibliotecas como a los autores isleños. Pese a ello, la valoración del libro como fuente para el arte Barroco en Canarias, por las razones aludidas, ha sido siempre un estudio muy comprometido pero no menos interesante.

Nuestro trabajo pretende estructurar esas fuentes en función del papel que jugaron en el nacimiento de la obra de arte. Así, distinguimos tres categorías:

- El grabado como modelo de inspiración artística.
- El libro como fuente indirecta para el arte.
- El libro y la creación de los modelos artísticos canarios.

EL GRABADO COMO MODELO DE INSPIRACIÓN ARTÍSTICA

En este apartado mencionamos la valoración tradicional del libro impreso en función del arte. Nos referimos, naturalmente, a la contemplación de grabados impresos que serían luego empleados por los pintores, e incluso escultores para abordar los encargos recibidos.

La mayor parte de los trabajos publicados en Canarias analizan este hecho, pues la búsqueda del grabado como fuente ha preocupado desde los inicios de la historiografía del arte a personalidades como Sebastián Padrón Acosta, Miguel Tarquis o Jesús Hernández Perera, y más recientemente a profesores como Carmen Fraga, Margarita Rodríguez, Clementina Calero, Gerardo Fuentes o Jesús Pérez Morera, entre otros.

Ejemplos de ello sería la posible influencia de la Biblia van Brocht en la obra del pintor grancanario Juan de Miranda ya que el libro pudo ser de su propiedad², además de otros grabadores como Schelle, Bolswert o Sadeler, quienes reprodujeron, a su vez, pinturas de artífices del Renacimiento o el Manierismo³. Juan Bernabé Palomino y la presencia de sus grabados en Canarias ha sido estudiado por la Dra. Calero Ruíz, quien plantea el interés del grabador por reproducir obras de diversos pintores célebres del siglo XVII, contribuyendo a difundir su obra⁴.

Quizás uno de los ejemplos más hermosos de la plástica canaria del siglo XVIII, donde se contempla el manejo del grabado de un libro como modelo para un lienzo, sea el cuadro de la *Carabela Eucarística de la*

Iglesia, inspirado en un grabado de Alardo de Popma para la obra del mercedario Melchor Prieto titulada *Psalmodia Eucharistica* impresa en Madrid en 1622 y empleada como fuente por el pintor tinerfeño Nicolás de Medina (1702-1750) para el mencionado cuadro que se conserva en la iglesia de Santa María de Betancuria (Fuerteventura)⁵. La obra mayorera no llega a reproducir fielmente el grabado que la inspira, e incluso es muy ingenua tanto en el color como en el dibujo, pero sin duda atestigua el conocimiento que tuvo el artista de este grabado que llegaría a algún convento de Tenerife.

Este apartado, si bien apasionante, no es el que nos interesa en este trabajo, pues la labor realmente difícil es la de interpretar la presencia del libro en la cultura artística, careciendo en ocasiones de imágenes plásticas y documentos que aseguren tales influencias.

EL LIBRO COMO FUENTE INDIRECTA PARA EL ARTE

Entendemos como fuentes indirectas a aquellos libros que no aportan grabados ni, en principio, tienen que ver con el trabajo artístico, pero que conforman la mentalidad de quienes encargan la obras y las ejecutan, adecuándolas a un modelo de pensamiento. En este sentido conviene recordar las hagiografías de los santos, compendios del mismo tema o *flos sanctorum*, libros de sermones predicados con motivo de una fiesta o las descripciones de templos notables y festejos celebrados con motivo de un hecho relevante, como una beatificación o una canonización.

La Biblioteca Universitaria de La Laguna guarda ejemplares verdaderamente notables, incluyéndose en algunos casos el *ex libris*, lo cual indica el conocimiento de sus contenidos por parte de una comunidad.

Entre ellos podríamos mencionar el libro de Pedro de Alba y Astorga: *Expositio nova litteralis cantici Magnificat, pro Mysterio Immaculatae Conceptionis Virginis Mariae*, Lovainii, 1666, con *ex libris* del convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife; fray Joseph Antonio de Hebrera: *Descripcion histórico-panegírica de las solemnes demostraciones festivas...traslación del Santísimo al nuevo gran templo de Nuestra Señora del Pilar*, Zaragoza, 1719; fray José de San Juan: *Ceremonial Dominicano...*, Madrid, 1694, con *ex libris* del convento de Santo Domingo de La Laguna; fray José del Espíritu Santo: *Cadena mystica carmelitana*, Madrid, 1678, con *ex libris* del convento de San Agustín de La Laguna; Miguel Antoniano: *Resumpta de la Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Padre San Francisco*, Alcalá, 1690, con *ex libris* del convento dominico de Nuestra Señora de la Consolación de Santa



Cruz de Tenerife; Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, 1671; Francisco José Vergara: *Sermón Panegyrico en la colocación de una imagen de Nuestra Señora... de Angustias traída desde...Mexico para poner en... Ycod... Cádiz*, 1751.

A todo ello debemos sumar títulos de compendios de la vida de los santos, que podrían ser utilizados como referencias a la hora de abordar una pintura o una escultura, tales como el de Pedro de Ribadeneira titulado *Flos Sanctorum*, Madrid, 1761 ⁶.

Valorar la posible influencia en el arte de este conjunto diverso de libros nos parece necesario por varias razones. La más importante es que la mayoría de nuestros artífices no salieron de Canarias, conociendo del arte producido fuera de nuestras fronteras naturales únicamente textos escritos y los grabados llegados a las islas. Así pues, la imagen literaria es tan importante como la imagen visual. Para abordar un tema con el fin de satisfacer un encargo, en ausencia de grabados u otras pinturas o esculturas anteriores que lo recogiesen, el artista había de aproximarse a tales libros para conseguir una información válida, ya fuese él mismo o siguiendo los consejos de algún religioso o seglar conocedor de estos libros.

Una cuestión tan obvia es muy difícil de demostrar por la ausencia casi total de referencias a estas circunstancias en los manuscritos. Sin embargo, el talante popular de muchas representaciones —sobre todo en el caso de los santos—, alejadas frecuentemente del rigor hagiográfico contemplado en obras peninsulares muy anteriores y que pudieron ser conocidas por copias llegadas a las islas, nos indica un escaso manejo de las fuentes exclusivamente artísticas, que serían sustituidas por las que ahora comentamos.

Asimismo, poseemos un número cuantioso de obras vinculadas a lo canario publicadas desde el siglo XVII, algunas referidas a temas de las islas y otras abordando asuntos generales. Entre ellas encontramos el *Templo Militante* de Bartolomé Cairasco de Figueroa, publicado en 1615 la primera y segunda parte y en 1618 la tercera, ambas ediciones realizadas en Lisboa. Los grabados, que rodean en forma de orla rectangular el título no parecen estar vinculados a las representaciones canarias que se harían con posterioridad, si bien sería interesante estudiar su posible trascendencia en el marco insular. En cualquier caso, fue un libro muy difundido y pudo actuar en el sentido antes señalado.

Otra obra muy interesante es la del dominico tinerfeño fray Antonio Lucena, de quien se publicara en 1620 en la granadina imprenta de Bartolomé de Lorenzana el *Sermon predicado en las fiestas que el insig-*



ne convento del Glorioso Padre San Agustín, hizo en la ciudad de La Laguna, Isla de Tenerife, a la Beatificación del Beato Padre Thomas de Villanueva. Este sería un ejemplo temprano del arte de la oratoria aprendido por un canario y reflejado en un libro impreso, siguiendo los modelos peninsulares. También es interesante por mostrar un grabado xilográfico donde Santo Domingo de Guzmán porta los atributos tradicionales: el libro, la azucena, el estandarte de los Predicadores y el perro.

Es, sin duda, un ejemplo a tener en cuenta en la plástica canaria, pues buena parte de las imágenes escultóricas y pictóricas seguirán este modelo, que el Dr. Fuentes Pérez ha denominado de «glorificación»⁷.

Otra obra literaria que recoge la vida y el espíritu de un santo es la del franciscano fray Andrés de Abreu en *Vida del Serafín en carne, y vera efigies de Christo San Francisco de Assis*, impresa en Madrid en 1692, que nos interesa, no por aportar un grabado, sino porque un fraile vinculado a la Provincia Franciscana de San Diego de Canarias aporta su visión particular del fundador, resumiendo con ello el concepto que del santo se tenía en las islas, es decir, su imagen como *alter christus* o espejo de Cristo. Esta circunstancia explica que un elevado porcentaje de efigies lo muestren así en el Archipiélago, a diferencia de la Península, donde la estigmatización continúa siendo un tema muy destacado por los artistas⁸.

Igualmente interesante es la *Insinuación legal de los motivos que justifican el intento de la Santa Iglesia Cathedral de Canarias*, del presbítero grancanario Francisco Pablo de Matos Coronado, que luego fuera obispo de Yucatán y Michoacán —México—, publicada hacia 1729, cuando ocupaba la dignidad de Maestrescuela del cabildo catedral de Canaria⁹. En esta ocasión se incorpora una estampa que nos presenta a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, modelo muy vinculado a la plástica barroca hispana, sobre todo a los talleres andaluces. Esta imagen sirvió como modelo al relieve marmóreo ubicado en la parte posterior de la cabecera del templo catedral, ejecutado por el cantero Manuel Angulo según dibujo de Luján Pérez, en 1798¹⁰. La Dra. Calero Ruíz opina, al contrario, que la obra sería de Luján y en ella intervendría el mencionado cantero¹¹. La importancia del texto de este libro es menor que otras obras señaladas, en lo que se refiere a nuestro estudio, al abordar cuestiones de interés catedralicio y no de carácter devocional.

En el mismo contexto se halla la obra escrita por Ruperto Fuente Ponto¹², fraile dominico, titulada *Novena a María Santísima Madre de Dios en su milagrosa imagen de Consolación que se venera... Puerto de Santa Cruz de Tenerife*, e impresa en Cádiz en 1752. Poco valor tiene desde un punto de vista artístico, realizando sólo una pobre descrip-



ción de la talla. Pero nos interesa por ofrecer unas pautas devocionales de lo canario, es decir, que nos sirve para entender cuáles eran las preferencias marianas, circunstancia que podría explicar en ciertos casos la difusión de un tipo iconográfico específico.

Lo mismo podríamos decir del libro de Diego Alvarez de Silva *Salutifera sombra del Místico Pino Maria N. Reyna Purissima y soberana Señora*, realizado en la Imprenta Real de Guerra y Marina en Santa Cruz de Tenerife en 1763. Entendemos que se trata de una obra significativa al informar sobre la leyenda de la aparición de la Virgen del Pino. Aunque no aporte nada a la misma y se refiera al texto de fray José de Sosa, como señala José Miguel Alzola¹³, afirmamos que pudo influir en los autores de los grabados de finales del siglo XVIII y del siglo XIX por lo extenso de sus comentarios. Destacamos el siguiente párrafo como ejemplo del modelo iconográfico luego seguido por los artistas:

«Aquellos dichosos gentiles, que habitaban estos valles, y semicapros racionales corrian estos montes, quisieron investigar el Prodigio de este Pino muchas veces en penetrar cumbres, escalar arboles, jamas tubieron dificultad, pero â este Pino ninguno intentò subir, que no se viesse precipitado cair [...]. Encomienda â Dios absorto el Prelado, se digne revelar el misterio, prenocta con todos en oración humildemente devoto; retirase la sombra; nace el día y con el llega â descubrirse mayor motivo de admirarse: de una vez lo digo todo: viose en medio del Pino â aquel divino, hermoso, agraciado Simulachro de MARIA [...]»¹⁴.

La aportación del libro de Alvarez de Silva no estriba en un hecho plenamente artístico, pero indirectamente colabora en la difusión de una leyenda, accesible al pueblo gracias a su impresión, que tendría repercusiones en las últimas décadas del siglo. Suponemos que inspiraría la ejecución de los grabados y pinturas que se ejecutarían más adelante, basados más en la leyenda que en la propia imagen venerada en Teror.

EL LIBRO Y LA CREACIÓN DE LOS MODELOS ARTÍSTICOS CANARIOS

En el apartado anterior citamos obras literarias —referidas o no a Canarias— que tal vez incidieron en el pensamiento artístico, es decir, que pudieron influir en quienes realizaban el encargo e incluso en los





propios artífices. En este punto la relación entre los libros y el arte es directa y queda demostrada por hallarse en ellos las fuentes del trabajo artístico, porque casi todos los libros e imágenes que mencionaremos están relacionados con la cultura religiosa de las islas, dentro de los conceptos plásticos barrocos.

Como fuentes directas entendemos tanto los libros que carecen de grabados pero cuyo texto marca las pautas iconográficas, como los que cuentan con estampas y a su vez cumplen la función de transmitir un mensaje que luego será interpretado artísticamente.

Entre los primeros podemos mencionar la obra de fray Andrés de Abreu titulada *Vida del venerable Siervo de Dios Fray Juan de Jesús* impreso por Antonio Gonçalvez de Reyes en Madrid el año 1701. La narración de la vida de este personaje contiene pasajes verdaderamente importantes para interpretar la creación de los motivos iconográficos escogidos por los pintores que lo esfigieron. Así, una de las características de su representación es portar colgada del pecho una cruz. Abreu lo explica de la siguiente forma:

«Y porque de continuo empleo de su alma se gravasse en lo exterior del pecho, para nuevos empeños del coraçon [...] traia siempre pendiente del cuello una cruz de madera de una tercia de largo, en que estavab sacados de medio relieve los instrumentos de la Pasion de Christo [...]»¹⁵.

La obra literaria sería consultada por mentores y artífices, como lo demuestra la pintura atribuida a Feliciano de Abreu¹⁶ que cuelga en la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos, donde ese elemento es el principal atributo que identifica al Siervo.

Lo mismo podemos indicar de la *Historia Bethlehemitica* escrita por fray José García de la Concepción y publicada por Juan de la Puerta en Sevilla en 1723. Su lectura de nuevo nos señala hechos importantes de la vida del Beato José de Bethancourt y tal vez sirvió como referencia literaria para las pinturas que lo representan. Uno de los ejemplos más completos es el lienzo conservado en la iglesia parroquial de Santo Domingo en La Laguna, donde el Hermano Pedro asiste a dos enfermos en un hospital¹⁷.

Sólo podemos entender la dimensión de ese tema iconográfico partiendo del libro de García de la Concepción, quien destaca la caridad como la principal virtud del religioso tinerfeño. En tal sentido, su efigie está íntimamente vinculada al elevado número de santos que se representan acompañados de niños, como Santa Isabel de Portugal, Santa

Isabel de Hungría, San Juan de Dios o San Salvador de Horta. Todos ellos comparten, tanto en los grabados como en la ejecución de pinturas y esculturas, unas características iconográficas comunes que fueron adoptadas por los artífices isleños al abordar la efigie del santo de Vilaflor. Así pues, su imagen se encuadra dentro de una tradición impulsada por la Contrarreforma —el ejercicio de la caridad—, basándose los artistas en el libro que contiene su vida para profundizar en los atributos u otros elementos que componen las características de su iconografía.

Un nuevo ejemplo lo encontramos en el *Compendio de la Vida de el Apostol de el Brasil... V. P. Joseph de Anchieta* de Baltasar de Anchieta Cabrera y San Martín, publicado en Jerez en 1677. Esta obra nos presenta una pequeña hagiografía del santo lagunero y la historia de su linaje. Ahora bien, su interés aumenta al contemplar en una de las páginas interiores un grabado del Padre Anchieta. La Dra. Fraga Gonzalez, estudiosa de su iconografía, ha señalado, como una de las fuentes que la crearon, el grabado que conserva la Real Sociedad Económica de Amigos del País de La Laguna, firmado por Villalobos en Sevilla en 1737. Según la misma autora, dicha calcografía daría origen a otras dos pinturas, una en el Seminario Diocesano de La Laguna y la otra en la ermita de San Diego del Monte en la misma ciudad¹⁸.

A ese análisis queremos añadir algunos aspectos que consideramos necesarios. En primer lugar, el mencionado grabador hispalense tenía por nombre completo Laureano Villalobos. El trabajo realizado sobre Anchieta no fue el primero que ejecutara sobre temas canarios, ya que en 1725 realizó un grabado sobre la Virgen de Candelaria aparecida en Canarias y venerada en la Santa Iglesia Metropolitana Patriarcal de Sevilla. Dicha estampa concluye con la siguiente referencia: *Villalobos fecit Hispali A. de 1725*¹⁹.

La obra de Villalobos, de escaso valor técnico, reproduce a su vez un grabado anterior que asimismo mostraba la efigie sevillana; aludimos al que en 1703 efectuara el grabador hispalense Juan Pérez, que tampoco alcanzó una gran maestría en esta obra²⁰.

Villalobos intervendría como copista de una obra anterior en el caso de la Virgen de Candelaria. En lo que respecta al Padre Anchieta sucede algo similar, ya que el grabado antes mencionado se inspira en la calcografía impresa en el libro de Baltasar de Anchieta; por lo tanto, podemos remontar la iconografía del Padre Anchieta en Canarias hasta 1677, cuando se publica la obra literaria que ahora mencionamos.

El grabado nos muestra al Beato lagunero en un medallón en cuyo interior lo encontramos escribiendo sobre una mesa y contemplando a





la Virgen, aparecida en un rompimiento de gloria, saliendo de su boca una filacteria en la que se lee «*Tu mihi perpetuo tempore servus eris*». Bajo el medallón, una cartela presenta el texto siguiente:

«*Dat tibi cum paruo, pulcherrima Mater Jesu, Munere, cor totum pauperis huius amor V. P. Joseph Anchieta Soc. Iesu. Canariensis, Nivariensis, Lacunensis. Sanctitate et miraculis clarus. Obyt in Brasilia 9 Juny etat 64. Juan Lau.º f.*».

La iconografía de Anchieta queda así vinculada a María y a su cualidad como escritor, esto al menos se desprende de la visión del grabado. Sin embargo, una lectura atenta del libro al que nos referimos expone con toda claridad el motivo que luego los artistas escogerían para representarlo. Como indicamos, el libro contiene un apartado biográfico. A él recurrimos y en una de sus páginas se menciona el siguiente acontecimiento:

«[Los indios ofrecían a Anchieta sus mujeres como señal de amistad, algo que el jesuita no podía aceptar. Sintiéndose agobiado por las cargas de la predicación se volvió a María pidiéndole consuelo] Acudiò a Maria, con tan buen suceso, que como el confiesa en la Sexta de sus Elegias, la viò visiblemente, y oyò de su boca aquellas palabras: *Tu mihi perpetuo tempore servus eris*, tu seràs perpetuamente mi Siervo; con tal patrocinio saliò libre deste aprieto, y agradecido à su Benefactora cantò en elegante verso su vida, desde la Concepcion Purissima en la tierra, hasta la Coronacion gloriosa en el Cielo; y sin pluma, papel, libros ò otra cosa de las necessarias para componer, y retener lo compuesto, conservò en la memoria mas de dos mil y ochocientos distichos, que tiene la obra, y despues de tres meses que durò el estar entre los barbaros, la escriviò y perfeccionò [...]»²¹.

Hemos identificado a su autor, Juan Laureano, grabador de láminas y platero del siglo XVII, del que Elena Páez ha identificado tres grabados²². En este caso el artífice se ha guiado por composiciones usuales en el caso de escritores o Doctores de la Iglesia que han tenido por inspiradores a Dios Padre, el Espíritu Santo o la Virgen; entre ellos San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, Duns Escoto o Santa Teresa de Jesús. Por lo tanto, desde el punto de vista de la composición no es especialmente significativo, pero sí desde la adecuación del tema a la obra de Baltasar de Anchieta.



La importancia que debió adquirir libro y grabado debieron ser grandes en las décadas finales del siglo XVII y comienzos del Setecientos. Estas razones conducirían a Villalobos a reproducir el esquema de Laureano, creando el tipo iconográfico que podríamos denominar «canario» y que se confronta con el modelo «brasileño», que prefiere resaltar su labor misional y el papel de santidad a través del retrato. Sin embargo, el contraste de ambos modelos es materia para otro estudio.

El *Dialogo historico que describe la maravillosa tradicion, y aparecimiento de la Santissima imagen de N. Señora de la Peña... Fuerte-Ventura*, anónimo, impreso en 1700 en Madrid, es un auto en verso que fue representado en Betancuria en 1675 con motivo de la festividad de la Virgen, patrona de la isla. En él se describe cómo fue hallada dicha imagen por fray Juan de San Torcaz y San Diego de Alcalá, empleándose todos los recursos de la poesía barroca para conducir al espectador —y lector— al mundo de lo prodigioso y sacro. Este libro de nuevo nos interesa tanto por relatar una leyenda religiosa vinculada a los años del señorío de la isla, en el siglo XV, como por presentar en una de las páginas interiores un grabado de la Virgen de la Peña.

Lo curioso no es que se reprodujese la efigie de la Virgen, sino que años después, un anónimo pintor mostrase en un óleo la historia de la aparición conforme a lo descrito en esta obra anónima²³. El lienzo es de poca calidad técnica pero de gran interés artístico por ser uno de los ejemplos más claros en que una narración literaria de tema canario, genera una iconografía que podemos relacionar exclusivamente con el hecho insular.

La literatura que asocia Canarias con el arte Barroco cuenta con otros ejemplos notables. Entre ellos presentamos la obra de Fernando Hernández Zumbado titulada *Novena... de Maria Santissima... N. S. del Pino... Teror*, impreso por Blás Román en Madrid en 1782.

Esta obra recoge los relatos anteriores sobre la Virgen del Pino; sin embargo, introduce algunos elementos sumamente plásticos para comentar la aparición:

«[...] que dirigidos por un resplandor maravilloso, la encontraron en la eminencia de un *Pino*, rodeada de tres hermosos dragos, de cuyos ramos se formaba una especie de nicho: que una lápida muy tersa le servía de peana, y que del tronco de aquel arbol nacia una fuente perenne de aguas medicinales»²⁴.

Con el fin de engrandecer los contenidos literarios se incluyó en el libro un grabado de Simón de Brieva, ya estudiado por D. José Miguel

Alzola²⁵, que escenifica fielmente el relato que hemos copiado. Naturalmente, como indica el mencionado Sr. Alzola, no sería la primera obra que presenta este modelo. No obstante, contribuyó a asentar la otra forma representativa de la patrona grancanaria, es decir, que difundió entre los artistas una idea figurativa basada en lo literario y no en la mera reproducción de la efigie de Teror.

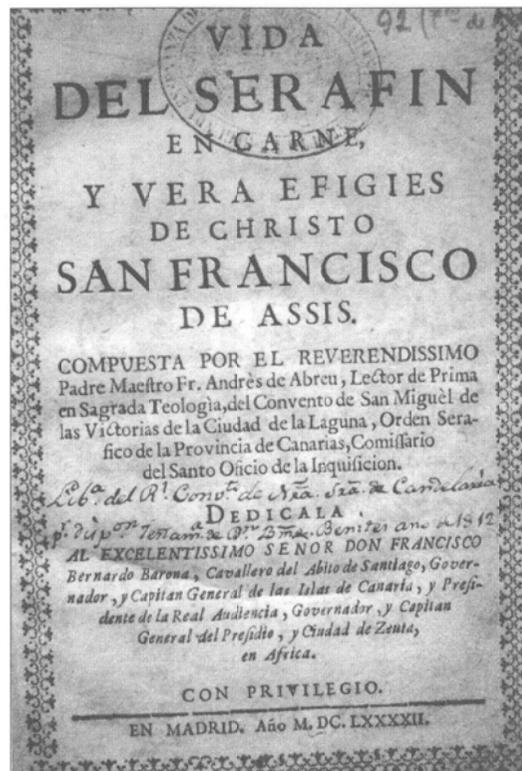
Finalmente, hemos de mencionar un grabado impreso en una obra manuscrita que data de 1811 y titulada *Oficio en latin al milagróso sudór de San Juan Evangelista que por espacio de 40 dias se vió en la Yglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Concepcion de la Ciudad de la Laguna el año de 1648. Lo compuso el Presbítero secular Don José Diaz Cruz y Loysél. Año de 1811*²⁶.

Esta obra, como la anteriormente citada, tienen interés, no por crear un motivo iconográfico nuevo, sino por difundir una imagen devocional asociada a lo canario. En este caso se copia la pintura de San Juan Evangelista venerada en la citada iglesia lagunera, que gozaba del fervor del pueblo por ese hecho, y efectuada hacia finales del siglo XVI por Cristóbal Ramírez²⁷.

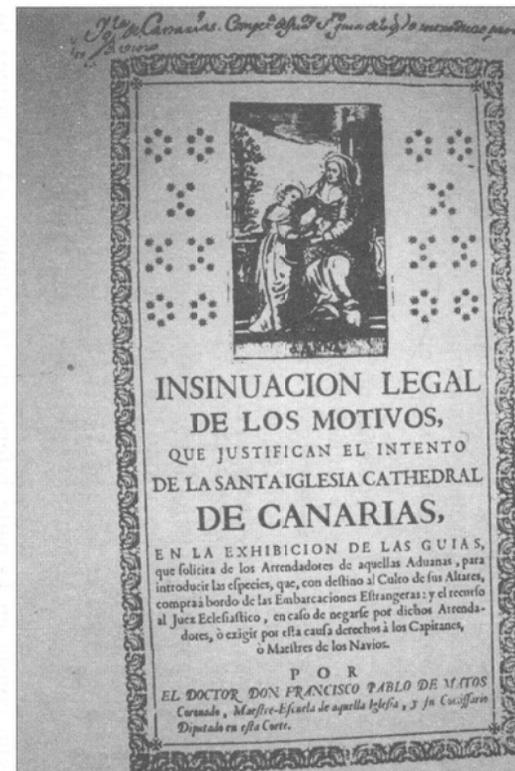
Según consta en la parte inferior de la estampa: «A. Vazquez lo grabó». Identificamos esa firma con la persona de Antonio Vázquez, grabador que desarrolla su arte en las dos primeras décadas del siglo XIX, recibiendo encargos vinculados aún a las costumbres devocionales del Barroco, como estampas de imágenes sagradas. Sin embargo, las mismas se alternaban con géneros como el del retrato o ilustraciones para libros de diferentes temas no religiosos²⁸. El grabado reproduce fielmente la imagen lagunera y no pretende otra cosa que insistir en una forma de culto local.

Como conclusión, podemos indicar que los libros impresos, con o sin grabados, son una fuente de considerable importancia para conocer el nacimiento de la identidad artística canaria y su vínculo con los ideales del Barroco, que perdurarían hasta las primeras décadas del siglo XIX. Tanto las fuentes indirectas —es decir, de las que suponemos una influencia no demostrable— como las directas —las que evidencian tal contacto entre el libro y el encargo artístico—, adquieren en ocasiones tanta importancia informativa como el documento manuscrito. Por ello, consideramos que es vital tenerlas en cuenta a la hora de abordar cualquier manifestación artística canaria durante la Edad Moderna.





LÁM. I.—Portada del libro de Fray Andrés de Abreu: *Vida del Serafín en carne... San Francisco de Asís*, 1692.



LÁM. II.—Grabado de *Santa Ana*, fuente artística empleada por Luján Pérez.



LÁM. III.—*Santa Ana*. Relieve en mármol de Luján Pérez, 1798.
Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.



LÁM. IV.—*José de Anchieta*, grabado por Juan Laureano, 1677.



LÁM. V.—Grabado de Nuestra Señora de la Peña de Fuerteventura, 1700.



LÁM. VI.—Aparición de la Virgen de la Peña, óleo sobre lienzo, anónimo canario del siglo XVIII. Museo Parroquial de Betancuria (Fuerteventura).



NOTAS

1. No olvidemos que muchos de los libros conservados en tales centros proceden de los conventos desamortizados durante el siglo XIX. Como frecuentemente sólo se indica que «*pertenece al convento de San Agustín o de Santo Domingo*», sin especificar a cuál se refiere, es complejo reconstruir la historia de cada uno de los mismos.
2. Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 314.
3. IDEM: «Fuentes iconográficas en la obra del pintor Juan de Miranda», *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, tomo II, pp. 1.406-1.407.
4. Clementina CALERO RUIZ: «Grabados de Palomino en Canarias», *IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, tomo II, pp. 1.443-1.470.
5. Cf. Jesús PÉREZ MORERA: «La carabela eucarística de la Iglesia», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía*, Fundación Universitaria Española, tomo II, n.º 4, Madrid, segundo semestre de 1989, pp. 75-77.
6. Todos los libros mencionados se conservan en la sección de fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de La Laguna.
7. Gerardo FUENTES PÉREZ: *Santo Domingo de Guzmán en la plástica canaria*, Dismagco, La Laguna, 1992, p. 51.
8. Estos aspectos han sido tratados en nuestra Tesis Doctoral, inédita, titulada *Iconografía franciscana en Canarias (escultura y pintura)*, Universidad de La Laguna, 1993.
9. Cf. Agustín MILLARES CARLO y otros: *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1987, vol. V, pp. 191-193.
10. Santiago CAZORLA LEÓN: *Historia de la catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 396.
11. Clementina CALERO RUIZ: *José Luján Pérez*, Biblioteca de Artistas Canarios n.º 1, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 104.
12. El libro no indica el nombre de su autor y tampoco pudimos hallarlo en las páginas interiores. Sin embargo, la ficha de catalogación de la «*Sala de Canarias*» de la Biblioteca Universitaria de La Laguna indica esa autoría.
13. José Miguel ALZOLA: *Iconografía de la Virgen del Pino*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1960, pp. 58 y 59.
14. Diego ALVAREZ DE SILVA: *Salutifera sombra del Místico Pino...*, Imprenta Real de Guerra y Marina, Santa Cruz de Tenerife, [1763], fols. 1-3.

15. Fr. Andres DE ABREU: *Vida del Venerable Siervo de Dios Fray Juan de Jesus*, Impreso por Antonio Gonçalez de Reyes, Madrid, 1701, p. 303.
16. Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII*, Cajacanarias, 1991, p. 52.
17. Carmen FRAGA GONZÁLEZ: «Iconografía de los PP. Azevedo y Anchieta, y del Hermano Pedro de Bethencourt», *II Coloquios de Historia Canario-Americana (1977)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, tomo II, pp. 451-452.
18. *Ibidem*, pp. 447-449.
19. Elena PAEZ RÍOS: *Repertorio de grabados españoles*, Ministerio de Cultura, 1983, tomo III, p. 265.
20. María Jesús RIQUELME PÉREZ: *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*, Cabildo de Tenerife, 1990, p. 141.
21. Baltasar de ANCHIETA CABRERA Y SAN MARTÍN: *Compendio de la vida de el Apostol de el Brasil... Joseph de Anchieta...*, Iuan Antonio Taraçona, Xerez de la Frontera, 1677, p. 7.
22. E. PAEZ: *op. cit.*, tomo II, p. 83.
23. Esta misma iconografía la estudiamos en otro trabajo con relación al concepto de teatralidad en el mundo lusitano, canario y brasileño:
Carlos CASTRO BRUNETTO: «Teatralidad y Arte Barroco en Portugal, Canarias y Brasil», *IV Coloquio Internacional de Historia de las Islas del Atlántico*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995 [en prensa].
24. Fernando HERNÁNDEZ ZUMBADO: *Novena... de M.^a Santissima... N. S. del Pino... Teror*, Imprenta de Blás Román, Madrid, 1782, pp. VI-VII.
25. J. M. ALZOLA: *op. cit.*, p. 75.
26. El manuscrito señalado se conserva en la «Sala de Canarias» de la Biblioteca Universitaria de La Laguna.
27. Ana María DÍAZ PÉREZ: «El fenómeno del 'sudor' en la plástica canaria», *X Coloquio de Historia Canario-Americana (1992)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 1.147-1.149.
La mencionada autora, en las páginas indicadas, relata la historia devocional de esta pintura, que «sudó» en 1648. El mismo trabajo se completa con otras piezas artísticas que han vivido semejante proceso en Canarias.
28. E. PAEZ RÍOS: *op. cit.*, tomo III, pp. 230 y 231.

