

SEIS PINTURAS DE JUAN DE MIRANDA SOBRE LA "INFANCIA DE CRISTO"

P O R

MATIAS DIAZ PADRON

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Los cuadros de que tratamos, hace ya algunos años, hacia el 1962, fueron dados a conocer como originales de Rubens en sucesivas publicaciones de periódicos y revistas de divulgación, en Las Palmas de Gran Canaria, Barcelona y Madrid. Aquellos lienzos fueron reproducidos en su mayor parte, en conjunto y en detalles, pero la naturaleza del papel de las revistas no permitía dar una clara idea del carácter de las pinturas. También es cierto que las que aquí ilustran este trabajo dejan mucho que desear, pero las dificultades que siempre se presentan en estos casos han impedido el que se disponga de fotografías que hagan justicia a la calidad de las pinturas; sin embargo, éstas fueron siempre puestas por sus propietarios a toda solicitud de estudio, y con la mayor generosidad¹.

En fecha muy reciente, en la última exposición retrospectiva inaugurada en el Gabinete Literario de Las Palmas, fue posible el poder estudiar atentamente toda la serie allí reunida, accesible ahora al gran público.

¹ Reitero desde aquí mi agradecimiento a los señores Marqueses del Muni, a doña María del Pino Manrique y a don Agustín Manrique de Lara, por todas las facilidades prestadas para el estudio de estos cuadros de sus respectivas colecciones

Las especiales circunstancias de su publicación y la atribución a Rubens, obligan a un replanteamiento del asunto.

Con ocasión de los estudios que venía y viene realizando don Miguel Santiago sobre la personalidad humana y literaria del historiador canario don Pedro Agustín del Castillo, para la edición crítica de su *Descripción histórica y geográfica de las Islas Canarias*, fue hallada la carta dotal de doña Francisca Alarcón y Balboa a favor de su hija Angela María de Balboa con don Fernando del Castillo y Cabeza de Vaca, padres éstos del biografiado. El interesante documento registra sesenta y dos pinturas y una buena cantidad de joyas y objetos de orfebrería de valor, que vienen a dar clara idea de los refinados gustos de las familias isleñas a fines del siglo xvii y la riqueza que acumuló por aquellos lustros la casa Castillo Ruiz de Vergara. Los forjadores de la casa de la Vega Grande pudieron conjugar con la actividad comercial una conciencia artística de la que dan testimonio otros muchos hechos ya reseñados en estas mismas páginas².

El lote de supuestos Rubens lo formaban veinte lienzos, doce con escenas de la vida de la Virgen, o mejor, de la infancia de Cristo, siete con historias de los hechos de Sansón y, finalmente, una Sagrada Familia. El texto fue dado a conocer con anticipación a la publicación del primer tomo de la historia de don Pedro Agustín del Castillo, pues era asunto también de interés para la historia del arte isleño.

El documento transcrito de la escribanía de Diego Alvarez de Silva (reg. escrit. de 1669 a 1670, fol. 45) dice así:

“Item: 12.300 reales en: doce cuadros de a dos varas menos sesma de ancho y uno y cuarto de vara de alto, en que se comprende la historia y la vida de Nuestra Señora y San Joseph, pinturas de Roma de Rubens; siete cuadros del mismo Rubens en que se comprende la historia de Sansón; diez y siete pinturas de armas de 2 ½ varas de alto, en que se comprende la Casa de Austria; tres cuadros grandes con marcos dorados de tres varas menos cuarta de alto en que se comprende un Crucifijo, Santo Domingo y San Francisco; ocho cuadros con marcos dorados de vara

² Matías Díaz Padrón: *Pinturas de Juan de Miranda en la Casa de Castillo* “Anuario de Estudios Atlánticos”, 1965, núm. XI, págs. 403-404

y dos tercios de alto y vara y tercio de ancho, en que se comprenden los cuatro Evangelistas, la Trinidad, la Concepción, San Joseph y San Jerónimo; un cuadro de la imagen de la Concepción de dos varas menos cuarto; un cuadro de San Antonio de vara y dos tercios; un cuadro con marco dorado de San Pedro, de vara y tercio en quadra, pintura de Roma; otro cuadro de San Jerónimo de vara y cuarta; una lámina con marco de ébano de más de tres cuartas, en que se comprende Jehsús, María y Joseph y Gloria, pintura de Rubens; diez pinturas pequeñas que llenan algunos huecos de la sala”³. Féchase la Cláusula el 20 de marzo de 1670.

Tanto en la transcripción que publicó Miguel Santiago en la “Revista de Historia Canaria” como en su introducción a la *Descripción histórica y geográfica de las Islas Canarias*, de don Pedro Agustín del Castillo, no se afirma que el documento literario pruebe por sí mismo la presencia de unas obras auténticas de Rubens de Las Palmas por aquellas fechas; sólo, como se anotó líneas atrás, el autor transmitió la noticia, reservando prudentemente la interpretación del texto a la investigación artística.

La noticia, sin embargo, obligaba a comprobar la veracidad del contenido de la carta dotal. Teniendo en cuenta que las antiguas familias del Castillo y Manrique conservaban sus bienes y su existencia no había perdido los vínculos del marco isleño, bien podía pensarse, sin excesivo optimismo, que aquellas pinturas bien definidas en sus asuntos, fuesen o no Rubens, se conservaran en las casas de los descendientes del conde de la Vega Grande.

Néstor Alamo abordó su búsqueda, y pronto pudo dar a conocer la existencia de una serie de lienzos de una misma mano e idéntico asunto al registrado en la carta de 1670, repartidos hoy entre los marqueses del Muni, don Agustín Manrique de Lara y doña María Pilar Manrique.

³ Edición crítica de Miguel Santiago Don Pedro Agustín del Castillo *Descripción histórica y geográfica de las Islas Canarias* (1737) Ediciones del “Gabinete Literario” de Las Palmas, Madrid, 1965, tomo I, fasc. I. *Ibidem* *Documentos, Cuadros de Rubens y objetos de orfebrería en Las Palmas de Gran Canaria*. “Revista de Historia Canaria”. Universidad de La Laguna, 1961, núms 135-136, págs 354-355

Tratando de seguir la pista hasta donde lo permitía la documentación escrita, fue posible encontrar las citadas seis pinturas en otra carta dotal, ésta de 1800, con ocasión de las bodas de doña Luisa Josefa del Castillo con don Pedro José Manrique de Lara ⁴.

Todas estas circunstancias y algunas coincidencias que se quieren ver con obras conocidas de Rubens, fueron y dieron motivo para que el citado investigador identificase la serie de los lienzos dedicados a la infancia de Cristo, documentados en la carta de 1800, como parte de aquel lote que, según el documento transcrito por Miguel Santiago, daba el escribano del siglo xvii —Alvarez de Silva— como auténticos Rubens de Italia ⁵. La misma opinión sostuvo Sebastián Jiménez Sánchez, poco después, reproduciendo el texto de una copia de la mencionada carta de 1670, hallada, como era de esperar, en los archivos privados del conde de la Vega Grande ⁶.

Esto parecía ser razón suficiente para “acreditar la existencia en Gran Canaria de la obra rubeniana”. También se trató el asunto y se aducen las mismas pruebas en crónica del “Diario de Las Palmas”, del 26 de diciembre de 1962 ⁷.

Otra razón probatoria que se esgrimió, es el hecho de un frecuente contacto de mercaderes flamencos e italianos con las Islas, y muy en especial con la propia familia Alarcón y Castillo. Se alega, para probar la importancia de ese contacto, la presencia, por aquellas fechas, de un supuesto Barocci ⁸ y un supuesto Manfredi ⁹. Aunque quizá no sea oportuno aquí el tratar sobre la autenticidad de estas pinturas y la identificación que de viejo se las

⁴ Néstor Alamo: *En el siglo XVIII existieron en Gran Canaria veinte Rubens. ¿Existen todavía seis?* “Destino”, Barcelona, 1962, 22 de diciembre, página 85

⁵ Néstor Alamo en la revista “Destino” del 15 de diciembre de 1962, y completando el estudio en el 22 del mismo mes y año. También en el diario “A B C”, Madrid, 1963, el 2 de mayo.

⁶ Sebastián Jiménez Sánchez: *Presencia e influencia de la pintura de Rubens en Gran Canaria. Fotocopia de una “Carta Dotal”, que acredita la autenticidad de la obra rubeniana.* “Falange”, 31 de marzo de 1963, pág. 14.

⁷ Crónica, sin firmar, el “Diario de Las Palmas”, 26 de diciembre de 1962

⁸ “Destino”, art. cit., del 22 de diciembre 1962, pág. 85.

⁹ Crónica, “Diario de Las Palmas”, 1962, 26 de diciembre

viene proponiendo, anotamos que el primero es copia, al parecer antigua y no de buena calidad, del pintor citado¹⁰. El atribuido a Manfredi es también copia de grabado, de un conocido lienzo de Gerard Zegers, hoy en la colección Franch, de Nueva York¹¹.

Volviendo a los seis lienzos objeto de este trabajo, puede hoy asegurarse que nada tienen que ver con los citados en la carta dotal de 1670, ni, por lo tanto, con el arte del famoso pintor flamenco. La atribución se basó en aquel documento, descuidando el estudio atento de la obra, que en definitiva es ella misma quien determina su identidad.

Según se viene sosteniendo, las seis pinturas de la carta dotal de 1800 formaron parte de aquellas veinte citadas en el inventario de 1670. Para sostener esto, sólo se exponía el hecho de que ambos escritos registraban temas similares. Pero, es de señalar, que un ciclo sobre la vida de la Virgen o Cristo es un tema muy frecuente en las pinturas de todo los tiempos para que pueda te-

¹⁰ El original se encuentra en Santa Croce de hacia 1579-1582. Son numerosas las copias. Entre los grabados antiguos donde se ha basado el pintor del lienzo que guarda hoy la "Casa de Colón", pueden recordarse los de Ph. Thomassin, 1585-90; Aegidius Sadeler, 1598; Guidi, 1598; Sadeler, 1615. Todo lo relacionado con esta composición puede verse en la reciente obra sobre Barocchi, de Harold Olsen *Federico Barocchi*, Muntsgaard. Copenhagen, 1962, págs 169-172, núm. 33 del catálogo, fig. 50.

¹¹ Puede verse reproducido, tanto el lienzo de Nueva York como el grabado que le identifica, en el artículo de D. Roggen en H. Pawels, *Het caravaggistischoewvre van Gerard Zegers* Gentse bidjdragen tot de Kunstgeschiedenis, XVI, 1955-1956, págs. 255-301, figs. 7 y 8. El grabado está firmado por Van S. a Balswert, contemporáneo a Zegers. El lienzo de la iglesia de Las Palmas, al tener invertida la composición con respecto al lienzo de Nueva York y sí igual al grabado, prueba que la copia se ha hecho de este último. Existe también un dibujo en el Museo Teiler, en Haarlén. Otra versión del tema, idéntica en composición, ha dado a conocer recientemente Pedro Tarquis en artículo de la "Revista de Historia Canaria", *La pintura en la Orotava Apostillas*, 1961, pág. 259. Según supone y con acierto, se trata de copia de un grabado de las escuelas del Norte. Supone al par que sea obra del pintor Leonardo Deber, establecido en la provincia. Sería interesante comprobarlo detenidamente a través de la técnica pictórica, puesto que la composición, como vemos, no es suya. También sería de interés estudiar el lienzo de Las Palmas, pues no sería de extrañar que esté en relación con este clima o este autor, ya que, como dice el mismo Tarquis, Deber disponía de muchos grabados traídos de su país. Otro grabado conozco, por Cabasson y J. Pagnion,

nerse por él mismo como argumento definitivo. Tampoco la mención de las pinturas del documento están descritas de manera que pudiesen singularizarse y, por último, las medidas en varas traducidas en metros no coinciden con las de los seis lienzos que tratamos.

Es también de interés recordar el hecho de que antes de 1800 no aparecen citados en los testamentos de las familias Castillo y Manrique. Esto es ahora explicable, ya que los cuadros no fueron pintados mucho antes de aquella fecha. Así lo prueban su técnica y su estilo

El lienzo es industrial y de trama menuda y apretada. La factura lisa y el predominio de los tonos fríos, tan del gusto del siglo XVIII, son notas sobradamente conocidas para insistir en ellas. La imprimación, según se transvé en las zonas barridas o saltadas, es de color rojizo. No puedo asegurar si el compuesto principal es de bolo, pues no pude comprobarlo, pero a juzgar por el aspecto así lo parece. Esto facilita la rapidez en la ejecución de la pintura y es de señalar que no era nada extraño su uso en la época de Rubens, pero, precisamente, el famoso maestro flamenco recogió para las preparaciones de sus lienzos, reaccionando frente a esta tendencia, la vieja técnica de fondos blancos con imprimación de gris claro y estriado, es decir, basando los efectos de las transparencias en la luz interior¹². Principio opuesto al empleado en las pinturas encontradas en Las Palmas.

Respecto al autor de estas pinturas, pienso hoy que se trata de Juan de Miranda, uno de los artistas más atendidos por la crítica y el más fecundo e interesante de los pintores isleños¹³. Es

para la *Histoire des Peintres de toutes les cides*, de Charles Blanc, Ecole flamande, París, MCCCCLXIV, G. Zegers, pág. 5

¹² Véase Doerner: *Los materiales de la pintura*. Edición de 1946, pág. 328. Albert y Paul Philippot *La descente de croix de Rubens Technique picturale et traitement*. Institute Royal du Patrimoine artistique Bulletin V, 1963, página 11

¹³ Agustín Millares Torres *Biografías de canarios célebres*. 2.ª edición 1878, pág. 720. Anónimo "El Ramillete" 13 de noviembre de 1866. Santa Cruz de Tenerife. Notas a la dirección, "Revista de Historia Ganaria", 1961, página 269. Ibídem *Todavía Juan de Miranda*, "Revista de Historia", 1955, páginas 89-99. Sebastián Padrón Acosta: *El pintor Juan de Miranda*, "Revista de Historia", 1948, pág. 84. M.ª Rosa Alonso *Índice cronológico de pin-*

de hacer recordar que en reciente trabajo se hizo destacar su actividad en la casa de los Castillo, pues fueron muchas las obras suyas que se han podido identificar entre los descendientes más allegados. El pintor, no sin razón, se pensó que fuese un artista casi oficial de aquella familia, ya que tan escasa era su obra en las iglesias y conventos, como abundante en las colecciones particulares de los Castillo. A esa labor de Juan de Miranda cabe añadir esta serie de lienzos, quién sabe si por encargo de don Cristóbal del Castillo, de quien el pintor hizo un retrato que conserva aún don Agustín Manrique.

El estilo de las pinturas permite incluirlas en la producción final de Miranda. Fina ejecución, factura lisa y apurada, colorido limpio y modelos similares a los de tantas otras conocidas. No sería aventurado proponer para la ejecución de toda la serie los años que median entre el 1797, en que viaja a Las Palmas y pinta la "Inmaculada", de la catedral, y el 1800, en que se fecha la carta dotal ya mencionada.

El ciclo, aunque se ha dado en relacionarlo con la vida de la Virgen, creo que sea más justo ponerlo en conexión con el ciclo de la Infancia de Cristo, que comienza y termina con la Natividad y la disputa en el templo, preludio del ciclo de la predicación. De esta forma las seis pinturas mantienen una unidad y coherencia bien patente y no hay, por tanto, por qué imaginar que hayan formado parte de un conjunto más ambicioso. Para probar que es parte de un ciclo mariano habría que encontrar una escena anterior a la Natividad, y esto no parece ser posible.

LOS SEIS CUADROS DE LA SERIE.

La adoración de los pastores (fig. 1). En la mitad derecha de la composición, la Virgen levanta con sutil delicadeza los paños bañados en luz que expide el cuerpo del Redentor. La luz alcanza

tores canarios, "Revista de Historia", 1944, págs. 255-56. *Ibidem*· II, *rectificaciones y adiciones*, 1945, págs. 449-450. J. Hernández Perera. *Exposición de Arte Sacro*. 1963. Matías Díaz Padrón. *Pinturas de Juan de Miranda en la Casa de Castillo*, "Anuario de Estudios Atlánticos", 1965, núm. XI, páginas 399-411. *Ibidem*: *Una Inmaculada de Juan de Miranda en Cuba*, "El Museo Canario", artículo en prensa.

el rostro de María y perfila las formas de los personajes circundantes. Los efectos claroscuro, como el gesto de la Virgen, habría que buscarlos en los viejos recursos del arte de los Basso. Al fondo, simultáneamente, se narra el hecho inmediatamente anterior: *El anuncio de los pastores*. Quizá sea un formulismo arcaizante, pero de él no prescinde Miranda. Como en otros casos, estos pormenores de los fondos de las pinturas siempre son tratados con delicadeza y primor.

El rostro de la Virgen es el mismo modelo empleado en otras tantas composiciones, entre las cuales cabe enumerar *La Virgen de la Tiara* (fig. 9), la *Sagrada Familia* y la *Anunciación*, propiedad de doña María Manrique (fig. 8).

El asunto lo repitió el pintor en un lienzo de la parroquia de la Concepción, de Santa Cruz de Tenerife¹⁴. En esta última versión Miranda atiende más al escenario y a la simbología (fig. 7). También es mayor el número de los personajes que intervienen en el suceso, como movida y complicada la composición general. Por noticia de Padrón Acosta sé de la existencia de dos nuevas Adoraciones de los pastores en colecciones de La Laguna y Tacoronte, aunque, según él, de menor calidad¹⁵.

Al par que las restantes pinturas de la serie, *La Adoración de los Magos* (fig. 2) es un buen exponente del conocimiento del pintor isleño de la técnica y de los materiales. Nada de tonos negros, ni alteración en la preparación o en los aglutinantes, tan frecuente en artistas provincianos. Miranda conocía bien las recetas de su época. Los lienzos que estudiamos mantienen el frescor del momento de su ejecución. Una buena imprimación le permite trabajar con soltura el óleo y matizar los menores detalles con primor. El inevitable cuarteado de la capa pictórica tampoco ha dejado en los lienzos de Miranda señales que puedan darse por graves.

La composición se desarrolla en un rectángulo apaisado, a cuya derecha se inscribe la Sagrada Familia bajo las ruinas del típico pesebre. Desde el lado izquierdo se aproxima la comitiva porta-

¹⁴ A la devoción del capitán D Bartolomé Monteverde, año de 1773, "Juan de Miranda lo pintó". Decora la capilla del baptisterio Vid art cit de Acosta, "Revista de Historia", 1948, pág 328

¹⁵ Ibídem, pág 329



Fig. 1.—La Adoración de los pastores. Colección de doña María del Pino Manrique de Lara.



Fig. 2.—La Adoración de los Reyes. Colección de don Agustín Manrique de Lara.



Fig. 3.—La circuncisión. Colección de don Agustín Manrique.



Fig. 4.—La presentación de Jesús en el Templo. Colección de los marqueses del Muni.

dora de presentes. En los extremos de los ángulos inferiores se han dispuesto dos parejas de guerreros encuadrando así el escenario. Es posible, a juzgar por la indumentaria militar, que el pintor tomara estos modelos de grabados relacionados con la conquista de América, pues parecen responder a la unidad de la composición. El hecho de que Miranda se haya servido de grabados debió ser frecuente, aunque bien es cierto que por ahora sólo se tiene constancia segura en el cuadro del *Juicio de Junio Bruto*, según estampas de M. Anquetil¹⁶.

El rostro de San José, a pesar de su pequeño tamaño, es modelo reconocible en otros lienzos dedicados al santo, como el de las colecciones de don Agustín Manrique y de don Alejandro del Castillo¹⁷. Es de lamentar el no haber tenido oportunidad de obtener una macrofotografía del rostro del santo en *La Adoración de los pastores*, pues ello hubiese permitido cotejarlo con los lienzos citados y apreciar la caligrafía pictórica de ambas figuras. A pesar de las diferencias de escala, modelado, dibujo y ejecución hablan de una misma mano.

La Circuncisión (fig. 3) no sigue esquemas tradicionales, al menos no conozco ninguno semejante. Si no se atiende debidamente a los hechos que se narran, no es fácil identificar su contenido. Es la obra menos afortunada del conjunto. Falta la unidad que reconocimos en *La Adoración de los pastores* y la cuidadosa ejecución de *La Adoración de los Reyes*. La distribución de los personajes y sus movimientos no tienen la flexibilidad que el momento y las circunstancias obligan. Son rígidos, convencionales y monótonos. Las figuras del ángulo derecho parecen ser un recurso que el pintor usa para animar la composición. Como en el lienzo anterior, éstas dialogan sobre la escena que se está desarrollando.

La Presentación de Jesús en el templo (fig. 4) es el cuarto lienzo de la serie en orden a los sucesos. Se siguen aquí esquemas

¹⁶ M.^a Rosa Alonso *Índice cronológico de pintores canarios*, "Revista de Historia", 1944, pág. 256.

¹⁷ Matías Díaz Padrón *Art. cit.*, "Anuario de Estudios Atlánticos", 1965, figuras 12 y 13

reiterados por los pintores y es de imaginar que el artista, como en otros casos, haya recurrido a préstamos del grabado.

El grupo principal está tomado desde un ángulo bajo, lo que da al conjunto una solemnidad que acusa a su vez la perspectiva arquitectónica.

También aquí el modelo de María es el de *La Virgen de la Tiara*, quizá el más bello y logrado que conocemos del pintor. Muy típico en la obra de Miranda es el perfil del niño que camina junto a la mujer, en el ángulo izquierdo del primer plano. La forma de la frente y la nariz alta son un formulismo muy útil —como se señaló en otra ocasión¹⁸— para identificar la obra inédita del pintor. Entre tantos lienzos, pueden verse en *La Anunciación*, de doña María Manrique, y en un ángulo de *La Purísima*, de Carlos III, aunque sin exagerar la fisonomía como se ha hecho aquí.

En *La Huida a Egipto* (fig. 5) el grupo protagonista ocupa el centro del lienzo, en el vértice de dos caminos divergentes hacia el horizonte. Aquí se resumen dos momentos del suceso. Hacia la derecha se distingue la matanza de los Inocentes bajo la muralla de Judea, y en el lado izquierdo los muros de otra ciudad como alusión, suponemos, a Egipto, a cuyas tierras encaminaba la Sagrada Familia sus pasos. El fondo lo ocupa un amplio paisaje que permite apreciar las buenas dotes de que para este género disponía Juan de Miranda.

El manantial de la derecha podría ser una alusión al texto del Pseudo Mateo. En la copa del árbol próximo al borde izquierdo del lienzo se halla un pequeño idolillo, roto en su mitad. Es difícil verlo en la reproducción fotográfica. Se trata también de una traducción plástica del capítulo 20 del Pseudo Mateo.

La silueta de la Virgen, aunque invertida, corresponde al mismo esquema empleado en *La Purísima de la Tiara*, de la colección de don Arturo López de Vergara (Tenerife).

Con *La Disputa de los Doctores* (fig. 6) se cierra el ciclo de la infancia de Jesús. No es este lienzo pieza que entusiasme. Es formulista y deslavazado en la disposición de los personajes, como

¹⁸ *Ibidem*, pág. 405



Fig. 5.—La huida a Egipto. Colección de doña María del Pino Manrique.



Fig. 6.—La disputa en el Templo. Colección de los marqueses del Muni.



Fig. 7.—La Adoración de los pastores. Parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 8.—La Anunciación. Colección de doña María del Pino Manrique.



Fig. 9.—La Inmaculada de la Tiara. Colección López de Vergara. (S. C. de Tenerife).

también descuidado en el dibujo. Los dos niños situados en los extremos del primer plano son, iconográficamente, algo insólito para la situación y no veo explicación lógica que los justifique. Tampoco conozco otro caso en la pintura española, aunque no niego que pueda existir¹⁹. Es posible, sin embargo, que se trate de un capricho del artista. Es oportuno recordar que Pedro Machuca, en *El Descendimiento de la Cruz*, recientemente adquirido por el Museo del Prado, colocó dos niños compungidos por el dolor de muelas²⁰, y Nicolás Francés una corte de reyes, en la tabla cumbre del retablo dedicado a la Virgen y San Francisco, hoy en el Prado²¹. Sánchez Cantón no encuentra otra explicación para esto que una caprichosidad del pintor. Igual explicación podría darse para el lienzo que nos viene ocupando.

* * *

Desechada la idea de que las pinturas aparecidas en Las Palmas sean las inventariadas en 1670, cabe, sin embargo, alguna que otra divagación en torno a la posible identidad de aquellos veinte Rubens de Italia, propiedad de doña Francisca Alarcón y Balboa. Sean Rubens auténticos o atribuciones gratuitas del siglo XVII, es un hecho que estas pinturas existieron y es también un hecho que están por encontrar. El pretender asegurar que existieron veinte Rubens en Canarias, sin más elementos de juicio que el de una documentación literaria, no puede hoy ser admitido sin discusión. Tampoco, por idénticos motivos, puede negarse.

Por de pronto, la noticia documental por sí misma es de interés para la crítica estimativa del pintor flamenco. El hecho de que su nombre fuese conocido y valorado sólo a tres décadas de su muerte, y por aquellas latitudes²², es muy significativo.

¹⁹ Nada similar encuentro en el estudio de Sánchez Cantón sobre la infancia de Cristo que publica en la B. A. C.

²⁰ Vid. Sánchez Cantón: *Adquisiciones del Museo del Prado (1956-1962)*, "Archivo Español de Arte", 1962, págs 306-307.

²¹ *Ibidem* *Maestre Nicolás Francés*. Artes y Artistas. C. S. I. C Madrid, 1964, pág. 22

²² También la presencia de Rubens se acusa en América, pero gracias al grabado. Da conocimiento de ello un reciente trabajo de Stastny *La presencia de Rubens en la pintura colonial*, "Revista Peruana de Cultura", núm. 4,

El que se concrete que los lienzos, documentados en 1670, sean de Italia, desconcierta y hubiese sido un motivo para sentirse optimista con respecto a su autenticidad, pues no es fácil hacerse a la idea de que sea una caprichosidad de sus antiguos propietarios, y ello predispone a buscar un fundamento satisfactorio. ¿Podrían ser obras de Rubens adquiridas en la juventud del pintor, en Italia, antes de 1603, cuando aún no había comenzado a brillar su estrella? Si existía realmente una compra a Rubens por comerciantes canarios, éste sería un momento posible, pues luego, como ha probado Speth Holterhoff, las pinturas del famoso maestro fueron privilegio de los reyes y magnates de Europa o de algunos de sus íntimos amigos ²³.

Pese a lo sugestiva que parezca esta hipótesis, más verosímil sería pensar que los veinte lienzos fueron piezas de las muchas que se importaban del taller de Rubens, tanto a Europa como América ²⁴.

Estas pinturas, ejecutadas en serie y con fines industriales, solían pintarse en cobre y es de señalar que en la carta dotal se habla en una ocasión de una "lámina" con referencia a la composición de Jesús, María y José y la Gloria, de Rubens. La mayor parte de estos cobres eran copias de obras del maestro, o hechas a través de sus grabados. En ocasiones se encargan desde España copias del famoso maestro flamenco, incluso a pintores de primera línea ²⁵. Muchos inventarios del XVII podrían recordarse, en los que se inscriben como obras del pintor flamenco piezas de taller elaboradas en las condiciones expuestas. No es, por tanto, de ex-

1965 Más reciente otro de Santiago Sebastián *La influencia de Rubens en Nueva Granada*. Publicaciones de la Academia de Historia del Valle del Cauca, 1966

²³ S. Speth-Holterhoff *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII siècle*, primera edición, pág. 44.

²⁴ Un trabajo, sobre este asunto, tengo noticia que prepara, para una pronta publicación, Paul del Place *Etude sur le commerce flamands de tableau au XVII siècle*.

²⁵ Es un caso el de Van Herp Véase J. Denucé Na P P. Rubens inventarios, LXVIII y XCIII L. van Puyvelde: *G. van Herp, bon peintres et copista de Rubens*. "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1959, pág 362

trañar que aquí haya ocurrido lo mismo. Casos parecidos se conocen en la propia Bélgica y por las mismas fechas ²⁶.

Los asuntos de las series documentadas son frecuentes en la producción de Rubens. Existen muchos grabados dedicados a la vida de la Virgen e infancia de Cristo ²⁷, y sobre los hechos de Sansón; además de los grabados ²⁸, cabe señalar el lienzo de gran tamaño propiedad del duque de Hernani, recientemente publicado por Müller Hofstede ²⁹.

Que un lote de pinturas de características tan definidas haya desaparecido sin dejar un rastro o una razón de ello, es extraño. Más aún considerando su localización en una isla y en una familia que ha guardado con celo su patrimonio.

Sólo si se encontrase alguna de aquellas obras —no difíciles de identificar, pues conocemos estilo, asunto y medidas— podría hacer posible el probar que en Canarias existieron veinte Rubens. Toda opinión categórica, en el estado actual de la cuestión, sólo puede ser aceptada en el terreno de lo probable.

²⁶ L. Galesboot. *Un proces pour une vente de tableaux atribues a Antoine van Dyck 1660-1661*. "Annales de l'Academie d'Arch. de Belgique", 24, tomo IV, 1868.

²⁷ Rooses: *L'Oeuvre de P. P. Rubens*, tomo V, 1892, págs. 366-367.

²⁸ *Ibidem*, T. I, 130, 142, 143, 144; T. II, 158. Sansón y Dalila, lucha con el león y apresado por los filisteos.

²⁹ Müller Hofstede *Beitrage zum Zeichnerischen Werk von Rubens* Sanderbruck aus dem Wallraf-Ricards-Jahrbuch XXVII, 1965