

LA IMAGEN IMPRESA Y REPETIBLE. NUEVAS APORTACIONES AL CONOCIMIENTO Y DIFUSIÓN DEL GRABADO EN CANARIAS

Margarita Rodríguez González
Gerardo Fuentes Pérez

De sobra es conocida la importancia que el grabado ha tenido -y sigue teniendo- en el panorama artístico en general, especialmente en círculos intelectuales y universitarios, no poniendo en duda su extraordinaria capacidad para divulgar la imagen tanto como producto individual como a través de la ilustración de libros, convirtiéndose a partir de finales del siglo XIV en un formidable vehículo de transmisión cultural. En la mayor parte de los casos, los investigadores y conocedores de esta materia solemos poner más énfasis en averiguar el grabado-modelo consultado y tenido como referente por determinados escultores o pintores, no prestando demasiada atención al trabajo previo y ejecución, pues si bien se mantiene más próximo al dibujo, su proceso es muchísimo más complicado, ajustándose a toda una serie de leyes internas y sometimientos técnicos. Cuando observamos un dibujo, fijamos nuestra atención en el trazado, en la fugacidad o lentitud de las líneas, en la fuerza del esbozo, en las matizaciones, y no así cuando estamos ante un grabado, cuyos valores se reducen, como mucho, a los resultados, a la mejor o peor textura o, simplemente, a la conformación del tema, buscando aquí y allá conexiones con otros artistas para encontrar la fuente de inspiración que impulse la conformación de la idea. En este sentido, la búsqueda del grabado-base se ha llegado a convertir en una auténtica obsesión, fijándolo tácitamente para los resultados escultóricos o pictóricos sin demasiado rigor científico ni metodológico. No siempre el grabado necesariamente tiene que cumplir esa función de partida de las artes plásticas, minimizando la capacidad creativa e inventiva del artista. En unos casos, el objetivo final se debe a la utilización de varios grabados; en otros, la memoria y el aprendizaje han permitido la conformación mental de modelos y de recursos estéticos, sin entrar en comprobaciones acerca de las categorías profesionales de los artistas.

Se ha corrido el riesgo de reducir al grabado a un mero recurso didáctico de las llamadas artes mayores, de ahí el escaso interés que esta manifestación ha ofrecido a los investigadores desde la perspectiva formal y positivista. La escasez de estudios lo pone de manifiesto, aunque el número de publicaciones parece haber aumentado en estas últimas décadas, sobre todo referentes a estudios de carácter local. La mayor parte de los títulos publicados han salido de profesionales en la materia o de conocedores muy directos de la misma, que si bien son muy valiosos para comprender el proceso de elaboración, los procedimientos, la terminología, etc., independientemente de la irrupción de la fotografía, echamos en falta el soporte histórico y documental para obtener una imagen completa de todo su proceso.¹ Repertorios tan amplios como los del recordado profesor Antonio Gallego no son tan frecuentes en el panorama de la historiografía artística; la conocida *Historia del grabado en España* ha constituido un referente básico e indispensable en la formación de los alumnos de Historia del Arte. Si consultamos el índice bibliográfico de la citada publicación, observamos que aquellos títulos de carácter general abarcan el período comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX (D. Martínez, J. Caveda, J. Puiggari, etc.) y la década de los años setenta

de la centuria siguiente (Blasco y López, Esteve Botey, Lafuente Ferrari, Furió, Marqués de Lozoya, Duran Sampere, Rubio Martínez, etc.), proliferando en cambio los repertorios que nos hablan de aspectos concretos, regionales y locales, que incluyen acertadamente la actividad de los impresores.

En el caso de Canarias, la situación es aún más pecaminosa, pues hasta bien entrado el siglo XIX no podemos hablar con sobrados criterios de una producción propia, ni siquiera como objeto de estudio. Con el apoyo de las Reales Sociedades de Amigos del País (La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria), la creación de escuelas de dibujo y la Academia de Bellas Artes de San Miguel (Santa Cruz de Tenerife), la litografía, las imprentas y la lenta aparición de la prensa escrita, el grabado comienza a abrirse camino con muchas dificultades, de tal manera que no disponemos de una tradición forjada y anclada en la sociedad artística de entonces. La aparición de instituciones artísticas que tuvieron lugar a lo largo del siglo XX propiciaron la consolidación del grabado en el panorama de las artes plásticas; la Escuela de Luján Pérez (Las Palmas de Gran Canaria), el Centro La Recova (Santa Cruz de Tenerife) y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, desempeñaron un importante papel en este proceso. Los primeros nombres recogidos (siglos XVII y XVIII) solo balbucean el grabado (Rodríguez de la Oliva, José Tomás Pablo, Rodríguez Bermejo, etc.), con resultados pobres y muy inseguros, aunque algunos asoman con mejores propuestas, indicando con ello su preparación cultural y artística.

Hacia mediados del siglo XX surge un claro interés por el estudio sistematizado del grabado y de sus derivados, siendo Vizcaya Cárpenter² uno de los pioneros en esta línea investigadora. Un trabajo aún por publicar, imprescindible para el conocimiento del grabado en el archipiélago, es sin duda alguna el de Carmen Martínez, licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, y que lleva por título *Los grabadores canarios*.³ El resto lo constituyen artículos de revistas y periódicos (Teo Mesa, Carlos Pinto, Tarquis, Padrón Acosta, Martínez de la Peña, etc.), así como catálogos de exposiciones (Escuela de Luján Pérez). Sin embargo, en estos últimos tiempos, quien ha mostrado una clara preocupación por el grabado es Leandra Estévez, quien tiene en su haber diversas publicaciones al respecto, siendo una de las más relevantes el Catálogo de la Exposición que en 1999 estuvo abierta tanto en Santa Cruz de Tenerife (CajaCanarias) como en Las Palmas de Gran Canaria (Casa de Colón).⁴ Realmente, el artista canario del pasado, sobre todo el que se hallaba activo hasta bien entrado el siglo XIX, se enfrentó con un panorama muy árido en cuanto a la utilización del grabado para sus proyectos, de ahí que acudiera a los repertorios provenientes de otras latitudes, fruto de contactos económicos, de relaciones políticas, de movimientos culturales y de la propia evangelización, amén de las colecciones privadas. Abordar un estudio que abarque esta enorme producción de grabados que llegaba a Canarias es una tarea harto difícil, pues supone una dedicación casi exclusiva de rastreos, de clasificación y catalogación, no siempre satisfactoria. El conocimiento y dominio de las imprentas, de sus publicaciones, de los operarios (muchos de ellos profesionales del grabado) y de la demanda del mercado amplifican aún más las dificultades de contar con una base suficiente de estampas para establecer criterios metodológicos coherentes acerca de la génesis de las artes plásticas.

La mayor parte (80%) de estos grabados existentes en el archipiélago son foráneos, sobre todo los pertenecientes a la época moderna; los siglos XIX y XX, tal y como se ha dicho, procuraron nuevas soluciones y creatividad. De todos estos grabados, el más abundante es el calcográfico; el xilográfico ha ofrecido ejemplos muy puntuales, muchos de ellos ya tardíos.

Los libros, las colecciones y los grabados sueltos constituyen los recursos más inmediatos para acceder a su estudio. La investigación se complica ante la cuantía de ejemplares bibliográficos (siglos XVI-XIX) de variado temario. Aunque su consulta se vuelve tediosa a veces, no cabe duda de que los beneficios obtenidos son realmente fructíferos; libros de tratados, de viajes, de botánica, medicina, Biblias, devocionarios, novelas, etc., nos obligan a conocer las distintas corrientes estilísticas, las escuelas, los grabadores, los dibujantes e impresores. Dentro de estos compendios conservados en Canarias, debemos de citar, como ejemplo más representativo tanto por el número de libros como por sus materias y calidad de los grabados, el Fondo Antiguo de la Universidad de La Laguna, sección de la Biblioteca de Humanidades del Campus de Guajara, nutrida de diversas procedencias especialmente de los conventos extinguidos de la citada ciudad (dominicos, sobre todo); el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, los archivos públicos y privados, los pertenecientes a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, los catedralicios, los parroquiales, los conventuales y los del Seminario Diocesano Conciliar de ambas diócesis, tributan a la creación artística excelentes muestras del trabajo de los buriles. Sin embargo, fueron las colecciones -en muchos casos también el grabado individual- las que facilitaron a los escultores y pintores mejores condiciones de consultas, de observación y toma de apuntes, pues permitían una circulación más fluida entre los talleres, aunque también, como contrapartida, se deterioraban y se perdían antes; el papel es muy vulnerable frente a otros materiales más resistentes, y por tanto no es capaz de resistir tantos avatares, de ahí las sempiternas lagunas producidas en el desarrollo de la investigación. Tanto los dibujos como los grabados pasaban de mano en mano, del maestro al discípulo hasta su desaparición, aunque sabemos que algunas instituciones culturales conservan buena parte de ellos⁵. Muchos de aquellos dibujos procedían de las llamadas *cartillas*, una recopilación de apuntes metodológicos para los alumnos iniciados en los estudios artísticos, siguiendo el modelo italiano (siglo XVI) y adoptado por el resto de Europa, alcanzando una exitosa difusión durante la etapa barroca; también circulaban los *manuales* (para el conocimiento del cuerpo humano) y los *dibujos sueltos* realizados por los propios maestros e, incluso, por alumnos aventajados.⁶ Tanto en unos como en otros, había una indudable contaminación de ideas, de anotaciones que procedían a su vez del manejo de los grabados, cuya técnica se situaba más próxima a la pintura; los repertorios, los temas, los mensajes y consignas servían para ser usados en las composiciones. Por eso, lo que muchas veces creemos que es el modelo -en grabado- de una determinada escultura o pintura, no es otra cosa que el resultado de la repetición de formas, de cambios, de trazos de un dibujo a otro, o bien de una plancha a otra. Es decir, que a veces ni siquiera el artista ha tenido en sus manos el grabado original -o copia-, sino unos dibujos, unos apuntes del mismo, con todas las correcciones y cambios experimentados en el transcurso del aprendizaje primero, y como maestro consagrado, después; o bien, el grabado-modelo que nosotros pretendemos advertir es solo consecuencia de esbozos efectuados libremente en el momento de conocer la estampa -o las estampas-, sin olvidarnos de las experiencias almacenadas en la memoria desde la más tierna infancia hasta contrastarlas con los estereotipos académicos ya establecidos y “oficiales” aprendidos en la etapa estudiantil, pues hay que tener en cuenta que existen aspectos en una obra de arte que son específicos en la formulación de la misma.

Lo que no nos cabe duda es que aquellos artistas debieron de haber consultado muchos grabados, tanto en libros como sueltos y de colecciones. Es casi imposible encontrar repertorios completos; las repetidas consultas de escultores y pintores, sobre todo, y la de sus propietarios trajeron consigo la pérdida parcial de estas colecciones. Una de ellas es la que se aloja en los fondos del Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife),⁷ objeto de nuestro estudio. Perteneció al X Conde de Sietefuentes, don Alonso

Salazar de Frías y del Hoyo Solórzano, fallecido en 1987; estos grabados, como todo el conjunto documental, entraron a formar parte del referido Archivo en 1994.

Esta colección, aunque no demasiado amplia, pero sí interesante para conocer la realidad social y cultural de sus depositarios, se encuentra en un libro de partituras musicales, con tapas en piel y cordones del mismo material.⁸ En las contraportadas aparecen adheridos viejos papeles que, a juzgar por el tipo de letra, podría corresponder al siglo XVII; su objetivo no es otra cosa que otorgarle mayor cuerpo a la encuadernación. No sabemos por qué cada una de las partituras fueron cubiertas por los grabados, aunque a decir verdad esta práctica era muy común entonces, a veces por falta de material y de recursos, y otras por considerar faltos de validez -y vigencia- determinados documentos, convirtiéndolos en material reutilizable. De alguna manera, y sin entrar en detalles de juicio, la aparición de los grabados en este “libro de música” ratifica el conocimiento, valoración y cuidado que los Condes de Siete Fuentes manifestaron por las artes y, en particular, por las estampas y dibujos. No podemos olvidar que uno de ellos (tercero del título), don Fernando Javier del Hoyo, nacido en Buenavista del Norte (Tenerife), “fue director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de la que había sido miembro desde su fundación en 1771 en La Laguna”,⁹ teniendo la oportunidad de conocer *in situ* los materiales existentes en dicha entidad cultural, las procedencias, los libros, la calidad de los autores, etc., descubriendo las excelencias de los grabados y su utilidad. No sabemos tampoco si estas estampas están aquí por un deseo de coleccionismo o, simplemente, por una cuestión de herencia; si fueron adquiridas en la Península con ocasión de algún viaje efectuado o recibidas como dádiva. Lo cierto es que estos grabados, compartiendo espacio con las partituras, han llegado hasta nosotros para permitirnos conocer autores y temas que no eran tan frecuentes ni siquiera en los talleres de escultores y pintores.

Para su estudio hemos respetado el orden en el que aparecen en el citado libro, es decir:

Primera serie: Antiguo y Nuevo Testamento

Segunda serie: Cupido y los monstruos marinos

Tercera serie: Escenas campesinas

Realizados bajo la técnica calcográfica y pertenecientes a los siglos XVI-XVII, se inician las series con la portada de Heemskerch, continúa con *Los desastres del pueblo judío (Antiguo Testamento)*, escenas campesinas, *Cupido y los monstruos marinos*, *Niño Jesús*, finalizando con los grabados (números 19 y 21) pertenecientes al Nuevo Testamento que, a pesar de su desplazamiento, forman parte del compendio *Los desastres del pueblo judío*.

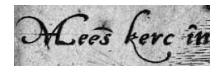
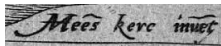
ANTIGUO Y NUEVO TESTAMENTO

Antiguo Testamento

Está constituido por 13 grabados que, aunque numerados, no mantienen la correlatividad (2, 3, 4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 17, 18), ya que ha desaparecido buena parte de ellos. Faltan, por tanto, las estampas nº 5, 6, 10, 11, 15, 16. Siguiendo las informaciones ofrecidas por la colección de A. Bartsch, el total de la serie es de 21 estampas. Se le conoce con el nombre de *Los desastres del pueblo judío* con una portada que recoge el retrato de Maarten van Heemskerch, perteneciente al siglo XVI. Se encuentran firmados siguiendo la costumbre de la época, en lugares discretos, siempre en la zona inferior y dentro de la matriz. Sus dimensiones oscilan entre 139 y los 202 mm. Sus autores son el citado Heemskerch y Philippe Galle. El primero, cuyo verdadero nombre fue Maarten Jacobsz van Veen, nacido en 1498; el

“apellido” Heemskerch hace referencia a su localidad natal. Se consagró a la pintura y grabado después de haber recibido lecciones en el taller de Cornelio Willemsz. Establecido en Roma, se dejó llevar por la fuerza del estilo de Miguel Ángel. Nuevamente en Haarlem introducirá el gusto por lo italiano, dejando su impronta en una pléyade de discípulos y simpatizantes, al que se incluye a Philippe Galle.¹⁰ Su muerte acaeció en 1574.

La firma de Heemskerch no mantiene una constante a lo largo de su trayectoria artística, pues si bien es verdad que era lo habitual de entonces, fue a partir del siglo XVIII cuando se toma conciencia de la sistematización de este asunto aparentemente marginal, concediendo incluso al grabado amplios márgenes, ya que los anteriores sobrepasaban muy poco la huella de la plancha. Heemskerch recurre a las modalidades de aquel tiempo, haciendo uso del anagrama y de su nombre, que aparece registrado de una manera parcial o completa. No fijó una grafía regular a lo largo de su carrera artística como lo hicieron Alberto Durero y Lucas von Leyden, por ejemplo. Tal vez el tipo de anagrama más común es el entrecruce de la “M” y la “A”; otras veces, solo son las iniciales, “M” o la “Me”. También “M. Heenskrck” o “MAERTYNUS VAN HEEMSKERCK”.¹¹ Los grabados que nos ocupan contienen cuatro variantes: 1) la “Me” ya citada anteriormente; 2) el nombre y apellido en lengua latina, “MARTINUS HEEMSKERCK”; 3) con abreviaturas, “Mees kerc”, que es la más abundante; 4) y la fusión de la “M” y la “H” en “MHeenskerch”.



Realmente fue Heemskerch quien ejecutó los dibujos para los grabados, aunque destacó como un consolidado burilista, le correspondió a Philippe Galle (Haarlem, 1537-1612) llevarlos a la plancha, entendiéndose como un grabado de interpretación. Este segundo artista, coautor de las calcografías, consiguió subir hasta lo más alto dentro de este género artístico, compartiendo cartel con los mejores de su momento, y perteneciente al “Siglo de Oro” del grabado flamenco. Citado por todos los manuales de arte, por los diccionarios (Benezit, Künstlerlexikon) y por los compendios de iconografías del prestigio de A. Bartsch; contemporáneo de profesionales de la “talla dulce” como Jerónimo Cock (1507-1570), Ian Sadeler (1550-1600), del impresor Cristóbal Plantino (1520-1589), entre otros, y de las familias que producían y difundían grabados (Wierix, De Bry, los Sedeler, los Collaert, etc.). Según la opinión no encontrada de algunos estudiosos, siguió la dirección artística de Dirk Volkertsz Coornhert (1519-1590) y del ya mencionado Jerónimo Cock. Realizó un largo periplo por Francia, Alemania e Italia, convirtiéndose además en el director de la editorial *La Flor de Lis*. Entre sus discípulos podemos destacar a su segundo hijo, Cornelio Galle (1576-1670) quien junto a su hermano, el empresario Theodor, consolidaron en los Países Bajos el nombre artístico de los Galle. Mención especial merece el dibujante, pintor y grabador,

Hendrik Goltzius (1558-1617), quien ejecutó numerosas estampas bajo la orientación de Philippe.

Su trabajo es considerable, pues solo las “estampas que proceden de los diseños e invención de Maartem se han calculado en más de seiscientas, lo que contribuyó a difundir el gusto manierista e italianizante”.¹² Llevó a la plancha repertorios amplios, sobresaliendo los temas de carácter alegórico-moral e históricos. Cuenta con producción propia pero representó obras de pintores muy conocidos de la época (Brueghel). Se le ha tachado de grabador poco armónico en sus composiciones muchas veces abigarradas, repletas de contrastes lumínicos; sin embargo, presenta una sorprendente capacidad para crear escenas de muchísimo movimiento (*Muerte de los hijos de Níobe*, *Triunfo de Saturno*), casi teatrales en las que hace intervenir con magisterio la arquitectura y paisaje (serie sobre *Las Maravillas del Mundo*). Dependiendo de la época, Galle se manifiesta apegado aún a la vieja tradición flamenca (*El Calvario*, *El Alquimista*). Es significativa su versión sobre el *Antiguo y Nuevo Testamento* en la que demostró ser un profundo conocedor del grabado. Su técnica, el dominio del buril, el control de los surcos que le permitían un entintado con fuertes claroscuros, la sucesión de luces y un dibujo seguro y elegante, nos permite afirmar que la citada serie es una de sus mejores obras. Hay que tener en cuenta que escenas de personajes, de acontecimientos, etc., plasmadas sobre un lienzo, en la que intervienen el color y otros procedimientos, resultan más complicadas de representarlas sobre una plancha, cuyas dimensiones son muy inferiores a las del cuadro (generalmente standard, ofrecidas en milímetros), y donde la monocromía tiene que producir efectos pictóricos, jugando con las tintas, con las limpiezas de fondo, con las tonalidades del color negro y con las sucesivas pruebas de estado para vigilar el desarrollo de la plancha, independientemente de la calidad del papel como soporte final.

Pero si aquellas planchas del *Antiguo y Nuevo Testamento* son unas de las piezas capitales de su producción, no lo son tanto las correspondientes a la sección de *Los desastres del pueblo judío*, de evidentes torpezas, de movimiento poco grácil, forzado y en las que la arquitectura adquiere un importante primer plano. No sería extraño que para la ejecución de los múltiples personajes que aparecen en estos grabados intervinieran discípulos suyos, menos expertos y sin la suficiente experiencia acumulada para resolver asuntos como la anatomía humana, observándose a su vez una sobrecarga de entintados que restan plasticidad a las estampas. De todas maneras, responden fielmente a los criterios históricos representados, que nos hablan a su vez de la formación cultural del dibujante, el holandés Maarten van Heemskerck.

El buril se muestra hábil en el trazado de los surcos, firmes a veces en los que la tinta se intensifica; en otras, se insinúan logrando matices muy suaves, recurriendo a líneas amplias, punteados, rayados continuos y paralelos, siendo los entramados poco frecuentes, reservados para aquellos espacios de mayor relieve.

Los 18 grabados de Galle conservados en el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna nos narran los siguientes acontecimientos bíblicos:

Portada

Calcografía, 139 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior izquierda:

“MARTINUS HEEMSKERCK INVENTOR”

“Philippus Galle Fecit”

Leyenda en el pedestal: “Martinus Heemskerck Pictor, alter nostri Gaeculi Apelles, in ventionum Pater ad diruum exprossus”

Leyenda en la base: “DAMUS TIBI, BENIGNE LECTOR, UNO LIBELIO, TANQUAM INSPECULO EXHIBITAS, MEMOR ABILIORES FUDESE GENTIS CLADES, UT DELICTORUM SEMPER COMITES, ITA CUM PRESENTI, TUM POSTERE AETATI PRO EXEMPIIS FUTURAS”

Amsterdam

Nº 2: *Sem y Jafet cubren la desnudez de Noé*

Calcografía, 139 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior izquierda: “Me in.”

Leyenda en la base: “Dormit in aprico multo Noe rictus Iaccho, Et nudata patris Ridet Genitalia Chamus”

Amsterdam

Nº 3: *La destrucción de la Torre de Babel*

Calcografía, 140 x 200 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior: “Meers Kerck inventor”

Leyenda en la base: “En molem aedificant animisque, opibusque parati, Vértice que nubes, et vértice tangeret astra”

Amsterdam

Nº 4: *La Diáspora*

Calcografía, 141 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior izquierda: “Meeskere inventor”

Leyenda en la base: “Alta cadit Babylon multa constructa virum vi, Concludit haec terras, mortalia pectora sternit”

Amsterdam

Nº 7: *La destrucción de las murallas de Jericó*

Calcografía, 141 x 200 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior centro: “Meers Kerc in”

Leyenda en la base: “Corruit Hiercho totam cum circuit urbem Arca Dei, voce et populi, et clanegre turbarum”

Amsterdam

Nº 8: *Lapidación de Akan y su familia*

Calcografía, 141 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior derecha: “Meers Kerc in”

Leyenda en la base: “Finit Achas vitam per sapa volantia avarus. Huii quicquid eras multo consumitur igni”

Amsterdam

Nº 9: *La ejecución en la ahorca del rey de Ai*

Calcografía, 140 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior derecha: “Mees Ker inventor”

Leyenda en la base: “Nobilis ardit Hay (divino numine) capta, Regis et aptantur pallenti vincula collo”

Amsterdam

Nº 12: *Sansón...*

Calcografía, 140 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior derecha:

“Martinus Heemskerck inventor”; “Phls Galle fecit”

Leyenda en la base: “Cum gemita mandatur humo miserabile corpus Supermum maesti fratres comitantur honores”

Amsterdam

Nº 13: *La captura de...*

Calcografía, 141 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en el lateral del arco de triunfo (centro derecha):

“MARTINUS HEEMSKERCK INVENTOR”; “PHILIPPUS GALLE FECIT”

Leyenda en la base: “Hela cadit, regnat Zambri, qui milite cinctus. Seq. Suamq. Domun rapidos coniecit in ignes”

Amsterdam

En el margen inferior, justamente debajo del texto original en latín, se encuentra una nota marginal realizada en tinta común por algunos de sus propietarios, y que consiste en un intento de traducción del citado pasaje bíblico.

Nº 14: *Israel entre...*

Calcografía, 140 x 202 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior derecha: “MHeemskerck inventor”

Leyenda en la base: “Scinditur Israel, rex parte creatur utraq. Pugnam ineunt, Thebni succumbit proenalet Amri”

Amsterdam

Nº 17: *Los caldeos se llevan las columnas del Templo*

Calcografía, 141 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior izquierda: “MHees kerck in”

Leyenda en la base: “Dona auro, gravia, et bases, binasq. Columnas insultans patrias transsert Chaldeus ad oras”

Amsterdam

Nº 18: *Los caldeos arrebatan los tesoros al Templo*

Calcografía, 140 x 200 mm.

Papel verjurado

Firmado en:

* parte inferior izquierda: “Mart Heeckerck inventor”

* parte inferior derecha: “Phls Galle fecit”

Leyenda en la base: “Sol novies mágnum se circumvolverat Nahum (sub te Sedechia) vastatur machina templi”

Amsterdam



Figura I. Portada con la representación de Maarten van Heemskerck.



Figura II. Destrucción de las Murallas de Jericó.

Nuevo Testamento

Frente al anterior, el Nuevo Testamento se reduce únicamente a tres grabados, aunque el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna conserva los números 19 y 21. Ofrece las mismas características técnicas y de composición, mejoradas en la estampa de la *Adoración de los pastores*, en la que aminoran la frialdad de los personajes y la dureza de la textura; aquí la escena se dulcifica creando un ambiente más aéreo, de correcto dibujo y cuidadosos contrastes. El medio arquitectónico, inspirado en las construcciones romanas donde no falta el tragaluz circular en el centro de la desvencijada bóveda, da cobijo al Misterio cuyo lenguaje se encuadra dentro de la tradición artística de los Países Bajos, fundiéndose así la tradición italiana y la flamenca. El grabado nº 21, en cambio, vuelve a retomar las anteriores soluciones tanto en el empleo del buril como en el abigarramiento de los personajes y los descuidados matices de las tintas. La desbordante imaginación de Heemskerck permite recrear aquel acontecimiento de la destrucción del Templo de Jerusalén por el emperador Tito, llenos de personajes estupefactos ante la tragedia.

Nº 19: *La adoración de los pastores*

Calcografía, 140 x 201 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior izquierda: "Mees kerck inve"

Leyenda en la base: "Aeditas hic CHRISTUS, subsidet poplite Mater Adsunt pastores, fulva canita les ab athra"

Amsterdam

Nº 21: *La destrucción del templo de Jerusalén por el emperador Tito*

Calcografía, 142 x 202 mm.

Papel verjurado

Firmado en la parte inferior izquierda: "Martinus Heemskerck inventor"

Firmado en la parte inferior central: "Philippus Galle Fecit"

Leyenda en la base: "Titus habens Solymas, flammis redicitus urit et templum donis opulentum et numine summi"

Amsterdam



Figura III. Adoración de los pastores.

De igual manera, la firma de Philippe Galle no mantiene una grafía definida en todos sus grabados. Este hecho hay que considerarlo normal, pues no es solo el comportamiento de la época, como ya se ha aludido, sino también las mismas operaciones técnicas que exigen a veces abreviar, reducir al máximo el nombre hasta convertirlo en la inicial o iniciales, unir letras o dejar las dominantes. Aquí radica sobremanera las dificultades de las investigaciones a lo que autoría se refiere. En muchas de las estampas, Galle suele utilizar la forma del anagrama, matizada por la intensidad de la tinta; las iniciales entrelazadas; la abreviatura o el nombre completo en latín. Y lo más curioso, una F suele dar razón de su nombre.

En general, las firmas más comunes son las siguientes:

- Unión de la P y la G, en forma de anagrama
- Unión de la P y la G diferenciadas
- Unión de la P y la G bajo caracteres góticos
- La F latina, renunciando a la variante “Ph”

Las firmas registradas en los grabados ya citados son las siguientes:



Se comprueba un gramaje de cierta densidad en el papel empleado por Galle, distinguiéndose con claridad el entramado con los corondeles y puntizones. La filigrana (marca de agua) apenas se reconoce, observándose una especie de “cañón”, elemento adoptado como “copyright” por algunas empresas productoras de papel de entonces.



Figura IV. Cupido y los monstruos marinos.

CUPIDO Y LOS MONSTRUOS MARINOS

Otra serie de grabados interesantes que forman parte de la colección personal del Conde de Sietefuentes es la que nosotros hemos denominado “*Cupido y los monstruos marinos*”, compuesto por 17 calcografías, en los que animales fantásticos, cupidos y adolescentes, ninfas y tritones recrean escenas mitológicas, de excepcional estampación, de rápidos movimientos y trazos marcados por un fuerte carácter pictórico. Aparece encabezada por una representación de “*fauno*” dentro de un óvalo, personaje que se repite en las esquinas con decoración antropomórfica. Es una stampa firmada en la base con el nombre “*Ioan Andi M*”; solo los números 3, 5 y 13 contienen las iniciales. Se desconocen las razones por las que el referido autor no rubricara los restantes grabados, pero el dibujo, la composición, el trazo y el tipo de estampación revelan el mismo buril para toda la serie. En los números 3 y 4 se lee “IAM”, mientras que en el 13, la “M” está acompañada por una “a” minúscula (“IA Ma”); la firma más común es la “I” unida a la “M” (“IM”) y pertenece a Giovanni Andrea Maglioli, grabador nacido en Roma en 1610. Excelente dibujante, admiró a los clásicos de los que tomó apuntes. Los temas mitológicos se hallan presentes en su producción.



Se trata de una calcografía original, pues no copia la obra de otros artistas, ni siquiera se ciñe al dibujo previo de algún maestro, como ocurrió entre Heemskerck y Galle, es decir, Maglioli fue el dibujante y grabador. Las dimensiones oscilan entre los 400 y 1.600 mm., excluyendo los márgenes, que fluctúan según la caída de la estampación, pues algunos de ellos no ocupan en centro del papel. El trazado es apasionado, vigoroso, bien burilado, con empleo de trama para lograr una mayor textura y morbosidad en el movimiento, con estudiados escorzos, verdadero alarde del conocimiento del dibujo, de los modelos y de la cultura de la época, de la literatura, de los mitos; jóvenes cupidos alados que portan tridentes, armaduras y otros atributos, luchan con los monstruos, animales fantásticos cuyos cuerpos se enroscan como torbellinos, a veces convertidos en sirenas y en personajes del submundo mitológico. Tal vez sean los violentos contrastes de los entintados y de los blancos de fondo los que restan cierta nitidez a todo el conjunto. Uno de los más interesantes por su planteamiento ingenioso es el que denominamos “*Fauno*”, ya citado anteriormente, y que hace el número 10; composición de tres caras humanas y una de animal caprino, que recuerda aquellos otros que Giuseppe Arcimboldo (+ 1593) resolvió para la conocida serie de los “Cuatro Elementos”. Hemos tenido que numerarlas respetando el orden en que aparecen en el referido libro, aunque se observa que en su día intentaron hacerlo a lápiz, pues solo los números 11, 12, 13, 14 y 17 contienen sobre el margen inferior el 37, 38, 39, 40 y 42 respectivamente, lo que nos hace pensar -al menos queda en la sospecha- que esta serie tuvo que haber sido más amplia.



Figura V. Fauno.



Figura VI. Redentor Mundi.

Aunque no constituyendo un elemento correlativo de esta serie, se encuentra otra espléndida estampa que representa al *Niño Jesús* como “Redentor Mundi”, de pie, desnudo sobre una calavera, en actitud de bendecir y apoyándose en el globo terráqueo que contiene el anagrama “I-H-S”. Una ensortijada viña llena de racimos hace alusión a la Eucaristía. No aparece firmada, pero por las características del dibujo, del proceder del buril, de la trama y del propio lenguaje, creemos que se halla dentro del estilo de Maglioli, que vuelve a poner el acento entre la intensidad del color negro y las tonalidades de blancos. Pertenece a la misma plancha que los grabados anteriores a tenor de sus dimensiones, 160 x 80 mm. el entintado, y 180 x 140 mm. con los márgenes.

El papel utilizado por Maglioli es de menor gramaje que el de Galle, y sólo muestra corondeles, prescindiendo de puntizones y filigrana.

ESCENAS CAMPESINAS

Este mismo cuaderno contiene, asimismo, otra sugestiva serie de grabados calcográficos salida del buril de Abraham Bloemaert (1564-1651), quien sobresalió como pintor en la ciudad de Utrecht. Formado en el taller de su padre, el escultor Cornelio Bloemaert, marcha a estudiar a París. Contó con maestros de la talla de Gerrit Splinter y Joost de Beer. Fue un gran admirador de Caravaggio, cuya influencia se deja sentir en los temas pastoriles, buena parte de ellos en el Kijksmuseum (Holanda). Aunque trabaja como grabador en el estudio de Cornelio de Haarlem, su estilo está más próximo al de Goltzius.



Figura VII. Escenas campesinas.

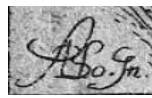
Estas estampas presentan las mismas dimensiones tanto en el entintado (100 x 150 mm.) como en los márgenes (160 x 200 mm.), sumando un total de 15. De igual manera aparecen numeradas, indicándose en la parte inferior derecha. La serie carece del nº 1, hallándose completa desde el nº 2 al 16. A pesar de que Bloemaert está considerado un excelente grabador, formando parte de los maestros más representativos de los Países Bajos, no hace gala de su buen buril en estas estampas que hemos titulado *Escenas campesinas*. Personajes solos o formando grupos narran situaciones comunes, propias de la vida rural: pastores, cazadores, hilanderas, ambientes domésticos, etc., todo ello bajo una intención moralista, pues en la parte inferior de las mismas se recogen textos en lengua latina que refieren a valores de la vida.

Dominado por su condición de pintor, Bloemaert parece empeñado en conseguir del bicolour la textura propia del óleo. Las marcadas tonalidades, la alternancia de tramas (líneas más bien pequeñas y romboidales), la fortaleza del buril que marca profundos surcos para lograr los negros más intensos y la gradación del blanco que dibuja la suavidad de los paisajes de fondo, nos hablan de un artista que conoce muy bien la volumetría, el color y sus matizaciones. Sin embargo, los rayados producidos por los buriles actúan a veces como alargadas pinceladas sobre la tela, careciendo del cuidado de los tonos debido a la misma profundidad de los surcos. Comparándolos con otros grabados suyos, recuerdan más bien los bocetos o pruebas para la estampación definitiva; sin embargo, creemos que el autor sólo pretendía “ilustrar” esos pensamientos o máximas sin llegar al virtuosismo técnico.

Al igual que los grabados de Maglioli, este conjunto se considera original, no de reproducción, ya que ha sido el propio Bloemaert quien lo ha producido, dibujado y estampado. La firma únicamente se encuentra en los números 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10 y 15, casi

inalterable en todos ellos, alejándose de la tradicional línea angulosa y entintada de los grabadores de su época. Aquí no es el anagrama formado por una o dos letras entrelazadas, sino la grafía en sus caracteres naturales, con trazado amplio y elegante en el que domina la amplia “A” (Abraham), a veces combinada artísticamente con la abombada “B” (Bloamaert).

Grabados nº 2: “Abim. In.”, nº 3: “A. Bloem. In.”, nº 4: “Ablo. In.”, nº 5: “A.Blom. In.”, nº 6: “Abr. Bloemaert in”, nº 7: “Ablo.”, nº 10: “Abra. Bloemart in.”, nº 15: “ABloe. Inv.”



El papel utilizado para estas estampaciones también es de escaso gramaje, con algún que otro corondel, sin filigrana ni otros datos o anotaciones.

Estos grabadores eran ya muy conocidos en ámbitos artísticos peninsulares, sobre todo en Andalucía, siendo Sevilla el centro productor más importante al haberse convertido en el puerto de Indias. El débil impulso del grabado hispano en el siglo XVI produjo el establecimiento de burilistas procedentes de Italia, Alemania, Francia y Flandes; nombres como Juan Jofre, Jacobo Cromberger, Juan de Noort, introdujeron nuevos métodos de trabajo (la calcografía, siendo Pedro Perret uno de los primeros en practicarla), nuevos temas y nuevas iconografías que divulgaban estampas sueltas, folletos con alegorías, memoriales, contenidos políticos y religiosos. Asimismo, la industria libresca estuvo en manos de alemanes (Herbst, Pegnitzer, Glockner), que supieron dotar a sus libros de ilustraciones xilográficas. Con esta “carta de visita” los grabados de maestros flamencos se hallan al alcance de cualquier artista, coleccionista o curioso por su variedad compositiva. A partir de aquí, del puerto sevillano, viajó rumbo al Nuevo Mundo un buen número de estos grabados que llegaron a formar parte de proyectos arquitectónicos, de escenas pictóricas y de esbozos escultóricos. No es extraño, por tanto, que Canarias, escala obligada en el camino de América, descubriera también los beneficios del grabado como uno de tantos recursos en el proceso de incorporación a la cultura europea occidental.

NOTAS

- ¹ Entre los innumerables títulos podemos señalar, a manera de ejemplo, los de la catedrática en Grabado y Estampación de la Universidad de Barcelona, Rosa VIVES (*Del cobre al papel. La imagen multiplicada*, 2000), y también los trabajos del profesor Jaime PLA (*Técnicas del grabado calcográfico y su estampación*, 1986).
- ² VIZCAYA CÁRPENTER, Antonio. *Tipografía canaria. Descripción bibliográfica de las obras editadas en las islas Canarias desde la introducción de la imprenta hasta el año 1900*. Santa Cruz de Tenerife, 1965.
- ³ Fue su Memoria de Licenciatura (Tesina), presentada en la citada Universidad lacunense en 1981.
- ⁴ Doctora en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, y autora de títulos como *Investigación sobre una obra de arte: litografía de Pedro González*, y de algunos catálogos entre los que señalamos el arriba referido: *La estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de autores*, editado por el Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias en 1998.
- ⁵ La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) o la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Aragón, por ejemplo, y no así la Academia de Bellas Artes de San Miguel (Tenerife) que por otras razones no ha podido hacer llegar hasta nuestros días su extensa y rica documentación.
- ⁶ *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Catálogo de Exposición, Madrid, 1989, p. 12.
- ⁷ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA (Tenerife). Fondo Familiares. Fondo del *Conde de Siete Fuentes*. Signatura provisional, cartulario 66.
Deseamos dar las gracias a doña Carmen Luz Hernández González, personal técnico del referido Archivo Histórico Diocesano, por sus desvelos y atenciones prestadas en la consulta de los grabados.
- ⁸ Libro. Medidas: 18,50 x 25 cm.
- ⁹ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José. *Patronato artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 93.
- ¹⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Artistas grabadores en la Edad del Humanismo*. Ed. Liber, Pamplona, 1999, p. 219.
- ¹¹ BENEZIT, E. *Dictionnaire des peinares aculpteurs dessinateurs et graveurs*. Ed. Gründ, París, 1976, tomo V, p. 457.
- ¹² GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. *Op. cit.*, p. 218.