

SPECULUM ANTIQUITATIS EL GUSTO POR LA ANTIGÜEDAD EN LA PLÁSTICA CANARIA DEL SIGLO XVIII

Domingo Sola Antequera
Tina Calero Ruiz

Durante siglos se había aceptado que la cima de la creación artística sólo se había alcanzado en un número limitado de esculturas de la Antigüedad. Éstas se encontraban especialmente en Roma, Florencia, Nápoles y París, siendo copiadas en reiteradas ocasiones en todo tipo de materiales, por lo que tanto sus formas como sus nombres se hicieron familiares para las personas cultas de todo el mundo occidental; aunque a pesar de ello los viajeros que acudían a Italia terminaban por rendirse ante los originales, señalando que la “realidad sobrepasaba con mucho las copias a partir de las cuales se habían educado”.¹ Los amantes del arte consideraron al *Apolo de Belvedere* y a la *Venus de Médici* como los máximos exponentes de “belleza” como concepto unívoco y atemporal, afirmando que la escultura clásica había proporcionado las normas “por las que habría de juzgarse todo el arte”; aunque sólo admiraban las esculturas griegas del siglo V a.e., que paradójicamente, resultaron ser, en su mayor parte, réplicas romanas muy restauradas de originales helenísticos. El respeto por las realizaciones de la Antigüedad grecorromana era universal, al menos desde el siglo XVI, y su ejemplo se veía como un medio a través del cual la civilización podría renacer tras la noche de la “Edad Oscura”.²

Se puede afirmar que la riqueza de la tradición clásica se debió a la diversidad de fuentes antiguas disponibles y a sus sucesivas interpretaciones y reinterpretaciones. Pero, en este sentido, los conocimientos del pasado y la actitud que tenían los hombres de la Edad Media ante la Antigüedad era muy diferente al respeto que mostraron en el Renacimiento, pese a que a veces los artistas modernos se basaron en versiones medievales de obras de la Antigüedad, aunque también –las más de las veces– buscaron su inspiración directamente en los modelos antiguos originales, proceso que ha explicado W. S. Heckscher mediante la metáfora de la fuente de tres pisos, denominada por él “Fuente de la influencia clásica”. Según este autor

la corriente del arte griego brota de la taza más alta y más pequeña que, cuando se desborda, llena lo que hay debajo de ella. La taza que corona la fuente representa el arte helenístico y romano; la siguiente, el arte de la Edad Media. La pila más grande, que representa el arte del Renacimiento, está en la parte inferior y recibe agua de las dos que hay sobre ella, y de los surtidores de agua del arte griego, que no han pasado a través de las interpretaciones de la Edad Media,³

bella e interesante interpretación de cómo la tradición clásica y sus modelos han llegado, perdurado y han sido reutilizados a través de los siglos por artistas de todos los tiempos. En palabras del profesor John Boardman:

The influence can be seen to have passed by Rome, the Italian Renaissance and the Neoclassical movements of the past two centuries (...) But the medium, the physical

appearance of Greek art, has proved more important than the message, and it remains a matter of some difficulty for the connoisseur and scholar to unravel the intentions of Greek artists from the skein of assumptions created by over-familiarity of their works and their derivatives. (...) Greek art was and inspiring force, or at least a vital catalyst, in the development of many other arts of antiquity.⁴

Pero no solamente en la Antigüedad, como más adelante veremos, sino que especialmente en el mundo moderno y contemporáneo, años en los que el significado de las obras antiguas comenzó a estudiarse con mucha más profundidad, de forma más metódica y acertada.

En la mente de Gian Lorenzo Bernini también bullían estas ideas, y así se lo participó al señor de Chantelón, durante su estancia en París, el 5 de septiembre de 1665, cuando afirmaba que en la Academia era necesario tener

modelos en yeso de todas las estatuas hermosas, de los bajorrelieves y de los bustos de la antigüedad para la instrucción de los jóvenes, haciéndoles dibujar a partir de estos modelos antiguos, a fin de formarlos primero en la idea de lo bello, lo que les servirá para toda la vida. Puesto que se les echa a perder si se les hace dibujar desde el principio del natural. Los que se sirven del estudio del natural deben ser muy hábiles para reconocer los defectos y corregirlos, lo cual los jóvenes que no tienen una base no son capaces de hacerlo...⁵

Sin embargo no les aconsejaba a sus alumnos que se dedicaran sólo a dibujar y a modelar, sino que al mismo tiempo trabajaran, ya fuera en escultura o en pintura, alternando la imitación con la producción, es decir, “acción y contemplación”, pues “de ello resulta un gran y maravilloso progreso”.⁶

La cuestión de la copia siempre ha preocupado a los artistas europeos, como se advierte más tarde en las palabras que Kleist (1777), le dedicó a un joven pintor, cuando le dijo: “no dediques mucho tiempo a copiar; trata de inventar”.⁷ En este sentido resulta más que interesante la relación de fondo y forma que hallamos entre *Sileno con Dionisos en brazos* y *San José con el Niño*, como veremos a continuación. A Sileno se le conoce con el nombre de la “nodriza de Dionisio” y Orfeo en su Himno a Sileno lo llama “nodriza de Baco, con mucho el mejor de los silenos, honrado por todos los dioses y por los hombres mortales”.⁸ En la Academia de Bellas Artes de San Fernando existe una copia del Sileno que se conserva en el Museo Capitolino de Roma, cuya relación con la imagen de San José con el Niño en brazos es innegable, aunque como indica Isabel Mateo su semejanza es más profunda. Efectivamente en el siglo XVI el padre Sigüenza, en su *Historia de la orden de San Jerónimo*, lo denomina *Nutricio y Amo de Nuestro Señor*, tal y como acordaron los Padres reunidos en un Capítulo General, cuando mandaron que se celebrase solemnemente su fiesta el diecinueve de marzo, creciendo a partir de estos momentos su devoción en España. Pero, si San José no era el padre natural de Jesús y siempre aparecía como una figura secundaria, cómo llamarlo. Los Jerónimos lo llamaron *ayo* y *nodriza de Cristo*, y así se recoge en todas las iconografías posteriores; es decir de la misma manera que se conoce a Sileno respecto a Dionisio,⁹ y así lo han representado los artistas tanto en escultura como en pintura, en especial desde los tiempos del Barroco en adelante. Luján nos ha dejado varias versiones de este tema, aunque el más interesante por su similitud con el modelo que ejemplificamos es el que se conserva en la catedral de Las Palmas, realizado hacia 1808, y pagando parte de los costos el ilustrado y arcediano de Fuerteventura Viera y Clavijo, aunque San José, con un soberbio y altivo gesto de dignidad, no mira al niño, sino que levanta su cabeza en tono arrogante, hecho que –al

parecer– no fue del agrado de los canónigos Brines, Borbujo y Bencomo, que llegaron a pedirle al imaginero que lo modificara, a lo que éste se negó.¹⁰ El modelo parece derivar de las imágenes esculpidas por Luis Salvador Carmona, en especial los ejemplares de las parroquias de Santa Marina de Vergara (Guipúzcoa), San Fermín de los Navarros (destruido) y San José, estas dos últimas en Madrid. Carmona participó en la Academia de San Fernando desde sus inicios, llegando a ser Teniente Director de escultura, perfilándose como una gran personalidad en los medios artísticos del momento, compaginando su labor de imaginería con el grabado, lo que propició el conocimiento de su producción fuera de los ámbitos locales.¹¹ Más cercano al modelo original, es decir al Sileno con Dionisio, fue el pintado por Juan de Miranda.¹² El lienzo –junto con otros cuatro más– forma parte de un *retablo ilusionista* pintado para la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria en La Oliva, Fuerteventura, entre 1790-1795.¹³ Tanto el santo, si exceptuamos la vestimenta, como el Niño presentan las mismas posturas y ademanes; colocación de las piernas adelantando la derecha, torsión del cuerpo, el modo de acunar al niño, la dirección de su mirada..., y lo mismo ocurre con Jesús, que con un gesto de su brazo izquierdo alzado parece querer abrazar el cuello del santo. En todos los casos mencionados tanto el fondo, es decir, el significante del binomio conformado por Sileno y San José, como la forma, la “pose”, coinciden con el modelo antiguo; los artistas no lo han copiado, pero lo cierto es que lo han “utilizado” para crear otra composición, en este caso religiosa, aunque su significado, es decir, lo que expresan con ello sea el mismo.

El legado, pues, que proporcionaba la Antigüedad, como podemos ver, era multiforme; abarcando desde minúsculos camafeos, relieves, medallas, hasta figuras de arcilla y bronce, pasando por bajorrelieves y estatuas.¹⁴ Esa idea, generalizada en las academias europeas, será la que más tarde lidere los postulados no sólo de la Academia de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, inaugurada en 1787, sino las propias recomendaciones promulgadas por el Cabildo Catedral de Santa Ana, al insistir que en los templos se debían evitar los adornos con telas naturales, impulsando la veneración de esculturas completas “conforme la antigüedad griega y latina y a los pueblos modernos y más cultos”.¹⁵ Es por ello que cuando en el tercer tercio del siglo XVIII, aparecen en el panorama artístico canario personalidades como las de José Luján Pérez o Juan de Miranda, asistamos a una época de cambios profundos. En el campo de las artes, la reforma trae aparejada una medida en la tradición clásica, y la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se convertirá en todo un foco de inquietudes y en el canal de preocupaciones renovadoras, apareciendo desde su fundación como el organismo rector de todas las iniciativas vinculadas con las Bellas Artes.¹⁶ Pero el culto clasicista que se desenvuelve en la Real Academia venía heredado de la política artística de los Austrias,¹⁷ cuyo afán por el coleccionismo de obras clásicas es conocido. Muchas de esas estatuas estuvieron en el Alcázar de Madrid, hasta el incendio de éste en 1734; diez años más tarde, se ordenaba que los yesos de las obras clásicas, pasasen a la Sala de Estudios de la Academia, para que sirvieran de “modelo” a los alumnos. Entre éstos estaban los vaciados del Hércules Farnesio, Flora, Venus de Médici, el Laocoonte, la Niobide, el Gladiador,... tal y como refiere Francesco Milizia en su *Arte de saber ver las Bellas Artes del Diseño*.¹⁸

Este fue el primer muestrario clásico que tuvieron los alumnos para su formación artística.¹⁹ De este modo la disciplina de la Academia devolverá a los artistas la técnica, la forma y el equilibrio, y muchos escultores aprovecharán sus enseñanzas para dignificar la imaginería, que seguía siendo la única forma popular de la escultura. No obstante, la actitud con la que se contemplaban estas estatuas era diferente a la que años más tarde impondrá el clasicismo, pues los artistas barrocos entendían que la copia de estatuas era un sencillo

“ejercicio de taller”, se las usaba de manera didáctica, pero sin reparar si su origen era clásico o renacentista. En los primeros años de funcionamiento de la Academia este planteamiento seguirá vigente, de modo que las reproducciones en yeso eran consideradas como “meros sustitutos del modelo vivo, del dibujo del natural”. Existían alumnos capaces de reproducir a la perfección la obra de un gran escultor, independientemente de que los objetos copiados fueran Laocoonte, Apolo, cabezas de emperadores romanos, o esculturas de Miguel Ángel Buonarroti, Gian Bologna, Francesco Duquesnoy, Alessandro Algardi o Gian Lorenzo Bernini.

El *Torso de Belvedere*, el *Antinoo* o el *Apolo de Belvedere*, a partir del Setecientos dejarán de ser “modelos susceptibles de ser copiados por los artistas”, para convertirse en paradigmas de belleza ideal. El prestigio de la estatuaria griega fue tan grande que incluso la obra de los pintores modernos “comenzó a juzgarse en función de su proximidad o lejanía respecto a los modelos clásicos”, y Mengs será el responsable del lugar preeminente que alcanzó la escultura griega en la pedagogía artística, y en general en la estética clasicista, al calificarlas de “prototipos de la hermosura del dibujo”.²⁰ No obstante, esta justificación meramente estética, fue muy criticada por los ilustrados españoles, exigiendo que estas representaciones tuvieran un carácter menos alegórico, y más ético, como una permanente “lección de comportamiento honorable”.

Los griegos y los romanos habían alentado un sentimiento destinado a perpetuar la memoria de sus héroes, exponiéndolos en lugares públicos para que sirvieran de ejemplo al pueblo, y lo mismo se hará más tarde durante el Renacimiento; pues bien, a modo de héroes antiguos, ensalzando sus valores y virtudes, será como Luján, compaginando el heredado sentimiento apasionado del Barroco con la extrema serenidad clasicista –mezclando ambas fórmulas– represente las figuras de los santos cristianos –versiones cristianizadas de los antiguos héroes, dioses o sabios–; y a las vírgenes y santas mártires figurarlas como “mujeres a la antigua”, con onduladas cabelleras, rostros grandes e impávidos, nariz recta, boca carnosa y ojos abiertos de par en par, y con una seductora orla, como las antiguas musas. Las diferentes advocaciones marianas esculpidas por Luján, desde *Nuestra Señora de la Luz*, encargada en 1794 para presidir su templo en Las Palmas, pasando por la *Virgen de las Mercedes* de Guía hecha en 1802, *Inmaculada Concepción y Encarnación*, ambas hechas en 1799 y, *El Rosario* (1801), las tres para la parroquial de Gáldar, hasta la *Virgen del Carmen*, realizada en 1815 para la iglesia de San Agustín de Las Palmas, entran dentro de esta clasificación, al igual que algunas Inmaculadas pintadas por Miranda, sobre todo la conocida como la *Virgen con el Niño y España*, pintada en 1778, propiedad de la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Respecto a sus santos, el resultado serán unos “santos arrogantes y a veces altivos que con sus gestos parezcan querer recordar a los viejos dioses paganos”,²¹ físicamente cercanos al orgullo y tensa serenidad mostrada en imágenes tan poderosas como la del *Zeus Orkios* de Cabo Sounion. Estas fórmulas aparecerán tanto en la obra de Luján como en la de Miranda, y en el caso del primero, siempre que se trate de imágenes de talla completa –siguiendo las recomendaciones catedralicias–, aunque también se advierta en algunas de vestir, como ocurre con *San Juan Evangelista*, cuya actitud declamatoria parece recordar la “pose” del *Arengatore* etrusco o los antiguos oradores romanos. No hay que olvidar que Luján, pese a haber comenzado su aprendizaje en Las Palmas con el imaginero Jerónimo de San Guillermo, posteriormente lo completa con Diego Nicolás Eduardo (La Laguna, 1733), quien en Madrid asistió durante cinco años a las clases que se impartían en la Real Academia de San Fernando, pasando después a la de Artillería de Segovia, frecuentando su aula de dibujo. Al obtener en 1777 una plaza de racionero de la catedral de Santa Ana, regresó a Las Palmas, insinuándose que será a partir de esos momentos

cuando comience a darle clases a Luján; clases que continuaría a partir de 1782 en la Academia de Dibujo.²² Efectivamente, Luján realizó estudios en la Academia de Dibujo de Las Palmas así como en la Escuela inaugurada en 1787, donde trabajó sobre vaciados traídos de Madrid, y pudo acceder a una serie de estampas “clásicas”,²³ que le abrieron un mundo nuevo, lo cual contribuyó no sólo a formar su estilo, sino a conocer perfectamente las formas del clasicismo.²⁴

Respecto a Juan de Miranda, sabemos que en 1767 estaba en Alicante trabajando en la decoración del oratorio del Ayuntamiento, y también es conocida su estancia en Madrid, donde conocería la obra de Mengs. Rodríguez González señala –igualmente– su paso por Andalucía, incluso un hipotético traslado a América.²⁵ De regreso en Tenerife, en 1789, solicitó su entrada como profesor en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, a lo que ésta accedió por considerarlo “sobresaliente en el arte de la Pintura”, añadiendo que “con sus luces y experiencia puede ser útil”.²⁶ Además, de él nos cuenta Millares Torres que “reproducía con ahínco cuantos grabados le era posible encontrar”.²⁷ No obstante, y pese a todo lo dicho, Fuentes Pérez, afirma que es aventurado pensar que los artistas canarios de esta época poseyeran o no “un concepto de academicismo”, pese a que tuvieran claro el papel y la prestancia que la mentada Academia de Dibujo tenía en el momento, y cuál era su misión;²⁸ evidentemente, nosotros somos de la opinión contraria.

Lo cierto es que a partir del siglo XVIII la Academia –a nivel general– será el órgano rector creado para proteger y conservar las ciencias y el arte, y sus miembros serán los encargados de velar por ello, así como de establecer las normas por las que los artistas debían regirse, creando unos prototipos artísticos basados en la Antigüedad,²⁹ entendida en un sentido laxo, con la finalidad de conseguir un ideal puro y absoluto. Así, por ejemplo, la Real Academia de Bellas Artes de París, dirigida por Charles Le Brun, comportaba entre sus enseñanzas tres ciclos;³⁰ el primero era el preparatorio, siguiendo siempre a los antiguos y a Rafael Sanzio –el pintor clasicista por excelencia–; el segundo ciclo se basaba en el dibujo del natural, pero también valiéndose de los antiguos; el último era la reproducción de la naturaleza, atendiendo y utilizando las normas estéticas de los antiguos. Y efectivamente, el impacto provocado por Rafael en la vida artística de su tiempo, iba a hacer que escultores y pintores introdujeran referencias a su obra; intentando reencontrar la amplitud de la *Escuela de Atenas*, una de las obras señeras de las Estancias Vaticanas, concretamente la de la *Segnatura*, pintada entre 1508/9 y 1512,³¹ y en especial las dos figuras principales situadas a ambos lados del eje central, Platón y Aristóteles. El primero representa la filosofía, la aproximación mística, mientras que el segundo sería la racional.³² Los frescos de la *Stanza della Segnatura* han sido considerados por sucesivas generaciones el culmen del clasicismo, tanto por su iconografía como por su estilo, pues sus figuras son el mejor ejemplo de la “tranquila grandiosidad”. Desde la época en que fueron pintadas, las “Estancias” se convirtieron en una especie de Academia, y todos aquellos artistas que viajaban a Roma no dudaban en visitarlas, para no sólo contemplarlas, sino para estudiarlas y “utilizarlas” si fuera preciso como punto de referencia obligada.³³

En este sentido, basándose en las figuras centrales de la *Escuela de Atenas* Juan Fernández de Navarrete “el mudo”, pintó en 1577 a *San Pedro y San Pablo*, lienzo situado en el lado del evangelio del altar mayor de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, versiones cristianizadas de Platón y Aristóteles, pues igual que los dos filósofos paganos discrepaban en ciertas tesis fundamentales, ambos apóstoles también tenían sus preferencias, y estaban de acuerdo en cuanto a los gentiles conversos y a las observancias judías.³⁴ De igual modo escultores del Seiscientos como Gregorio Fernández en Valladolid o Alonso Cano en

Granada, entre otros, acudirán a los mismos modelos, a la hora de figurar a sus santos y profetas, y lo mismo hizo, siglo y medio más tarde Luján cuando, dentro de su producción esculpió una serie de santos solemnes y vigorosos, aflorando en sus rostros la arrogancia que se hará realidad en su obra final. El catálogo lo encabeza los patronos de la villa de Garachico *San Joaquín y Santa Ana*, hechos en 1798, y actualmente ubicados a ambos lados del tabernáculo del presbiterio de la iglesia matriz; el *San Gregorio* titular de su iglesia en Telde ejecutado en 1807, pero especialmente se hace más patente en el *San Agustín* de la iglesia del mismo nombre en Las Palmas de Gran Canaria, fechado en 1808, donde el artista parece haberse inspirado en una estampa peninsular que reproducía al fundador de la Orden, y que le había proporcionado el padre rector fray Antonio de los Reyes, presidente de la Hermandad de San Agustín. Llama especialmente la atención la atormentada expresión del rostro, de penetrante y furiosa mirada, donde aflora esa *terribilitá miguelangelesca*, de modo que la referencia a las esculturas de Miguel Ángel también servía de paradigma;³⁵ el estudio de la cabeza es una prueba más de que Luján conocía tanto la estatuaria clásica, como la italiana del Renacimiento, a través de los modelos en yeso y dibujos que poseía la academia grancanaria.

El clasicismo como decía Aristóteles, se centra en el hombre ideal que “por su virtud heroica y divina”, se eleva sobre los demás seres mortales, convirtiéndose en un ejemplo para ellos. Este concepto, común desde los días del Renacimiento, deriva de antiguas doctrinas y de la actitud que adopta el héroe en la literatura clásica. Los estoicos, por ejemplo, enseñaban que “sólo el hombre con un perfecto dominio de sus sentidos podría lograr una vida ordenada y no ser manejado por el destino; pensaban que el medio para conseguirlo era el poder de la razón”. El Neoplatonismo ponía especial énfasis en la dignidad del hombre y en su superioridad respecto al resto de la naturaleza, y proclamaba una visión sinóptica de la religión que le condujo finalmente al panteísmo.³⁶ Qué mejor manera para representar a uno de los cuatro doctores de la Iglesia Latina, que de este modo imponente y arrogante, pisando unos libros colocados en el suelo que indicaban los herejes y doctrinas que combatió, en especial el maniqueísmo y el pelagianismo.³⁷ Por lo que a su postura respecta, la colocación del brazo izquierdo sosteniendo un libro, como la postura de la mano, y como ya había ocurrido en otras ocasiones derivaba de la figura de Aristóteles pintada por Rafael, de modo que todo está perfectamente “engarzado” y no tomado al azar, como a veces se pueda creer. Que se represente a San Agustín de esta manera, y se le relacione con Aristóteles, no ha sido –pues– un capricho del artista, pudo deberse también al comitente, deseoso de representar al fundador de la Orden Agustina como a un héroe vencedor de las herejías, el triunfador del bien sobre el mal, de modo que se le figure aplastando los libros con su pie, éstos últimos considerados símbolo de Satanás.

Sin embargo parece inevitable –pese a todo– que cada vez que un escultor toma el cincel o la gubia entre sus dedos tenga que pensar en Fidias, Praxiteles, Lisipo o en las obras helenísticas, llenas de virtuosismo, en definitiva. El problema fundamental ha consistido siempre en cómo alternar las diferentes opciones dentro del ámbito del preceptivo clasicismo, de modo que el arte como imitación y el arte como idea serán las dos herencias clásicas que, desde comienzos del siglo XVII los artistas plasmen en pintura y escultura.³⁸ El ejemplo lo tenemos, de nuevo, en la imagen que preside la capilla mayor de la iglesia de Santa Catalina de Alejandría en Tacoronte. A la mártir alejandrina, la podemos comparar con la diosa Atenea Partenos, protectora de Atenas,³⁹ esculpida en marfil y oro por Fidias en el siglo V a. e., y numerosas veces versionada por los artistas europeos en los siglos XVIII y XIX, como la realizada por Simart en 1855 para el duque de Luynes.⁴⁰ Como una versión moderna de la diosa Atenea-Minerva, la santa se nos presenta en solemne contraposto, el movimiento “clásico” por excelencia, portando sus distintivos particulares, la rueda de púas aceradas y la

espada que sujeta con la mano derecha,⁴¹ mientras que Atenea luce el escudo y la lanza, cubriendo su cabeza con un casco coronado por una cuadriga.

Invencción, creación e innovación, serán –pues– las palabras clave del arte a partir de estos momentos. Pero no crea todo el que quiere; existen artistas que son demasiado dependientes de una obra determinada, de modo que se limitan a reproducir obras admiradas, pero sin lanzarse a la aventura de la creación. Pero, para el humanista, la Antigüedad constituía un modelo que no había que limitarse sólo a contemplar, de modo que sólo se admirase la capacidad técnica del autor, sino que había que estudiarlo mediante la práctica, es decir, la copia. Pero siempre existió la copia servil y la interpretativa; esta última es la más interesante, constituyendo el proceso final de una nueva creación, que sigue siendo fiel al espíritu y a las formas de la Antigüedad.⁴² En la Academia ambas fórmulas se daban; se combinaba la contemplación –ya en original o en reproducción– de las mejores obras de arte, y en contacto con ella se formaban los jóvenes con inquietudes artísticas, participando del magisterio y de la discusión teórica “entre los más sensibles y cultivados espíritus de la época”.⁴³

En las Academias la educación era clasicista y académica; pintores y escultores se reunían en su aula de dibujo al natural; es decir, los estudiantes dibujaban a partir de un modelo natural. Luján Pérez, por ejemplo, hacía posar a las jóvenes que utilizaba para modelos de sus vírgenes. Éste era un elemento esencial en este tipo de educación, ya que el cuerpo humano “refinado e idealizado” por el pintor o el escultor, se consideraba “la forma más elevada para expresar la belleza pura”. Y al igual que los “antiguos” habían hecho uso de la figura desnuda, para representar a sus dioses, los artistas del siglo XVIII, también crearon figuras ideales, para representar principios elevados y bellezas inmaculadas, y el estudiante tenía que aprender a plasmar en su obra esta belleza, empezando por ser un buen dibujante. Así el dibujo, era una de las disciplinas básicas, antes de poder usar el color, pintar o realizar cualquier otro efecto; por tanto el trabajo más difícil era el de esta materia,⁴⁴ porque en ella “el artista aprendía a extraer de la naturaleza sólo aquellos elementos necesarios para el arte ideal”.⁴⁵ Y el desnudo tampoco está ausente en la producción escultórica de Luján; el tema lo había tocado al reproducir crucificados o Cristos flagelados. En este sentido, uno de los más bellos es el que esculpió en 1793 con destino a la sala capitular de la catedral de Las Palmas. La imagen sobresale por su acabado, por su estudio anatómico y por su serenidad, todo ello, una vez más, revela el paso de Luján por la Academia, donde entre otras disciplinas tuvo que estudiar, además de dibujo anatómico, las proporciones del cuerpo humano, copiando modelos en yeso de estatuas antiguas, de modo que el cuerpo de Cristo, de alargadas proporciones emula las forzadas y desequilibrantes curvas del Postclasicismo griego, tan presentes en las obras de Praxíteles –*Apolo Sauróctono*– o Scopas –*Pothos*–; mientras que el rostro muestra una factura clasicista, de nariz recta y aspecto reposado, que parece recordar el perfil del *Diadúmeno* de Policeto, el maestro del Gran Clasicismo. Estas fórmulas con ligeras variantes las repetirá en otros crucificados que realizará en los años siguientes, como los de Teror (1794), San Sebastián de La Gomera (1800), Santa María de Guía (1811), o San Agustín de Las Palmas, conocido como *Cristo de la Vera Cruz*, ejecutado en 1813.⁴⁶ No obstante, donde mejor se ejemplifican estas enseñanzas es cuando esculpe santos mártires, como *San Sebastián*. A lo largo de su carrera ejecutó tres versiones del mismo tema para Guía, Gáldar y Agaete, este último fechado en 1799. En las tres ocasiones el santo fue representado de la misma manera, pudiendo ser considerado como diferentes versiones de un mismo tema siguiendo la iconografía habitual: amarrado al árbol y asaeteado. En los tres casos la disposición del santo, aunque alterando algunos elementos, se inspira en un dibujo del manierista veneciano Jacopo Palma *el joven*, que el taller de E. y M. Sadeler copió y difundió por toda Europa, modelo que también utilizó Juan de Miranda cuando pintó su *San Sebastián* para la catedral de Santa Ana

de Las Palmas.⁴⁷ Como es bien conocido, las bibliotecas canarias poseían un buen número de libros de centurias anteriores, cuyo número aumentó en el siglo XVIII. Los Países Bajos suministraron, en este sentido, un buen número de láminas, y difundieron por toda Europa modelos y obras de diferentes artistas y de otras escuelas, especialmente de la italiana.⁴⁸ Estos modelos usados por los artistas pudieron dar lugar a versiones, más o menos amaneradas, utilizadas, en ocasiones, para representar temas diferentes como la obra de Christophe Veyrier (1637-1689), quien en 1683 esculpió en mármol su Aquiles moribundo.⁴⁹ Veyrier, discípulo de Pierre Puget, exalta la carnalidad escultórica en sus obras, los valores sensuales, y así nos presenta a Aquiles con los brazos abiertos y el gesto de un mártir –San Sebastián?–, manifestando un drama patético. En esta obra, como es lógico en un barroco, además llama la atención la expresión dramática del rostro, todo ello, sin embargo como buen clasicista que es, está ausente en la obra de Luján; él se quedó con la “pose”, con la “puesta en escena”, pues sus figuras son reposadas, serenas, no advirtiéndose en ellas el drama del martirio, pues sólo se limitó a plasmar un “cuerpo bello desnudo”,⁵⁰ que desarrolla en el espacio un movimiento sinuoso e inestable, en la línea del *Apolo Lykeios* atribuido a Praxíteles, o al *Eros Farnese*, obra de juventud del mismo autor; ambas bien conocidas a principios del siglo XIX.⁵¹

Por último podríamos citar el caso de Manuel Antonio de la Cruz, colaborador de Luján hasta su muerte, acaecida en 1809. Ese mismo año, para completar la transformación que le dio al retablo del Gran Poder de Dios de la iglesia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, realizó un *sagrario*, donde la huella de Palladio es más que evidente, nada extraño si tenemos en cuenta que entre sus pertenencias se encontraba *I Quattro Libri dell'Architettura* de Palladio, además del tratado de perspectiva de Andrea Pozzo, libros de letanías en estampas y el tratado de pintura de Leonardo da Vinci.⁵² Contemplar este *sagrario* es recordar cualquiera de las dos fachadas con que Palladio dotó a sus dos iglesias venecianas, San Jorge el Mayor y el Redentor, que a su vez era una continuación de la idea de fachada tipo templo de Alberti, quien en su tratado de arquitectura sigue a Vitruvio; de modo que es innegable que la antigua Roma es el fundamento del lenguaje arquitectónico palladiano, a lo que se añade el buen conocimiento que tenía de sus antepasados renacentistas.⁵³

De modo que, pese a lo que tantas veces se ha dicho y escrito, los artistas canarios del Setecientos, al menos los más significativos, estaban al tanto de las modas peninsulares y europeas, que hacían gala de sus conocimientos sobre la Antigüedad Clásica y su posterior difusión en todo Occidente. Y si no, baste observar muchos de los ejemplos que hemos estudiado, si bien es cierto que otros, quizás los más, seguían anclados en fórmulas arcaizantes para la época, apegados a modelos religiosos de centurias anteriores, dedicándose sólo a abastecer una demanda local, copiando, pero no “creando”, como ocurrió –especialmente– con los muchos seguidores de Luján, que durante buena parte del siglo XIX se limitaron a copiar los modelos del maestro pero, como decíamos en principio no fueron capaces de “despegar”, y lanzarse a la “aventura de la creación”.

NOTAS

- ¹ HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Alianza Ed. Madrid, p.15.
- ² GREENHALGH, Michael (1987): *La tradición clásica en el arte*. Hermann Blume Ed. Madrid, p. 13.
- ³ HECKSCHER, W.S. (1937-1938): *Relics of pagan antiquity in mediaeval settings*. JWCI (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes), pp. 204-220.
Idem: “Imago, a pictorial calendar for 1963: Ancient art and its echoes in post classical times”, en GREENHALGH, Michael (1987): *La tradición clásica en el arte*. Hermann Blume Ed., p. 13.
- ⁴ BOARDMAN, J. (1994): *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, p. 10.
- ⁵ FERNÁNDEZ ARENAS, José y BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (1983): *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Tomo V. Gustavo Gili Ed. Barcelona, pp. 300-301.
- ⁶ *Idem*, p. 301.
- ⁷ PEVSNER, Nikolaus (1982): *Las Academias de Arte*. Madrid, p. 141.
- ⁸ Lo mismo dicen de él Nicandro, Pausanias, Píndaro y Cátulo. Ver MATEO, Isabel: “Temas paganos cristianizados”, en AA.VV. (1993): *La visión del mundo clásico en el arte español. VI Jornadas de Arte*. Madrid. p. 47.
HASKELL, F. y PENNY, N. *Op. cit.*, pp. 337-338.
- ⁹ RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II, vol 4. Ed. del Serbal. Barcelona.
- ¹⁰ CALERO RUÍZ, Clementina (1991): *Luján*. Biblioteca de Artistas Canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, p. 72.
- ¹¹ GARCÍA GAÍNZA, M^a Concepción (1990): *El escultor Luis Salvador Carmona*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 23-27.
- ¹² Ver RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1993): “Fuentes iconográficas en la obra del pintor Juan de Miranda”, en *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Tomo II, pp. 1.405-1.409.
- ¹³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, pp. 356-358.
- ¹⁴ CEYSSON, Bernard y BRESC-BAUTIER, Geneviève (1984): “La estatuilla y la difusión de lo antiguo”, en *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*. Carroggio, S.A. de Ediciones. Barcelona, p. 74.
- ¹⁵ MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo y ALLOZA MORENO, Miguel Ángel (1981): “La escultura canaria del siglo XIX”, en AA.VV.: *Noticias para la Historia de Canarias*. Tomo III. Cupsa Ed. Madrid, p. 250.
- ¹⁶ CORTÉS, Valerià (1994): *Anatomía, academia y dibujo clásico*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, pp. 72-88.
- ¹⁷ Antes de que se dejara sentir la influencia de las ideas clasicistas de Mengs, vinculado a la Real Academia de Bellas Artes, las estatuas habían sido elementos artísticos muy valorados, tanto suntuario, como docente o estético. De todos es conocida la colección traída por Velázquez durante su segundo viaje a Italia. Ver

- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (1993): “El mito de la escultura clásica en la España ilustrada”, en AA.VV.: *La visión del mundo clásico... Op. cit.*, pp. 326-333.
- ¹⁸ MILIZIA, Francisco (1987): *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*. Ed. Alta Fulla. Barcelona. Facsímil del libro original escrito en italiano por Francisco Milizia, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribución o compartimento de casetones en todo género de arcos y bóvedas. Traducidos al castellano por D. Pedro Serra y Bosch, Teniente Coronel de los Reales Ejércitos, Arquitecto de la Real Hacienda y Socio de mérito de la Academia de San Carlos de Valencia. Imprenta de Garriga y Aguasvivas. Barcelona. 1823.
- ¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1993): “El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en AA.VV.: *La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid, p. 305.
- ²⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, A. Art. cit., pp. 326-327.
- ²¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA y GONZÁLEZ, D. y ALLOZA MORENO, M. A. *Op. cit.*, p. 250.
- ²² CALERO RUIZ, C. (1991): *Luján... Op. cit.*, pp.12-13.
- ²³ NAVASCUÉS, P., PÉREZ, C. y ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a (1978): *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Historia del Arte Hispánico. V. Ed. Alhambra. Madrid, p. 162.
- ²⁴ BONNET SUÁREZ, Sergio Fernando (1943): “Una ignorada talla de Luján”, en *Revista de Historia*. La Laguna.
- ²⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (1992): *Pintura barroca en España*. 1600-1750. Manuales Arte Cátedra. Madrid, p. 426.
RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1994): *Juan de Miranda*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Catálogo de la Exposición. Madrid, p. 16.
- ²⁶ *Idem*, p. 19.
- ²⁷ Citado por RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1994): *Op.cit.*, p. 26.
- ²⁸ FUENTES PÉREZ, Gerardo (1990): *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, p. 69.
- ²⁹ PEVSNER, N. (1982): *Op. cit.*, p. 141.
- ³⁰ CAHN, Walter (1989): *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*. Alianza Editorial. Madrid, pp. 110-118.
- ³¹ GREENHALGH, M. (1987): *Op.cit.*, p. 15.
- ³² ANTAL, Frederick (1988): *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*. Ed. Visor. Madrid, pp. 86-87.
- ³³ WÖLFFLIN, Heinrich (1982): *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*. Alianza Editorial. Madrid, pp. 114-118.
- ³⁴ MULCAHY, Rosemarie (1999): *Juan Fernández de Navarrete “el mudo”, pintor de Felipe II*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, p. 53.

- ³⁵ BRESC-BAUTIER, Geneviève: “La transmisión de los modelos”, en *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*. Carroggio S.A. de Ediciones. Barcelona, p. 104.
- ³⁶ GREENHALGH, Michael (1987): *La tradición clásica... Op. cit.*, p. 15.
- ³⁷ FERRANDO ROIG, Juan (1950): *Iconografía de los santos*. Ed. Omega, S.A. Barcelona, p. 34.
RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo II, vol. 3, pp. 36-44.
- ³⁸ FAGIOLO DELL’ARCO (1984): “La escultura y el mundo antiguo”, en *La escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*. Carroggio, S.A. de Ediciones. Barcelona, p. 169.
- ³⁹ Realmente Atenea detenta el patronazgo de la capital del Ática, aunque la advocación como tal corresponda a la Atenea Políada y no a la Partenos, que corresponde a su advocación como vírgen.
- ⁴⁰ Escultura de Minerva crisolefantina, realizada por Pierre-Charles Simart (1806-1857) en 1855, conservada en el palacio del duque de Luynes, en Dampierre (Francia). Ver PINGEOT, Anne (1984): “Siglo XIX. Tradición y ruptura”, en AA.VV.: *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Carroggio, S.A. Barcelona, p. 74.
- ⁴¹ CALERO RUIZ, C. (1991): *Luján. Op. cit.*, pp. 80-84.
HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1984): “Arte”, en AA.VV.: *Canarias*. Fundación Juan March, Barcelona, p. 278.
CASAS OTERO, Jesús (1987): *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*. Santa Cruz de Tenerife. pp. 54-56.
- ⁴² AA.VV. (1984): *La escultura... Op. cit.*, p. 74.
- ⁴³ NAVASCUÉS, P., PÉREZ, C. y ARIAS DE COSSÍO, Ana M^a: *Op. cit.*, p. 153.
- ⁴⁴ En el discurso pronunciado con motivo de la entrega de los premios de la Academia, el 23 de diciembre de 1753, el Vice-Protector de la misma D. Tiburcio de Aguirre, hizo una exaltación de Grecia y de Roma, y resaltó las virtudes del dibujo, al que consideraba la base de toda actividad artística, comparando –incluso– dibujo y escritura, haciendo uso de un episodio de la Antigüedad: se cuenta que los émulos del pintor Apeles le tendieron una trampa, que consistió en invitarle a una cena organizada por Tolomeo, rey de Egipto, sin que éste tuviera conocimiento de la invitación. El Rey, extrañado de ver a Apeles, preguntó que quién le había convidado. No usó Apeles el lenguaje para justificarse, sino que recurrió a la destreza de su inspiración, trazando al carbón con cuatro rasgos el retrato de Tolomeo. Ante cuya contemplación el monarca quedó prendado y los enemigos del pintor, avergonzados. Ver MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “El gusto clásico en los comienzos...”. *Art. cit.*, p. 310.
- ⁴⁵ JONES, Stephen Richard (1999): *El siglo XVIII*. Ed. Círculo de Lectores. Barcelona, pp. 14-15.
- ⁴⁶ CALERO RUIZ, C. (1991): *Luján... Op. cit.*, pp. 22-26.
QUESADA ACOSTA, Ana (2001): “La escultura en Canarias del neoclasicismo al realismo”. *Catálogo de la exposición Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*. Tomo I, p. 169.
- ⁴⁷ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986): *La pintura en Canarias... Op. cit.*, p. 363.
Idem (1990): *El pintor Juan de Miranda... Op. cit.*
LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián (1993): “Analogías entre Luján y Miranda: una escultura y una pintura de San Sebastián”. *Libro Homenaje al profesor Hernández Perera*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, pp. 561-568.
- ⁴⁸ PÉREZ MORERA, Jesús (1992): “Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria”, en *Revista de Historia Canaria*. Universidad de La Laguna, n^o 176, p.221.

- ⁴⁹ FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio: "El éxtasis de la carne", en *La Escultura. La tradición de la escultura antigua desde el siglo XV al XVIII*. Carroggio S.A. de Ediciones. Barcelona, p. 228.
- ⁵⁰ CALERO RUIZ, C. (1991): *Luján... Op. cit.*, pp. 72-75.
- ⁵¹ Sobre el estilo de este maestro del siglo IV a. e., del denominado por los historiadores del arte como Postclasicismo, y los conocimientos actuales sobre sus obras, ver PALAGIA, O. y POLLIT, J. J. (ed.) (1996): *Personal Styles in Greek Sculpture*, Yale Classical Studies, Cambridge University Press, pp. 91-129.
- ⁵² CALERO RUIZ, C. (1982): *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*. Puerto de la Cruz. p. 33.
- ⁵³ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis (1993): *El legado oculto de Vitruvio. Saber constructivo y teoría arquitectónica*. Alianza Forma. Madrid, pp. 70-72.