TENERIFE Y LOS PAÍSES BAJOS

UNA TABLA DE ORIGEN BRABANZÓN EN LA VILLA DE LOS REALEJOS

POR

JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA

En la centuria del Cuatrocientos algunas ciudades de Flandes llegaron a acoger escuelas pictóricas de calidad extraordinaria. Es a partir del siglo XIII cuando estas ciudades concentran una gran producción de tejidos de lana, al tiempo que conquistan poco a poco mercados en el Mediterráneo. Gracias a la documentación proporcionada por los archivos notariales genoveses se sabe que en el siglo XIII se recibieron tejidos de las ciudades de Yprés, Gante y Arrás, caracterizados por una gran suavidad y colorido que, paulatinamente, irían desplazando a los procedentes de talleres galos, como los de Cambrais, Beauvais o Amiens. Una vez decaen las ferias de Champaña, empiezan a instalarse en la ciudad de Brujas representantes que se encargarán del comercio textil de Flandes y Brabante [1], erigiéndose Brujas en el más destacado centro comercial del occidente europeo. El tráfico comercial y la producción textil implican la aparición de un grupo social, la burguesía, que, con la Iglesia y la nobleza, serán los clientes habituales de los

[1] Antiguo ducado de los Países Bajos (1190-1648) que corresponde a las actuales provincias de Brabante Septentrional (Países Bajos), Amberes y Brabante (Bélgica).

artistas de Tournai y Brujas. Sin embargo, su monopolio comercial concluiría en las postrimerías del siglo XV debido a la competencia de los paños ingleses, mientras que las rutas atlánticas —abiertas por españoles y portugueses— irán confluyendo en otro importante puerto comercial, el de Amberes [2], de donde nos llegaron numerosas piezas artísticas de muy estimable factura [3]. La localidad, segunda en importancia tras Bruselas, gozó de una gran prosperidad económica tras el establecimiento en la misma de la bolsa de cambio en 1460, la primera de Europa, lo cual atrajo a multitud de artistas procedentes de diversos lugares [4]. Éstos se afiliaron a la Guilda de San Lucas, conocida a partir de 1530 como la *Schilderscamer* o Gabinete de Pintores, corporación que atesoró varias y valiosas obras de sus miembros.

Con Flandes mantuvo el archipiélago canario una intensa actividad comercial durante los siglos XVI y XVII, sólo interrumpida por las luchas religiosas [5] y la sublevación que protago-

[2] BARNECHEA, E.; FERNÁNDEZ, A., y HARO, J., *Historia del Arte*, Vicens-Vives, Barcelona, 1989, p. 216.

[3] Recientemente ha sido documentado como procedente de Amberes el *tríptico de Santiago*, de la parroquia homónima de la Villa de Los Realejos. La obra fue adquirida, entre 1538-1546, en un taller de la «*villa de lenveres*» por el mercader italiano Juan Bautista Grimaldo Marazana, allí establecido, y donada a la parroquia por el mayordomo de la misma Hernando Yanes del Barranco, quien pagó por ella cien doblas de oro. Anteriormente, las tablas habían sido atribuidas al maestro Jan Van Scorel y a los romanistas holandeses, como el Maestro de Delft, debido a los débitos que mantienen con la *Despedida de las santas mujeres*, del Stedelijk Museum «Het Prinsenhof de Delft». Vid. SANTANA RODRÍGUEZ, L., «El *tríptico de Santiago* del Realejo», *El Mundo*, año III, núm. 46, Madrid, 18 de febrero de 2000, pp. 11-14: HERNÁNDEZ PERERA, J., «Arte», *Enciclopedia temática de Canarias*, Gobierno de Canarias, (1995), p. 389, y NEGRÍN DELGADO, C., *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*, Catálogo de la Exposición, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, junio-julio, 1995, pp. 22-24.

[4] MONREAL, L., «Museo Real de Amberes», *Obras Maestras de la Pintura*, núm. 9, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1983, p. 66.

[5] Como consecuencia de las luchas políticas y religiosas en los Países Bajos, tuvo lugar en el año 1609 la separación entre los estados del norte y los del sur. Los estados sureños —actual Bélgica—siguieron siendo católicos, estando bajo el dominio de la dinastía Habsburgo y recibiendo la in-

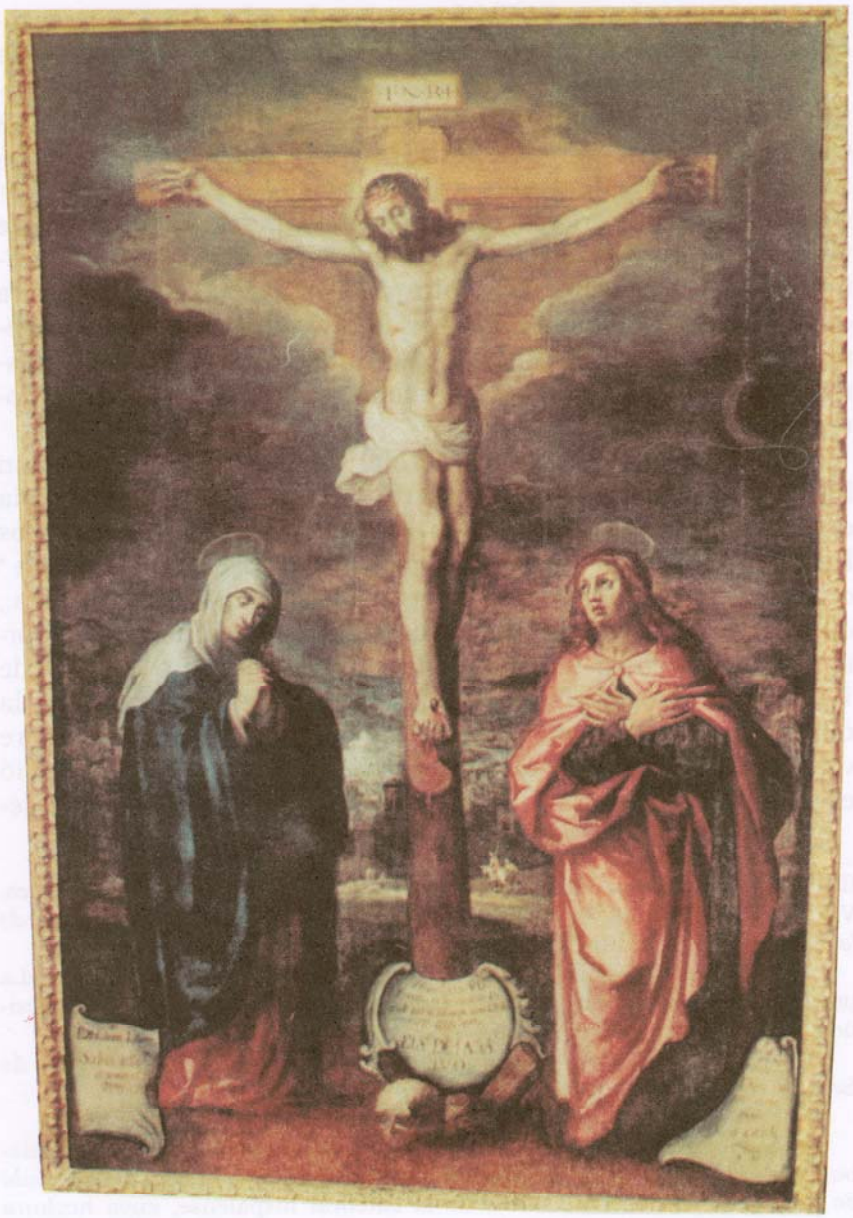

FIG. 1.—*Calvario*, atribuido a Hendrick van Balen *el Viejo* (Amberes, c. 1610). Ermita de San Vicente Mártir, Villa de Los Realejos (Tenerife).

© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, 2004

nizó Holanda contra la Corona española. El cultivo y exportación de la caña de azúcar, que se implanta al principio de la conquista, y más tarde del malvasía, posibilitaría el establecimiento de un intenso tráfico comercial que haría arribar a Canarias —sobre todo a Tenerife [6], Gran Canaria y La Palma— un gran número de piezas artísticas de alta calidad [7], convirtiendo a las Islas en sede de un extraordinario museo de arte flamenco a más de 4.000 km. de los Países Bajos. Esta fructífera relación comercial y cultural Canarias-Países Bajos ha quedado inmortalizada en el fresco que el pintor Paul Verhaeren realizó para el Consistorio de Amberes [8], en el que se plasma la llegada del primer cargamento de azúcar canario al floreciente puerto de Amberes.

Fruto de esta relación comercial y cultural mantenida con los Países Bajos es el *Calvario* (fig. 1) que se conserva en la ermita de San Vicente Mártir, en la Histórica Villa de Los Realejos (Tenerife). Se trata de un óleo sobre tabla —borne [9] o roble negro de Flandes— cuyas medidas son 147 x 93,5 cm., que está rodeado por un marco barroco de pino. El soporte lo forman cinco tablas encoladas con espigas o clavijas de 1,1 cm. de grosor. El uso del roble o nogal garantizaba la durabilidad de la obra, aspecto que desde 1490 fue siempre vigilado por el gremio de pintores antuerpiense, que prohibió el uso de tablas que no llevaran la marca a fuego —contrase-

---

fluencia de la cultura latina, cuyo centro artístico principal fue Amberes. Vid. RUIZ, A. y TORRE, G. de la: «Museo de San Carlos», *Obras maestras de la Pintura*, vol. 2, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1983, p. 27.

[6] Sobre el cultivo del azúcar en Tenerife vid. FABRELLAS, M.ª L., «La producción de azúcar en Tenerife», *Revista de Historia*, núm. 100, Universidad de La Laguna, 1952, pp. 455-475.

[7] S/F: *Países Bajos y Tenerife. Pintura del siglo XVI*, Excmo. Ayto. de Santa Cruz de Tenerife, 1995, s. p.

[8] HERNÁNDEZ PERERA, J., *op. cit.*, pp. 387-388.

[9] El borne es una variedad de roble, muy utilizada en Sevilla para elaborar las cruces de los crucificados y retablos, como el de la *Inmaculada* de la Capilla de los Alabastros, de la catedral hispalense, cuya hechura fue contratada por Juan Martínez Montañés en 1628. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1991, pp. 17-18, fig. 65.

ña de calidad— conocida como las manos de Amberes [10] que, flanqueando un castillo, constituyen el blasón de la ciudad [11].

La escena representada nos muestra a Cristo crucificado entre María y San Juan Evangelista. La estilizada efigie de Cristo muestra a un hombre que ya ha expirado tras haber pronunciado las palabras «*¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?*» (Mt. 27, 46), con la cabeza ladeada hacia la derecha, mientras tonos cárdenos invaden su iluminada y blanda anatomía. La sangre apenas hace acto de presencia, con lo cual el pintor ha conseguido transmitir un efecto de gran misticismo e idealización por medio de la representación cristológica. El perizoma o paño de pureza, de elevada calidad técnica y realizado a base de veladuras, se ha resuelto con un sencillo cruce de la tela en la parte delantera, mientras que el sobrante es movido por el viento, recurso que deriva de grabados del artista alemán Martin Schongauer, apareciendo también en obras de Alberto Durero [12] y Lucas Cranach [13].

---

[10] ROSA VILAR, D. de la: *Restauración de la tabla del Calvario de la ermita de San Vicente en Los Realejos (Tenerife)*, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna, 1980-1981, p. 33 (Tesina de Memoria de Licenciatura inédita).

[11] Las manos son las del gigante que atemorizaba a la ciudad, Druon Antigon, las cuales fueron cortadas y arrojadas al río Escalda por el guerrero romano Silvius Bravo. Vid. ALONSO, M.ª R., «Otra vez La Palma», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de septiembre de 2000, p. 3.

[12] Durero llevó este recurso al extremo en la obra *Cristo en cruz, san Juan y santas mujeres*, óleo sobre tabla de pino —63,5 x 45,5 cm.— realizada en 1946 y conservada en Dresde (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie). También muestra este recurso el *Calvario* incluido en el *Retablo de Ober Sankt Veit*, pieza encargada por Federico II en 1506 para decorar la Schlosskirche de Wittemberg. En la misma colaboró Hans Schäufelein, discípulo de Durero. Vid. STRIEDER, P., *Todas las pinturas de Durero*, ed. Noguer, S.A., Barcelona, 1981, p. 22, fig. 38G, y también OTTINO, A., *La obra pictórica completa de Durero*, ed. Noguer, S.A., Barcelona, 1970, p. 104, fig. 114.

[13] Según los evangelios apócrifos, Cristo fue crucificado desnudo y María cubrió su cuerpo con el velo de su cabeza, a la manera de un paño púdico. Vid. REÁU, L., «Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento», *Iconografía del Arte Cristiano*, t. I, vol. 2, Ediciones Serbal, Barcelona, 1996, pp. 491 y 499.

Cristo aparece con las piernas cruzadas y crucificado con tres clavos [14], siguiendo el modelo iconográfico que tanto divulgaron los albigenses en el XIII [15]. A esta iconografía se opondría en el siglo XVII el pintor sevillano Francisco Pacheco (1564-1654) con sus discursos «En favor de la pintura de los quatro clavos con que fue crucificado Christo nuestro Redentor», publicados en los dos últimos capítulos de su tratado *Arte de la pintura*, impreso en 1649 [16]. El tratado sigue la descripción de Cristo crucificado que hace la beata Santa Brígida de Suecia (h. 1304-1373) en sus *Revelaciones* [17].

A los pies de la cruz se encuentra una calavera, símbolo del triunfo de Cristo sobre la muerte y referencia a Adán, pues no debemos obviar el hecho de que los artistas han extendido la leyenda de que el Salvador fue ajusticiado en el lugar exacto donde Adán había recibido sepultura. Éste resucita cuando la sangre redentora del Hijo de Dios, el nuevo Adán, penetra en el lugar de descanso de nuestro primer padre [18]. Esta leyenda también asegura que una rama del árbol de la ciencia del

[14] Una leyenda popular afirma que los clavos fueron forjados por la herrera Hedroit, pues su marido no pudo hacerlo al sufrir una hinchazón en la mano. Ella los forjó sobre el yunque de su esposo mientras cantaba. La escena aparece en el siglo XIII, como en el tímpano de la catedral de Estrasburgo, *Ibídem*, p. 491.

[15] Los albigenses eran los cátaros, herejes que existieron en el mediodía de Francia durante los siglos XII y XIII. Sus doctrinas, de origen maniqueo, condenaban el culto externo, la eficacia de los sacramentos, la jerarquía eclesiástica y la posesión de bienes por parte del clero. Vid. VV.AA., *Diccionario enciclopédico Lexis 22*, vol. 1, Biblograf S. A., Barcelona, 1976, p. 184.

[16] GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., «El Cristo de San Plácido», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXIV, tercer trimestre, Madrid, 1916, pp. 179-181.

[17] Cuando Cristo se le aparece a Santa Brígida *«estaba coronado de espinas. La sangre le corría por los ojos, orejas y barba; tenía las mandíbulas distendidas, la boca abierta, la lengua sanguinolenta. El vientre hundido le tocaba la espalda como si ya no tuviese intestinos»*. Vid. REÁU, L., *op. cit.*, p. 498.

[18] LÓPEZ PLASENCIA, J. C., «Orígenes y difusión de una iconografía cristológica y su plasmación en el *Cristo de la Salud de Arona*», *Actas de las I Jornadas de Historia del Sur de Tenerife (Comarca de Abona)*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife y Excmo. Ayto. de Arona, 1999, p. 416.

bien y del mal, donde se enroscó la serpiente, fue plantada sobre la tumba de Adán. Con ella se hizo el árbol de la cruz donde fue ajusticiado el Redentor, liberando al Género Humano del pecado. El tema fue plasmado por Piero della Francesca en uno de sus frescos, inspirándose en los textos de *La leyenda dorada*, de Jacques de la Vorágine [19]. Según la leyenda, el cráneo habría salido de la tierra debido a que tras la expiración de Cristo «*la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron*» (Mt., 27:52). La presencia de este elemento en las representaciones del Calvario permite establecer una relación entre el pecado original y la Muerte Redentora de Cristo, la cual supone un acto de voluntad divina [20].

El tema de la calavera a los pies de Cristo crucificado arranca del arte de la Edad Media, apareciendo en grabados de Alberto Durero y en pinturas de la escuela toledana, como en las de Juan Correa de Vivar o Pedro Berruguete, e incluso decorando piezas de orfebrería, caso de la *custodia* de Navalvillar de Ibor, en Cáceres, labrada por el platero Marcos Hernández hacia el año 1570 [21].

La Virgen María ha sido efigiada cabizbaja, con los ojos semicerrados y las manos anudadas sobre el pecho, mientras su rostro muestra serenidad y resignación. La corredentora viste manto azul, túnica roja y toca blanca, cuya técnica recuerda la del paño de pureza del Cristo. María muestra entereza, a pesar de estar experimentando un profundo dolor ante el estado lastimoso en que se halla su hijo; su entereza se corresponde con las palabras escritas por el franciscano Jacopone di Todi en la siguiente endecha:

«Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa
Dum pendebat filius»

[19] HEREDIA, C., y LÓPEZ-YARTO, A., «La custodia de Malaguilla (Guadalajara), entre la tradición y la modernidad», *Goya*, núm. 275, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, marzo-abril 2000, p. 90, nota 40.

[20] REÁU, L., *op. cit.*, pp. 497 y 508.

[21] HEREDIA, C. y LÓPEZ-YARTO, A., *art. cit.*, p. 86.

El *Discípulo Amado*, ofreciendo aún mayor coraje, dirige la mirada al Maestro al tiempo que eleva sus pupilas y cruza sus finas manos sobre el pecho. El hijo de María Salomé, cuyo rostro aparece surcado de lágrimas, está ataviado con túnica verde y manto rojo, de flamenquizantes pliegues, que se ajusta al cuello mediante una fíbula. El cabello del joven apóstol es largo, cayéndole por los hombros y movido por el viento. La presencia del evangelista en el Gólgota se justifica por representar a los demás miembros del colegio apostólico, que se dispersaron por temor a las autoridades judías tras el prendimiento del Salvador en el huerto de Gethsemaní [22].

Delante de la cruz, la Virgen y de San Juan se sitúan cartelas con remates y grafías barrocos, colocadas con posterioridad y conteniendo citas bíblicas [23]. Las laterales son prácticamente ilegibles, no así la central, que contiene la siguiente inscripción (fig. 2): «*Habac. C. 3. V. 13./ Egressus es in Salutem Po/puli tui; in Salutem cum Christo/ tuo/ EL S.r DE LA SALVD*» [24].

Por lo que al paisaje respecta, éste se ha resuelto mediante un celaje cubierto por tinieblas cárdenas, que ocultan parte del sol [25], propias de la hora nona en que el Salvador entregó su espíritu. Tal y como nos narra San Lucas, cuando Jesucristo expiró «*era ya como la hora sexta, y las tinieblas cubrieron toda la tierra, hasta la hora de nona, oscurecióse el sol y el velo del templo se rasgó por medio,...*» (Lc. 23, 44-45). El eclipse y terremoto que tuvieron lugar tras la muerte de Cristo fueron

[22] REÁU, L., *op. cit.*, pp. 519-520.

[23] ROSA VILAR, D. DE LA: *op. cit.*, pp. 20-22.

[24] La cita procede del capítulo 3, versículo 13 del *Libro de Habacuc*, profeta menor del siglo VII a. C., que dice: «*Saliste para salvar a tu pueblo, para salvar a tu ungido. Aplastaste la cabeza de la casa del impío, descubriste tus cimientos hasta la roca*».

[25] El sol se ubica sobre la imagen del apóstol, con el que está relacionado, ya que el solsticio de verano comienza en torno al 24 de junio, festividad de San Juan Bautista. Vid. FRAGA GONZÁLEZ, M.ª C., «El Cristo de Paso Alto, en el Centenario de Capitanía», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de mayo de 1981, p. 3. Para San Agustín, la luna es símbolo del Antiguo Testamento. Los astros ocultos simbolizan el duelo de la naturaleza por la muerte del Hijo de Dios. Vid. REÁU, L., *op. cit.*, p. 505.

vaticinados en esta profecía del Antiguo Testamento: «*¿No ha de estremecerse por esto la tierra? (...) temblará y se abajará como el río de Egipto./ Aquel día, dice el Señor Yavé,/ haré que se ponga el sol al mediodía,/ y en pleno día tenderé tinieblas sobre la tierra*» (Amós, 8:8-9) [26]. Las citadas tinieblas se apartan tras la cruz para dejar un espacio lumínico —recurso que recuerda al pintor Antoine Van Dyck—, en el que se recorta la estilizada y clasicista figura de Jesucristo, un tanto dignificada.

En la parte inferior de la tabla, y en lontananza, se vislumbra un río que discurre entre montañas y fértiles terrenos cubiertos de frondosa vegetación, visión más propias de los Países Bajos que del paisaje jerosolimitano. También podemos apreciar un ebúrneo edificio, tal vez el Santo Sepulcro o el palacio del Procurador de Judea Poncio Pilato [27]. A la izquierda del Santo Madero se distinguen dos centuriones (fig. 3) —anacrónicamente acicalados— uno a pie y el otro a caballo, provisto de una lanza, que han sido plasmados a base de empastes [28]. Con toda probabilidad estos personajes representan al centurión Longinos, autor de la transfixión en el costado de Cristo, y del portaesponja Stephaton, el cual le ofreció al Redentor una esponja empapada en vinagre en una caña para calmar su sed, acción anunciada ya en los Salmos: «*Diéronme a comer veneno,/ y en mi sed me dieron a beber vinagre*» (Salmo 69:22). El centurión portaesponja encarna a los judíos recalcitrantes, contrarios a la conversión, oponiéndose a Longinos, símbolo de los judíos convertidos tras la muerte de Jesucristo [29].

---

[26] *Ibídem*.

[27] El mismo edificio aparece en la *Crucifixión* de la ermita de Gracia de La Laguna. Vid. ÁLVAREZ, A., y CASTRO, B., «La restauración de bienes muebles en La Laguna (I)», *Cuadernos de Patrimonio*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife y Excmo. Ayto. de La Laguna, La Laguna, 1995, pp. 31-33.

[28] LÓPEZ PLASENCIA, J. C., «Descripción de *El Calvario*. Sinopsis histórico-artística», *Programa de la Semana Santa del Realejo Bajo*, Villa de Los Realejos, 1997, s. p., láms. I, II, III y IV.

[29] REÁU, L., *op. cit.*, pp. 516-517. Conocemos el nombre de estos dos centuriones, ya que fueron recogidos en las *Acta Pilati*, en el *Evangelio de Pedro* y en el de Nicodemo.

De las características de la pintura, en lo que a su iconografía y técnica concierne, se traduce el hecho de que el pintor ha centrado su interés en plasmar el mundo real, deleitándose en el detalle y lo anecdótico, lo cual reproduce con gran minuciosidad, a la vez que logra crear una ilusión óptica mediante el paisaje del fondo, que se pierde en una elevada línea de horizonte. La capa pictórica de la obra, formada por pigmentos aglutinados en aceite y veladuras con temple de cola de gran fluidez y transparencia [30], permite al artista cuidar los detalles y elevar el brillo de los colores; brillo cromático del que tanto hicieron uso los pintores de la escuela manierista de Amberes en el siglo XVII.

La pintura, restaurada de manera concienzuda en los años 1980-1981 bajo la supervisión del doctor don Rafael Delgado Rodríguez, tuvo que ser sometida de nuevo a una restauración en 1996, debido a un agrietamiento producido por una caída. La fisura recorría una de las tablas centrales de arriba hacia abajo, ocasionando también la pérdida de la capa pictórica. En la misma restauración se observó que los insectos xilófagos atacaban el marco de pino, al que la pintura no estaba bien fija.

La restauración de la pieza, llevada a cabo por la licenciada en Bellas Artes doña Dácil de la Rosa Vilar, consistió en la colocación de unas piezas lignarias en forma de V por el reverso y a lo largo de la fisura, estucado de la grieta y de las zonas en donde se produjo la pérdida de capa pictórica, desinfección del marco y fijación de las cinco tablas al mismo [31].

En lo que a la autoría de la obra concierne, la tabla de Los Realejos mantiene grandes concomitancias estilísticas con las tablas del antiguo *retablo de Mazuelos* [32], hoy repartidas entre

[30] ROSA VILAR, D. DE LA, *op. cit.*, p. 22.

[31] Agradezco al reverendo cura-párroco del Realejo Bajo, D. Juan Manuel Batista Núñez, el haberme proporcionado el informe de la restauración de la obra, elaborado por la restauradora.

[32] El mercader Pedro Afonso Mazuelos o Maçoulas, nacido en Guimaraes en 1539 y establecido en La Laguna antes de 1568, declara por disposición testamentaria ante Alonso Gallegos el 12 de octubre de 1597 haber «*mandado haser en Flandes un retablo grande, para el altar mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, ...*». La obra llegó a la ciudad en

la catedral y la parroquia matriz de la Concepción de La Laguna, por lo que podemos considerar la pintura de la ermita de San Vicente como salida del mismo taller del que salieron las tablas de la Ciudad de Aguere [33]. Esta hipótesis cobra mayor fuerza por el hecho de que el portugués Pedro Afonso Mazuelos († 1597), donante de las tablas laguneras, fue escribano público de Los Realejos en el último cuarto del siglo XVI [34].

Estas valiosas piezas han sido atribuidas a los pintores Jan Van Scorel [35], Cornelio Janssen Van Ceulen, Otto Van Veen [36], Abraham Janssen y a Martín de Vos, con influencia de la escuela italiana, sobre todo de Bassano y Tintoretto [37]. Sin embargo, la atribución más acertada parece ser la propuesta por el doctor don Matías Díaz Padrón, conservador de pintura flamenca del Museo del Prado, para quien las tablas laguneras

1615, fallecido ya el comitente. Al declararse la parroquia de los Remedios catedral, el retablo fue desmantelado y las tablas se repartieron entre la catedral y la Concepción. Vid. CIORANESCU, A., *La Laguna, guía histórica y monumental*, Excmo. Ayto. de La Laguna, 1965, pp. 79-82, y TARQUIS, P., y VIZCAYA, A., *Documentos para la Historia del Arte en Canarias (I): La Laguna*, Laboratorio de Arte de La Universidad de La Laguna, 1959, pp. 43-52.

[33] La pintura no puede ser identificable con el *Calvario* que cita el inventario parroquial de 1567. Archivo Parroquial de la Concepción del Realejo Bajo, *Libro primero de fábrica y origen de esta parroquia*, s. f.

[34] NOREÑA SALTO, M.ª T., «El poder municipal: del Antiguo Régimen a los ayuntamientos constitucionales», *Los Realejos: una síntesis histórica*, Ilustre Ayto. de la Villa de Los Realejos, 1996, p. 104, nota 6.

[35] Jan Van Scorel perteneció a la escuela neerlandesa, siendo el primer miembro de la citada escuela que hizo un viaje a Italia. En 1519 se trasladó a Venecia y, unos años después, a Roma, protegido por el papa Alejandro VI. En estos viajes pudo admirar las grandes obras del Renacimiento italiano, en especial de Giorgione y Palma *El Viejo*. De ellos procede el tratamiento de la luz y la técnica minuciosa, convirtiéndose en uno de los pocos maestros neerlandeses en aceptar el espíritu renacentista, gozando de gran aceptación en las cortes de España, Francia y Suecia. Vid. MONREAL, L., *op. cit.*, pp. 141 y 143.

[36] HERNÁNDEZ PERERA, J., *op. cit.*, p. 399.

[37] HERNÁNDEZ DÍAZ, P., *Pinturas de la catedral de La Laguna*, Excmo. Ayto. de San Cristóbal de La Laguna, 1984, pp. 21-31, y HERNÁNDEZ PERERA, J., *Catálogo del Cincuentenario de la catedral de La Laguna, Exposición de Arte Sacro*, Excmo. Ayto. de San Cristóbal de La Laguna, 1963, p. 7.

recuerdan la labor de Hendrick Van Balen *el Viejo*, Pintor de Cámara de los Archiduques de los Países Bajos, Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, hija predilecta de Felipe II.

Hendrick Van Balen *el Viejo* nació en Amberes en 1575, ostentando ya en 1592 el título de Maestro de Pintura, tras haber pasado por el taller de Adam Van Oort [38], formando parte también de la Guilda de San Lucas [39], de la que fue decano durante 1609-1610 y 1613. También formó parte de la cofradía de romanistas desde el año 1605, fecha de su enlace matrimonial con Margareta Briers [40]. En el año 1593 se trasladó a Italia, país en el que pudo admirar y estudiar la obra de geniales artistas como Miguel Ángel, Rafael y, en especial, las pinturas del veneciano Palma *El Joven*, del que proviene su rico y brillante cromatismo. No obstante, su mayor influencia procede de la obra del pintor alemán Johann Rottenhammer [41], del que siempre fue un gran admirador e imitador [42].

---

[38] Adam Van Oort (1562-1641) fue hijo del cartonista de vidrieras Lambert Van Oort y dejó pocas obras firmadas. Son obras suyas: *Predicación de San Juan Bautista*, *La Adoración de los Magos* y *Cristo bendiciendo a los niños*, en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Fue Maestro del Manierismo tardío en los Países Bajos. Vid. VV.AA., *Diccionario Larousse de la pintura*, t. II, Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona, 1987, p. 1443.

[39] La elección del título de San Lucas para el gremio de pintores de Amberes se debe al hecho de que este evangelista fue el primero en realizar un retrato de la Virgen María. El pintor flamenco Roger Van der Weyden (c. 1399-1464), atendiendo a esta tradición, llevó a cabo el lienzo *San Lucas pinta a la Virgen* —108 x 102 cm.—, obra que se conserva en el Museo del Ermitage de Leningrado. Vid. VV.AA., «Museo del Ermitage», *Museos del Mundo*, Ediciones Vínculo, S. A., Barcelona, 1992, pp. 13 y 120.

[40] BECKER, F., y THIEME, U., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig, 1908, t. II, pp. 406-407.

[41] Joham Rottenhammer nació en Munich en 1564, fue uno de los artistas que participó en la decoración del antiquarium de la Residencia de Munich, apreciándose en su obra las características del Manierismo tardío internacional, corriente artística en la que fue educado. Viajó a Italia, donde pudo admirar y estudiar las pinturas de grandes maestros de la talla de Veronés, Tintoretto, así como también las de paisajistas flamencos afincados en Roma, cuya influencia también se aprecia en la producción de Van Balen. Durante su vida, mantuvo grandes y fructíferas relaciones amistosas y profesionales con los pintores Palma *el Joven*, Jan Brueghel y Bril. Al final,

Tras regresar de Italia en 1602, se instala en Amberes y recibe como aprendices en su taller a Antoine Van Dyck, con 10 años [43], y a Franz Snyders, a la vez que empieza a pintar figuras idealizadas, de gran delicadeza, carnaciones blandas y tonos rosáceos que reflejan la dicción plástica imperante en la escuela pictórica del Bajo Renacimiento romano. Estas características son claramente perceptibles en el tratamiento de las figuras y fluido paisaje del *Calvario* [44] de Los Realejos, obra en la que el autor renuncia al movimiento y al exceso emocional de la plástica barroca, que aparecerá con frecuencia en su obra a partir de 1620 por influencia de Pedro Pablo Rubens [45].

La figura de Hendrick Van Balen se encuadra en el grupo de pintores manieristas que trabajaron asistidos por varios colaboradores, los cuales seguían el régimen de trabajo que imperó en los talleres artísticos del medievo. En la producción de estos artistas conviven de manera paradójica tanto elementos tradicionales, caso del concepto artesanal de creación pictórica, como innovadores, sirvan de ejemplo las fórmulas italianas de *contrapposto* y la actitud *serpentinata* de la figura humana, propias del Manierismo italiano [46].

Van Balen colaboró con Jan Brueghel de Velours en las *Alegorías de los cinco sentidos*, pertenecientes al género pictórico denominado *cabinets d'amateurs*. Las pinturas fueron realizadas entre 1617 y 1618, siendo adquiridas por el duque Pfalz-Neuburg, que la regaló «*al Cardenal Infante* (Don Fernando) *y*

---

su estilo irá evolucionando hacia el clasicismo, estilo que muestran los grandes retablos de altar y las decoraciones de castillos y palacios que realiza en la última etapa de su vida. El artista falleció en Augsburgo en 1625. Vid. VV.AA., *Diccionario...*, t. III, p. 1761.

[42] *Ibídem*, t. I, p. 141.

[43] BROWN, C., *Van Dyck*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1982, p. 10.

[44] El pintor realizó otro *Calvario*, pero con los dos ladrones, que fue grabado por Crispín de Passe. Vid. HEINECKEN, C. H., *Dictionaire des artistes*, Johnson Reprint Corporation, U.S.A., 1970, t. II, pp. 68-69.

[45] DÍAZ PADRÓN, M., «Un lienzo de Hendrick Van Balen en la Academia de San Carlos, de México», *Archivo Español de Arte*, núms. 154-155, C.S.I.C., Madrid, 1966, pp. 159-166.

[46] MONREAL, L., *op. cit.*, p. 101.

su Alteza al duque de Medina de las Torres y el duque a su Magestad» Felipe IV, tal y como cita el inventario del Palacio Real en 1636 [47]. La obra se halla en el Museo del Prado y hasta 1734 estuvo en el Alcázar madrileño. Jan Brueghel de Velours también colaboró con Van Balen en la obra *Cibeles y las estaciones dentro de un festón de frutas* [48] —1,06 × 0,73 m.—, pintura que hasta 1794 decoró el Palacio Real de Madrid, y que siempre estuvo atribuida a Van Kessel. De la misma hay una réplica en el Museo de la Haya, mientras que el boceto preparatorio se custodia en la Casa-Museo Goethe, de Weimar (Turingia, Alemania). Obras de buena factura son también *El banquete de los dioses* (Museos de Angers y Louvre) [49] y *Pan y Siringe*, pequeña pintura sobre cobre —25 × 19,4 cm.— conservada en la National Gallery de Londres, en la que el pintor contó con la colaboración de Jan Brueghel *el Viejo*, padre de su alumno Jan Brueghel *el Joven* [50].

La Archiduquesa y Princesa Soberana de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, poseyó y estimó mucho una *Adoración de los pastores* del artista que, como ya se ha apuntado, ostentó el título de Pintor de Cámara de los Archiduques [51].

Excepcional por sus dimensiones —355 × 265 cm.—, dentro de la producción del artista, es el lienzo *La acción de gracias de don Álvaro de Bazán* [52] *en la toma de la Goleta*, conservada en la pinacoteca de la Academia de Bellas Artes San Carlos de México. La pintura fue atribuida por largo tiempo a Rafael Mengs, José de Ribera y a Tiziano, siendo erróneamen-

---

[47] ROGELIO BUENDÍA, J., *El Prado básico*, Sílex, Madrid, 1973, p. 190, lám. LVIII.

[48] MONREAL, L., «Museo del Prado», *Obras Maestras de la Pintura*, núm. 7, Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1983, p. 134.

[49] VV.AA., *Diccionario...*, t. I, p. 141.

[50] BROWN, C., *op. cit.*, p. 10.

[51] DÍAZ PADRÓN, M., *art. cit.*, pp. 159-166.

[52] Álvaro de Bazán (1571-1646), II marqués de Santa Cruz y almirante de Felipe II, combatió contra los turcos en el Mediterráneo. Alcanzó los títulos de Capitán general de la Escuadra de Nápoles (1603), Capitán General de las galeras de España y Teniente General de la mar (1621). Vid. VV.AA., *Diccionario enciclopédico Lexis 22*, vol. 3, Biblograf, S. A., Barcelona, 1981, p. 694.

te identificada como *Don Juan de Austria dando gracias a la Virgen por la victoria de Lepanto*. La obra inmortaliza el momento en que Álvaro de Bazán, tras luchar contra los turcos y conquistar la Bahía de la Goleta en 1612, se postra arrodillado en acción de gracias ante la Virgen María, entronizada y rodeada por una corte de ángeles y querubines [53], estando flanqueada por San Joaquín y Santa Ana [54]. El pintor ha representado a la Virgen encarnando un papel relevante como espejo de la Iglesia, al mismo tiempo que protege y reina sobre la humanidad, erigiéndose como fuente inagotable de inspiración y fortaleza. La escena del fondo muestra la batalla de Chíos. La pintura, en la que se aprecia una poderosa influencia de Rubens, le fue encargada al artista hacia 1615 para ser colocada en la catedral Metropolitana de México o en el convento de la Encarnación, pasando luego a las Galerías de la Antigua Academia de San Carlos, actual Museo de Bellas Artes homónimo [55].

El día 23 de julio de 1954 fue subastada en Londres —lote 116— la obra *Céfalo y Procris* —óleo sobre tabla de 19 × 24 cm.—, como salida del taller de Van Balen. Se trataba de una copia del tema homónimo, anteriormente identificado como *Venus y Adonis*, representado por Rubens para decorar la Torre de la Parada [56], y que fue donado por la Duquesa de

[53] Esta iconografía mariana deriva de la obra del pintor y miniaturista flamenco Gerard David (1460-1523), la cual fue ampliamente cultivada por los pintores de la escuela de Brujas. Vid. HERNÁNDEZ PERERA, J., «Arte...», p. 388.

[54] La imagen de *Santa Ana* recuerda en el rostro y vestuario a la *Virgen María* de la tabla realejera.

[55] DÍAZ PADRÓN, M., *art. cit.*, pp. 159-166 y RUIZ, A., y TORRE, G. DE LA, *op. cit.*, pp. 28-29 y 31, núm. 31 del catálogo.

[56] En la Torre de la Parada trabajó Rubens ayudado por muchos colaboradores, como Peeter Symons, a los cuales permitió, al menos en esa ocasión, salir de labores modestas y anónimas. La pintura *Céfalo y Procris* pertenece a la serie de las *Metamorfosis* de Ovidio. Como fuente de inspiración, Rubens adquirió en casa de Moretus, en enero de 1637, un ejemplar de las *Metamorfosis*, con grabados en cobre. Vid. LAFUENTE FERRARI, E., «Peeter Symons, colaborador de Rubens», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. IV, Centro de Estudio Históricos, Madrid, 1930, pp. 251-258, láms. I y II.

Pastrana al Museo del Prado el 29 de mayo de 1889. En esta copia de Van Balen, cuyo paradero actual se desconoce, la figura de *Procris* recuerda mucho a la mujer enlutada que figura en la parte inferior derecha de un boceto de Rubens efigiando *La muerte de Constantino*, de una colección privada parisiense. La copia formó parte de la exposición *Esquisses de Rubens*, celebrada en el Museo Real de Bruselas en 1937 con el número 108 del catálogo [57].

Una *Adoración de los Reyes Magos*, anteriormente atribuida a Franz Francken II [58] por Sabine Jacob y Reimbold Wex, fue dada a conocer como obra de Van Balen con motivo de la exposición de pintura flamenca y holandesa de la universidad de Göttinga (Alemania), celebrada en el Museo Herzog Anton Ulrich. La pintura, dotada de un brillante cromatismo y riqueza en la plasmación de las telas, muestra influencia de la escuela veneciana, especialmente de Veronés. La obra fue adquirida por la mencionada institución docente germana a una colección particular en 1974 [59].

Hacia 1620-1621 se le encargó a Van Balen una composición alegórica para la vidriera del crucero meridional de la iglesia de Notre Dame, de Amberes. La vidriera fue confeccionada por Jan Van den Velle, pero no se conserva al haber sido destruida por las tropas napoleónicas en 1843. Suyas son también una *Anunciación, Trinidad* y *Resurrección*, que se hallan actualmente en la iglesia antuerpiense de Santiago, y una *Sagrada Familia* en la catedral [60], obras en las que se percibe ya la influencia barroca que el maestro recibe de Rubens, del que copió varias obras y fue gran amigo [61].

---

[57] ALPERS, S., «The decoration of the Torre de la Parada», *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, t. IX, Phaidon, London-New York, 1971, pp. 191-192, fig. 81.

[58] El pintor colaboró con Van Balen para la Guilda de San Lucas de Amberes y en los lienzos de los *Cinco Sentidos* del Museo del Prado. Vid. DÍAZ PADRÓN, M., «Una *Adoración de los Reyes* de Hendrick Van Balen atribuida a Franz Francken II en Göttinga», *Archivo Español de Arte*, núm. 227, C.S.I.C., Madrid, 1984, pp. 326-328, fig. 7.

[59] *Ibídem*.

[60] BECKER, F., y THIEME, U., *op. cit.*, t. II, pp. 406-407.

[61] DÍAZ PADRÓN, M., «Un lienzo de Hendrick Van Balen...», pp. 159-166.

Los restos mortales del maestro, fallecido el 17 de julio de 1632, reposan, junto a los de su esposa Margareta Briers, en un bello sepulcro de mármol negro en la ya citada iglesia de Santiago, donde también se pueden admirar los retratos del matrimonio [62].

Dos de sus once hijos, Jan Van Balen (1611-1654) y Hendrick Van Balen *el Joven* (1623-1661), se dedicaron también a la pintura, al igual que su nieto Matthys Van Balen (1684-1766) [63]. De entre ellos descolló el primogénito, el cual, como también hiciera su padre, viajó a Italia con el fin de conocer la obra de los grandes maestros, retornando a Amberes en 1642. En su producción destaca una copia de *La Coronación de la Virgen*, sobre el original pintado por Rubens, que desapareció en el incendio que destruyó el Kaiser Friedrich Museum, de Berlín, en 1945. La copia de Jan Van Balen —óleo sobre lienzo de 31 × 21 cm.—, propiedad de Julius Unger, fue vendida el 21 de marzo de 1917, ignorándose su paradero actual [64].

---

[62] GREINDL, E., *La peinture Flamande au XVII^e siècle*, Collection «Richesses du Monde», Elsevier-Paris, 1961, p. 26; O'SHANAHAN, A., «Hendrick Van Balen y Pourbus el Viejo, dos maestros de la pintura flamenca con obras en Canarias», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de enero de 1983, y S/F: «Descubiertas obras de Van Balen y Pourbus el Viejo en Canarias», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de enero de 1983.

[63] BENEZIT, E., *Dictionaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. I, Librairie Gründ, Paris, 1976, p. 401.

[64] FREEDBERG, D., «The life of Christ after the Passion», *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, t. VII, Oxford University Press, 1984, pp. 198-199, fig. 132. Otras obras interesantes del artista son: *Santa Catalina de Alejandría* y *La Anunciación* (Museo de Dijon) y una copia de *El Jardín del Amor*, original de Rubens (Galería Real de Pintura, Viena). Vid. BENEZIT, E., *op. cit*, t. I, p. 401.

FIG. 2.—*Calvario* (detalle). Cartela con cita bíblica en latín del profeta Habacuc, situada al pie de la cruz.

FIG. 3.—*Calvario* (detalle). Centuriones retornando del Gólgota a la ciudad tras la expiración de Cristo.