

## ESTUDIO Y MEMORIA DE INVESTIGACIÓN

Movilidad de Excelencia

Los antiguos Países Bajos y sus relaciones artísticas con las islas Canarias

Francisco José Galante Gómez

2019

U. Católica de Lovaina (KU Leuven)  
500. 6.150 (Estimac)

faganan@ull.es



## MEMORIA MOVILIDAD DE EXCELENCIA

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

INVESTIGACIÓN DESARROLLADA EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE LOVAINA (KU-LEUVEN)

Estancia: desde el 15 de septiembre hasta el 15 de noviembre de 2019

Beneficiario: Francisco José Galante Gómez

TEMA DE INVESTIGACIÓN:

*LOS ANTIGUOS PAISES BAJOS Y SUS RELACIONES ARTÍSTICAS CON LAS ISLAS CANARIAS*



1. Resumen y actividades de la Memoria de Investigación:

Análisis de las relaciones sostenidas entre los antiguos Países Bajos y las Islas Canarias en el siglo XVI, a través del comercio, la cultura y el arte, en particular. En este sentido, se analizan un conjunto de obras determinando sus patronazgos y orígenes, proponiendo, además, nuevas autorías.

2. Contenido de la Memoria de Investigación.

A. Contexto:

Las continuas relaciones entre los antiguos Países Bajos y las islas Canarias ocuparon un capítulo importante de la historia del mundo atlántico, un episodio que alcanzó gran fortuna durante todo el siglo XVI, subsistiendo, incluso, décadas después.

En el ámbito de las expansiones de la época, y de los vínculos políticos y dinásticos con la monarquía hispánica, los antiguos Países Bajos consolidaron un permanente flujo de intercambios económicos y artísticos con Canarias por medio de linajes asentados en el archipiélago. Entre ellos, los Monteverde y los Van Dale que arribaron a Canarias al objeto de comercializar la caña de azúcar hasta el puerto de río Escalda, en Amberes.

Los factores económicos, sociales y culturales explican estas conexiones en el escenario de la Europa mercantilista, en la que los antiguos Países Bajos tejieron una especie de

macrocosmos territorial. Una época de globalización que se extendió por gran parte de Europa hasta las rutas atlánticas, en sus exploraciones hacia América y los archipiélagos de Azores, Madeira y Canarias.

En esta coyuntura, los lazos comerciales entre los antiguos Países Bajos y las islas Canarias determinaron sucesos de enormes consecuencias. Esto explica la recepción en Canarias de numerosas e importantes obras de arte flamencas, un verdadero museo en los confines del Atlántico integrado por piezas de gran calidad plástica provenientes, sobre todo, de los centros artísticos más representativos de la época: Bruselas, Malinas y, especialmente, Amberes. Algunas de estas singulares obras, son objeto de análisis en este artículo a través de diversas lecturas o determinando nuevas autorías que tal vez puedan contribuir al estudio de este apasionante acontecimiento de la historia.

El tránsito entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, constituyó un periodo renovador en el que se estaban articulando profundas transformaciones sociales, económicas y culturales en el viejo continente. Una época en la que las grandes potencias emprendieron complejas acciones expansionistas, tanto a través de las vías terrestres como de las rutas marítimas; una etapa de la historia que alteró la concepción del mundo con unas formas de vida reguladas por gobernantes y castas poderosas. En este ámbito, las élites comerciales desempeñaron una labor lucrativa traducida, en algunos casos, en transacciones e intercambios de productos y obras de arte concebidas como imágenes elocuentes de su condición económica y social. Un fenómeno de gran alcance en un vasto territorio cuyos límites se situaban desde el norte de Europa hasta Francia; desde el Rin, en los estados alemanes, hasta el Somme, en el reino francés. Una inmensa superpotencia con fronteras casi indefinidas y en continua transformación compuesta por una diversidad de ducados, condados, marquesados, señoríos y principados.

Fueron tiempos prósperos y de «apertura al mundo», y de grandes conquistas territoriales. Al tradicional eje económico de gran repercusión en los años del Medievo, de carácter mediterráneo y transversal, que conectaba a los antiguos Países Bajos con la Alta Renania e Italia, se agregó una nueva vía que, en su relación con la península ibérica, le permitía redistribuir el comercio hacia el Báltico, la Renania, Lorena, el

Franco Condado y los puertos franceses e ingleses cercanos. Pero su influjo económico se propagaba hasta el Atlántico a través de las denominadas «rutas atlánticas», cuyas travesías conectaban a los Países Bajos con gran parte de la Macaronesia y con el continente americano descubierto apenas algunos años antes. Un colosal dominio reflejado en *Leo Belgicus*, una carta geográfica dibujada en 1579 por Michel Eyzinger (c. 1530-1598) en la que el autor resalta la imagen retórica e inexpugnable del león como metáfora de la grandeza económica y de un poder político absoluto.

En esta órbita, el ducado de Brabante tuvo una fase de esplendor político, económico y artístico. De este modo, Bruselas fue la capital administrativa, mientras que Amberes fue el centro neurálgico de la economía: la «metrópoli de Occidente», una ciudad comercial y financiera de carácter internacional regulada por su dinámico puerto del río Escalda: la puerta de Europa y la salida hacia América. Una hegemonía que se truncó a partir de 1585, cuando el condado de Holanda neutralizó sus esclusas causando el declive de la ciudad.

El auge económico de Amberes fue paralelo al florecimiento de las artes, pues fue el primer centro internacional del comercio y de la cultura en general. Su ingente productividad artística constituyó un factor decisivo en esta materia. En el periodo precedente a 1500, ciudades como Brujas, sobre todo, Gante, Tournai o Lovaina, habían disfrutado de una apreciada relevancia como núcleos económicos y artísticos. Ahora, en este orto destellante, Bruselas, Malinas y, especialmente, Amberes, adquirieron una extraordinaria importancia en calidad de focos difusores de las artes, capaces de atraer a numerosos artistas de dispares procedencias, agrupados en gremios y talleres debidamente reglamentados. En este entorno, el arte se producía a gran escala al objeto de ser despachado en los mercados interiores y foráneos: retablos, esculturas, pinturas, manufacturas y piezas de orfebrerías, entre otros objetos de valor, aún podrían ser localizados en gran parte de Europa y América, allí donde se desplegaron las rutas comerciales.

En general, estas eminentes obras estaban relacionadas con iconografías de raigambre espiritual, a una estética arraigada desde los primeros años del Medievo con base a una tradición literaria. Todo ello derivó en diferencias sustanciales entre este «modelo

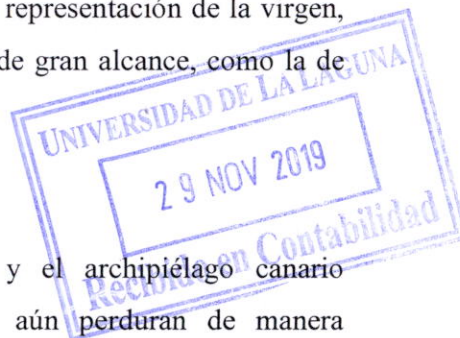
nórdico» (con preferencia a los temas religiosos) y el «modelo clásico» (con especial predilección a los asuntos laicos), cuya reelaboración se estaba llevando a cabo en ciertos contextos del mundo mediterráneo. Una persistencia de conceptos en adecuada sintonía con una sociedad de carácter continuista en sus tradiciones seculares. Esto se refleja en el alcance del texto compilatorio *Meditationes Vitae Christi* (c. 1478), y en el movimiento reformista religioso «Devotio moderna», fundado por Geert Grote (1340-1384), del que surgió el manual espiritual *De Imitatione Christi* (ca. 1418-1427) de Thomas á Kempis (1380-1471). Debido a estas corrientes ideológicas, algunos temas artísticos lograron un desarrollo espectacular. Entre ellos, podemos señalar, en su correspondencia con obras existentes en las islas Canarias, el ciclo del nacimiento, vida y muerte de Cristo, en sus múltiples variantes, así como la representación de la virgen, sobre todo por medio de piedad y de otras iconografías de gran alcance, como la de santa Ana triple o trinitaria.

#### B. Las Islas Canarias y los antiguos Países Bajos

En este contexto general, los antiguos Países Bajos y el archipiélago canario permanecieron estrechamente vinculados y sus huellas aún perduran de manera indeleble. En aquella prospección hacia las rutas atlánticas, las relaciones sostenidas con las islas Canarias propiciaron el asentamiento de familias neerlandesas que se enriquecieron con la comercialización del azúcar, además de ejercer como mediadores y mecenas de las artes.

La situación estratégica del archipiélago canario, en un cruce de caminos y nudo de comunicaciones entre tres continentes, ha condicionado en gran medida su historia económica, social y cultural, tanto en el pasado como en el presente.

Si bien es cierto que en la Antigüedad clásica hubo contactos con civilizaciones mediterráneas, interrumpidas con la decadencia y caída del Imperio romano de Occidente, el conocimiento durante la Edad Media de las islas Canarias fue mucho mayor, según se registra en la documentación cartográfica de la época. Fue entonces, en las acciones de las expansiones europeas, cuando Génova, Portugal y los reinos de Aragón y Castilla ambicionaron el control de Canarias. Habría que añadir en este contexto, el primer proceso de la conquista y evangelización del archipiélago iniciado a partir de 1351 con las expediciones de mallorquines y catalanes que lograron instaurar el

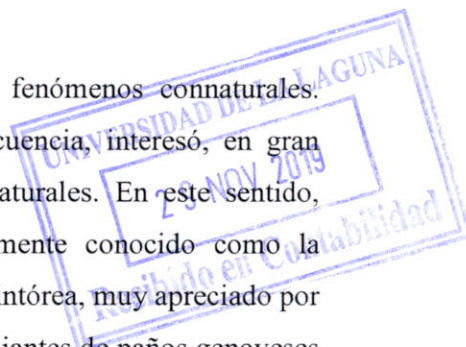


obispado de las islas en Telde (Gran Canaria); aunque el conjunto del proyecto fracasó a causa de las incursiones piráticas y a la oposición de la población indígena.

En realidad, la conquista definitiva de Canarias se llevó a cabo en un período muy dilatado, entre 1402 y 1496, casi un siglo, lo que indica la dificultad de la empresa debido, entre otros motivos, a la resistencia de los habitantes naturales del archipiélago. En este prolijo espacio temporal, hubo diversas etapas de colonización. Desde las iniciativas de la nobleza normanda, capitaneada por Jean IV de Béthencourt – auspiciadas por el monarca castellano Enrique III «el Doliente»– que conquistó entre 1402 y 1406 las islas de Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro, hasta la consolidación definitiva por parte de la monarquía hispana de los Reyes Católicos, que tomó Gran Canaria, La Palma y Tenerife entre 1478 y 1496. Estos personajes lograron imponerse a la población preexistente, sometiéndola o enajenándola en los mercados esclavistas.

La conquista y la evangelización del archipiélago fueron fenómenos connaturales. Ambos se insertaron en un proyecto común. Y, en consecuencia, interesó, en gran medida, el aprovechamiento de los recursos humanos y naturales. En este sentido, aparece en escena el líquen *Rocella canariensis*, comúnmente conocido como la orchilla, del que se obtenía el color púrpura para la industria tintórea, muy apreciado por los romanos y fenicios, así como por los fabricantes y comerciantes de paños genoveses y venecianos del siglo XV. Los mercaderes neerlandeses también negociaron la orchilla de Canarias durante la centuria posterior, al objeto de obtener colorantes para los textiles flamencos.

Existen noticias de que Jean IV de Béthencourt vendía este preciado artículo en los mercados florentinos. Además, lo exportó a las industrias de su feudo normando que poseía en Grainville-la-Teinturière, su lugar natalicio, preservando otros réditos para la corona castellana. La orchilla, de fácil adaptación al medio natural insular, solo se recogía y exportaba para ser elaborada en los mercados foráneos. Fue el primer producto de exportación de Canarias, y su importancia fue de tal envergadura que el archipiélago recibió de Plinio «el Joven» el apelativo de «islas purpurarias». Su explotación subsistió hasta el siglo XVIII, conjuntamente con la de la caña de azúcar y la de los vinos y malvasías, aunque con menor protagonismo, y decayó posteriormente debido a las competencias de los mercados americanos, especialmente de Perú y Chile, y a la introducción de tintes artificiales.



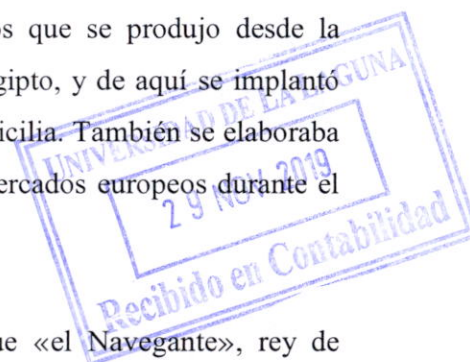
Así pues, durante el siglo XVI aún se exportaba la orchilla, aunque el principal producto de comercialización en este periodo fue la caña de azúcar con rumbo a Génova, a través de Barcelona, y, de manera singular, al puerto del Escalda, en Amberes.

Canarias era entonces una sociedad integrada por diversas culturas. De una parte, el contingente de hidalgos y conquistadores castellanos, leoneses, andaluces, gallegos, vascos, extremeños y mallorquines, quienes aplicaron una nueva organización económica y administrativa derivada, en líneas generales, del modelo de la reconquista de los reinos musulmanes del sur peninsular. Y, de otra, portugueses, italianos y neerlandeses, quienes procuraron obtener importantes beneficios con la explotación de los recursos naturales que les ofrecía un entorno físico inédito y atractivo. Una heterogeneidad social a la que pertenecían varios linajes nórdicos que provenían de un territorio que brillaba con luz propia en aquellos tiempos.

La caña de azúcar es una especie natural de los trópicos que se produjo desde la Antigüedad en el subcontinente indio. Más tarde llegó a Egipto, y de aquí se implantó en Chipre en el siglo XI, trasladándose décadas después a Sicilia. También se elaboraba azúcar en Asia, que era distribuido desde Venecia a los mercados europeos durante el siglo XV, en un comercio de gran notoriedad.

A partir de la colonización de Madeira en 1424, Enrique «el Navegante», rey de Portugal, introdujo desde Sicilia esta especia, así como los métodos de su cultivo. Desde Madeira, primera isla azucarera del Atlántico, la elaboración del azúcar se extendió a los archipiélagos de las Azores, Canarias y Cabo Verde, y luego al continente americano, a Santo Tomé, Santo Domingo y a la costa brasileña. En este trasiego de itinerarios, convergieron en Canarias rutas de tránsitos en su expansión desde el Mediterráneo hasta los horizontes más alejados del Atlántico.

Hasta mediados del siglo XV, los antiguos Países Bajos se habían surtido del azúcar del Mediterráneo, conjuntamente con otras materias, como la piedra pómez y el alumbre. Sin embargo, hacia 1500 hubo una mayor demanda de azúcar debido a la novedad de los gustos culinarios. Parece evidente que la apertura de fronteras causó cambios en las costumbres cotidianas, por lo que el consumo de comidas iba en aumento y en calidad con la incorporación a la dieta común de productos más exquisitos. Así floreció una



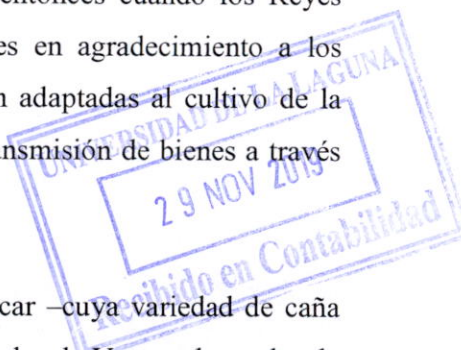
nueva cultura gastronómica, sustituyendo al exceso de especias que ocasionaban indigestiones y enfermedades ocasionales. Este aprecio por el azúcar fue paralelo al de otros productos, como vinos, frutos secos y cítricos. El consumo de azúcar, hasta entonces reservado a las clases sociales más pudientes y privilegiadas, se propagó hacia otros sectores de la sociedad: de píldora medicinal despachada a un alto precio en las boticas, se convirtió ahora en un postre habitual, tanto que refinadores, pasteleros y confiteros gozaron de un mayor prestigio social. Incluso es posible que las mujeres habilidosas en el arte de la repostería fueran más pretendidas.

Para comercializar el «oro blanco», los mercaderes flamencos utilizaron las rutas de ultramar. Todos los indicios apuntan que desde Lisboa se aventuraron a la isla de Madeira y a las Azores. Este fenómeno propició el establecimiento de linajes nórdicos y la llegada de numerosas obras de arte flamenco.

Luego, desde la conclusión de la conquista castellana en el ocaso del siglo XV, el negocio del azúcar se trasladó a las islas Canarias. Fue entonces cuando los Reyes Católicos concedieron datas a los adelantados y regidores en agradecimiento a los servicios desempeñados. Gran parte de estas tierras fueron adaptadas al cultivo de la caña de azúcar, bien por sus propietarios iniciales o por transmisión de bienes a través de compraventas, donaciones o herencias.

La introducción en Canarias del cultivo de la caña de azúcar —cuya variedad de caña más empleada fue la *Sacharum Officianarum*— se debió a Pedro de Vera, gobernador de Gran Canaria entre 1480 y 1491. Más tarde se extendió a gran parte de las islas, a excepción de Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro, constituyendo durante algo más de un siglo, aunque con desigual intensidad, el principal producto de exportación a los mercados extranjeros. Fue, sin duda, la primera actividad agroexportadora a gran escala que introdujo a las islas Canarias en los circuitos comerciales internacionales. Su comercio fue tan excepcional que incluso se utilizó como moneda de cambio en las transacciones comerciales. En lo que concierne a nuestra disciplina, muchas obras de arte flamencas llegaron a Canarias a través de este procedimiento.

Para su explotación, los mercaderes construyeron sus ingenios, que tuvieron gran repercusión en la estructura del territorio y en el componente social, y sus residencias





señoriales, cuyo prototipo derivaba de la casa fuerte edificada por los castellanos en Agaete (Gran Canaria). La apariencia defensiva de estos edificios con torre en la planta superior, fue adaptada por los Monteverde y los Van Dale en sus haciendas de Tazacorte y Argual (La Palma). Y en torno a los ingenios, o a sus residencias, erigieron ermitas adornadas con arte flamenco como, por ejemplo, la localizada en el cauce del barranco de las Angustias, y la de San Miguel, ambas en Tazacorte, fundadas por Jácome de Monteverde.

El tráfico del azúcar con los antiguos Países Bajos fue de tal magnitud que el archipiélago era conocido con el sobrenombre de «islas del azúcar». Una obra ilustrativa de este suculento negocio, en el que la figura del mercader ocupó un eslabón importante en la estructura social, es la pintura al fresco realizada en 1899 por Piet Verhaert (1852-1908) para adornar uno de los paramentos del cuerpo noble del ayuntamiento de Amberes. La obra, denominada La navegación: el burgomaestre de Amberes da la bienvenida al capitán de los navíos que traen el azúcar desde las Islas Canarias, corresponde a un ciclo pictórico en el que se ensalzan los episodios más significativos de la ciudad antuerpiense, conmemorando, en este caso, un acontecimiento de 1508. Con toda precisión de detalles y de interesantes matices cromáticos, el gobernador y los mercaderes figuran engalanados con lujosos vestidos y adornos de época. Posiblemente haga referencia al negocio mantenido con La Palma. En esta dirección, conviene precisar que la explotación del azúcar en esta isla alcanzó gran fortuna en las haciendas de Tazacorte y Argual, mayormente, así como en Los Sauces, en los heredamientos de Los Príncipes y de Los Catalanes.

El control de este comercio se debió a la presencia de europeos en Canarias, bien mediante compañías que abrieron sus filiales en el archipiélago, como los Hochstetter, Fugger y Welser, o a través de los «merchant adventurers», individuos audaces que arribaron a las islas movidos por ansias de riqueza y poder, especialmente, neerlandeses, italianos y portugueses, además de franceses, irlandeses e ingleses. Financieros europeos, en definitiva, que, viviendo en las islas o permaneciendo durante estancias prolongada o delegando sus negocios en habilidosos representantes, acumularon grandes excedentes de capital, además de maniobrar hábilmente al objeto de su promoción social y cultural. Entre los neerlandeses, figuran las siguientes familias: Groenemberg (Groenemberch, Monteverde), Van de Walle (Vandeval), Van Dale

(Vandale, Vandala), Ghyzele o de Guisla Iper, Halmar, Boot, Botin, Aert (Arnould, Artilles), Van Damme (Vandame, Bandama), Van Daisele (Daysel), Grimont (Grimón), Westerlinck (Westerling), Van Praet, Van Ghemert, Van der Ghein, Van Trille, Vanderman, Verschuren, Abentroot, Brier, Veschuren, Van der Ghein, Leardyn, Lanoy, Aysel, Wangüermet y Jannssen. Una nómina incompleta, pues otros apellidos flamencos fueron sustituidos por los apellidos castellanos de sus descendientes al objeto de eludir las permanentes sospechas de la Inquisición.

Entre aquellas castas, nos ocuparemos de los Monteverde, originarios de Colonia y, especialmente, de los Van Dale, naturales de Amberes, mercaderes de gran poderío social y económico asociados por enlaces familiares, como luego comprobaremos.

Las tierras adquiridas por Jácome de Monteverde en La Palma habían pertenecido al conquistador Alonso Fernández de Lugo, debido a una concesión de los Reyes Católicos. Luego, en 1502, el adelantado las donó a su sobrino Juan de Lugo, quien tomo posesión en 1506. Sin embargo, dos años más tarde fueron traspasadas a Bono Brozoni, en calidad de procurador de la compañía alemana de Antonio Welser, cuya operación fue ratificada por la reina Juana en sendas cartas reales emitidas en 1510 y 1513. Finalmente, el comerciante renano, establecido en Amberes, obtuvo todos los bienes por medio de escritura de compra-venta a finales de 1508, ratificada por la soberana, así como su enjundioso patrimonio cosechado hasta 1518. Establecido en La Palma y por los réditos de sus negocios, recibió en Amberes el título de «señor de las Islas Canarias» en 1521. Algunos años después, el tribunal de la Inquisición le condenó por haber comprado y leído libros heréticos. Falleció en 1531 cumpliendo su condena en el monasterio sevillano de San Francisco el Grande.

Realmente fueron extraordinarios los vínculos existentes entre los antiguos Países Bajos y las islas Canarias en la economía, el arte y la cultura en general, así como en otras esferas del conocimiento. En ambos territorios, las correlaciones fueron evidentes. No solo en las manifestaciones plásticas que, además de sus resoluciones formales, contienen sugerentes lecturas que van más allá de lo que a simple vista podríamos observar, sino, también, en determinados comportamientos culturales y sociales que nos derivan hacia los ámbitos de la antropología. De igual modo sucede en las imágenes visuales de núcleos y ciudades por medio de los topónimos de calles y lugares. En este sentido, por ejemplo, al transitar por el núcleo histórico de Santa Cruz de La Palma o

contemplando los blasones familiares adosados a las fachadas de algunas viviendas de Los Llanos de Argual y de Tazacorte, podríamos encontrar casos semejantes con las residencias de los mismos linajes en ciudades flamencas.

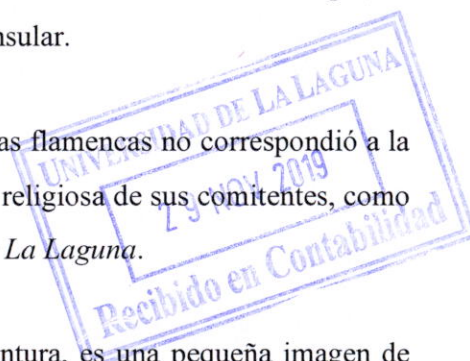
Y un ejemplo de estas reciprocidades es el colegio Van Dale, en Lovaina. Sus orígenes fundacionales, su importancia arquitectónica en la imagen de la ciudad, la acepción de un nuevo «estilo» de época, su imbricación en los conflictos del linaje de los Van Dale y su influjo cultural, fueron de tal envergadura que, necesariamente, merece ocupar nuestro interés en otra investigación posterior. Además, aunque el colegio no fue financiado de manera directa con los beneficios obtenidos con el azúcar de Canarias, constituyó, no obstante, uno de los fundamentos de su riqueza.

#### C. Relaciones entre los antiguos Países Bajos y las Islas Canarias: obras y autorías

Atraídas por el comercio del azúcar, varias familias neerlandesas se establecieron en el archipiélago, como hemos señalado en páginas anteriores. Este acontecimiento favoreció la recepción en Canarias de arte flamenco de conspicua calidad: pinturas, esculturas, retablos, orfebrería, tejidos, manufacturas, muebles, miniaturas, misales y cantorales, estampados en la célebre imprenta de Plantin-Moretus, ratifican las estrechas relaciones sostenidas entre los antiguos Países Bajos y las islas Canarias en aquellos tiempos de esplendor. En este epígrafe, analizaremos sucintamente varias obras que, de manera estelar, forman parte del patrimonio artístico insular.

No obstante, la recepción en Canarias de algunas piezas flamencas no correspondió a la comercialización del «oro blanco», sino a la vocación religiosa de sus comitentes, como fueron los casos de la *Virgen de la Peña* y el *Cristo de La Laguna*.

La *Virgen de la Peña*, patrona de la isla de Fuerteventura, es una pequeña imagen de alabastro adscrita a los talleres del arcano «Maestro de Rímini». Fue esculpida entre 1430 y 1440, muy probablemente en los talleres de Brujas que disfrutaba, en aquellos tiempos, de una etapa de gran brillantez. Otros centros artísticos relevantes de la época, en lo que se refiere a la producción de esculturas de alabastos, fueron Arras, Lille y Tournai, cuyas imágenes también mantienen concomitancias con la majorera. No obstante, habría que precisar que en estos florecientes talleres flamencos, el conjunto de



esculturas del denominado «estilo Rímini» alcanzaron una desigual calidad de ejecución. Las sutiles formas de la *Virgen de la Peña* están relacionadas con el arte pictórico de los primitivos flamencos, en especial de Roger van der Weyden, sobre todo en lo referente a los gestos anímicos, a la introversión espiritual y a la resolución forma de los drapeados.

La escultura la pudo traer el conquistador y «señor de la isla» Diego García de Herrera, cuando en 1454 había impulsado las mejoras del convento franciscano de San Buenaventura, en Betancuria. El traslado de la pequeña escultura fue favorecido al acoplarse una oquedad que tiene en su reverso a una caja de madera, conforme a las denominadas «esculturas de viaje».

El prototipo de la imagen responde al de la virgen sedente y entronizada con niño, propia del gótico internacional. Una fascinante figura de delicada belleza, de composición de ejes melifluos y dinámicos, y de expresión serena que parece ajena a los juguetes de su niño. Sus genuinas características están en consonancia con aquel «estilo Rímini», derivado del «estilo suave» o «bello estilo», desarrollado entre 1400 y 1440, y con la propiedad añadida del *non finito* debido a la peculiaridad de sus párpados caídos. La imagen atesoraba una policromía de bellos azules, rojos encendidos y dorados fulgurantes, actualmente desaparecida.

Similares características aunque de mayor materialidad, se expresan en la *Madonna dell'Aqua* del templo Malatestiano de Rímini; la célebre *Piedad*, que figura en Dreikonigskirche de Frankfurt; los *Ángeles de la anunciación*, en el Musée La Chartreuse, en Douai; y otros ángeles del mismo tema, en el palacio Borromeo, en Isola Bella. De similar composición y particularidades es la *Virgen con niño* (c. 1420), elaborada en alabastro en la escuela del medio Rin, integrada en un conjunto de escenas del relicario de madera de roble en la iglesia de Schwabstedt, en Treene y otra escultura de extraordinaria semejanza, realizada en 1430, que formó parte de la colección de la casa de subastas Sotheby's, en Londres.

La llegada a Canarias del *Cristo de La Laguna*, tallada en *bornio* o roble negro de Flandes, tampoco corresponde al negocio del azúcar. Fue adquirido por el adelantado

Alonso Fernández de Lugo y el conquistador Juan Benítez de Lugo como una imagen devocional en agradecimiento a los triunfos de sus contiendas, para ser depositada en el convento de San Miguel de las Victorias, en San Cristóbal de La Laguna. Se trata de una escultura imponente y sobrecogedora, una de las más sobresalientes de la iconografía cristológica flamenca. Sus cualidades de ejecución, como la anatomía naturalista, los envaramientos de sus miembros, la expresión de su rostro y el desarrollo espacial del paño de pudor de pliegues longitudinales, la sitúan en la estela de los talleres de los antiguos Países Bajos septentrionales.

El arquetipo anatómico de la referida talla, corresponde al lenguaje plástico de Jan Borman o Borreman «el Viejo» (c. 1479-1520), prestigioso artista activo en Bruselas a quién se le atribuye el *Crucificado de la colegiata de San Pedro*, en Lovaina. También del mismo taller, o de su entorno, puede que proceda el *Crucificado de la catedral de St. Chad's*, en Birmingham. Ambas guardan extraordinarias semejanzas con el cristo lagunero. A estos señeros ejemplos, se podría incorporar una serie de crucificados realizados entre 1475 y 1520, como, entre otros: el *Crucificado de la abadía de Sint-Gertrudis*, en Lovaina; el *Crucificado de la iglesia de San Pedro*, en Pellenberg; el *Crucificado* que perteneció al gran beguinaje, ahora conservado en el M-Museum de la misma ciudad lovaniense; y el *Crucificado de la iglesia de Nuestra Señora*, en Aarschot. En estos ejemplos, parece evidente la influencia de los modelos pictóricos de la *Crucifixión* de Van der Weyden, (Viena, Kunsthistorisches Museum), y de Albrecht Bouts (1450-1549), en lo que hace referencia a las expresiones de los rostros y en los estudios de tipos de cabezas.

También habría que anotar la extraordinaria semejanza del *Cristo de La Laguna* con el grabado denominado *Cristo en la cruz, con María y San Juan*, obra en madera pintada a mano, quizá por Lucas van Leyden (1499-1533), difundida por primera vez en 1514, en Leiden, por Jan Seversz (¿ - c.1538) en el *Missale Traiectense*.

No obstante, las similitudes de estos ejemplos con el *Cristo de La Laguna* son fragmentarias. Es decir, se trata de analogías diversas y parciales: en la posición de las extremidades, en las expresiones anímicas, en los paños de pureza... No hemos localizado alguna escultura de semejanza total y completa. Por ello lo hemos

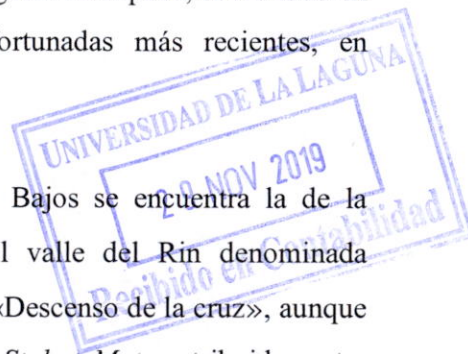
considerado como un *unicum*, pues en su modelado naturalista parece haber influido otros conceptos.

En el perizoma de la escultura existen dos tipos de escrituras: una de tipo decorativo, bordeando el *cinctus*; la otra, en un lugar más recóndito, en una escocia del nudo del paño donde se precisa, entre adornos de rosetas, la autoría y el año de ejecución de la obra: *PI [vs] F [ecit] L DER VVLE XIII*, como ocurre, por ejemplo, con esculturas de Jan van Stefesweert, entre otros artistas flamencos. Esta apreciación la hemos podido desarrollar a través de minuciosos análisis de la escultura, y con base a las pericias técnicas realizadas por un grupo de estudiosos en diversas disciplinas humanistas de la Universidad de La Laguna. El autor de la flamante escultura, logró una imagen prodigiosa, plena de majestuosidad e intensa humanidad. Por otro lado, su impacto e influencia ha sido determinante en el arte canario.

Las obras comentadas brevemente constituyen ejemplos singulares del arte flamenco en Canarias, aunque existen otros exponentes primorosos, distribuidos, especialmente, en La Palma, Gran Canaria y Tenerife, en aquellas islas donde prosperó el comercio del azúcar. Sin embargo, tenemos que advertir que muchas de estas esculturas fueron sustancialmente alteradas con base en añadidos de otros gustos de época, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, y a intervenciones desafortunadas más recientes, en menoscabo de sus valores originales.

Entre las iconografías más desarrolladas en los Países Bajos se encuentra la de la «Piedad» que surgió en los conventos femeninos del valle del Rin denominada *Vesperbild*. El tema procede del episodio evangélico del «Descenso de la cruz», aunque parece que su origen de inspiración es la loa religiosa *Stabat Mater* atribuida, entre otros, al papa Inocencio III (1161-1216) y al franciscano Jacopone da Todi (1236-1306).

Se trata de un modelo de gran carga dolorosa en el que la virgen entronizada sostiene entre sus rodillas el agonizante cuerpo de Jesús. Es una *imago pietatis*, vinculada a la *compassio* y la *co-redemptio*, propia del «Descendimiento», en la que la virgen participa de la acción redentora. Uno de los ejemplares más remotos es la *Piedad de Roettgen*, conservada en el Rheinisches Museum, en Bonn, realizado hacia 1300 en



clave de formulación expresionista. Otro exponente singular es el exhibido en el Kunstsammlungen der Veste Coburg, fechado entre 1360 y 1370.

Con relación a la posición adoptada por la figura de Cristo, se podrían establecer diversas tipologías de este interesante trasunto iconográfico: la de formas retorcidas de fuerzas potentes, como se representa en los pioneros ejemplos antes citados, y las «Piedades horizontales» o *Passarge*, en las que la figura de Jesús desciende verticalmente sobre el suelo formando un ángulo más o menos recto, mientras que sus brazos aparecen extendidos por ambos costados, recogidos sobre el vientre o caído uno de ellos. Este modelo surge del tema iconográfico «Llanto sobre Cristo muerto», muy enraizado en el arte flamenco.

Ambos modos se registran en la «Piedades» existentes en Canarias. Entre ellas, la que se venera en la ermita de las Angustias, en Tazacorte, que responde a la primera formulación. Y la que preside el altar mayor de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de los Dolores, en Santa Cruz de La Palma, que podría incluirse en la otra tipología.

El grupo escultórico de Tazacorte, está constituido por dos soberbias figuras de desiguales fisonomías y proporciones que suscitan una gran espiritualidad. La esplendorosa *Virgen de las Angustias*, como es conocida, se representa entronizada, imperial y mostrando un semblante sosegado y resignado. Una figura ataviada con un alba que le cubre el pecho, una túnica envuelta por un ampuloso gabán y una holgada capilla con leve quiebre frontal; una especie de capucha tal vez relacionada con las que usaban las monjas del valle del Rin. Las colgaduras de la parte inferior son fluidas, duras y metálicas, con tronchados angulosos en dientes de sierra. En su regazo mantiene el cuerpo descoyuntado de Jesús: con su mano derecha sostiene su cabeza, y con la izquierda aguanta el brazo para que no se desplome.

La figura de *Cristo descendido de la cruz* es de menor envergadura, en concordancia con los conceptos espirituales emanados de los movimientos y lecturas religiosas anteriormente mencionados, en la que la afligida madre evoca la niñez de su hijo. A pesar de las diferencias en los formatos, el conjunto es de gran solidez estructural, un logrado equilibrio compositivo en el que cada figura posee su propia tensión interna, y ambas se integran por una interacción introspectiva y emocional. De esta manera, el

grupo se unifica por la fusión entre ambos personajes y por el desenlace final del sacrificio de la humanidad para su redención.

Por otro lado, la *Piedad* horizontal antuerpiense del hospital santacrucero corresponde a una *compassio Mariae* por su apenada expresión y la posición arrodillada de la virgen. En relación con el otro ejemplo, la variante iconográfica reside, además, en que la virgen protege con su manto el magullado cuerpo de Cristo. Aquí son singulares los drapeados de la vestidura recamada y en el gabán de la virgen, así como los pliegues del perizoma de Jesús. También se abren distintos ejes compositivos, como el diagonal entre los rostros de ambas figuras, y otro paralelo enunciado por las extremidades inferiores y el brazo izquierdo de Cristo, favorecido por la rígida posición de la figura.

El conjunto mantiene estrechísimas similitudes con el *Retablo de Nuestra Señora de la Piedad* –o *Retablo de los lamentos*– (c. 1500-1520) que, procedente de Amberes, forma parte de la colección del Museu Municipal de Portalegre, en Portugal, y con la *Piedad del retablo de la Deploración* existente en la iglesia de Sint-Walburg, en Netterden, en Holanda; son tan concordantes que parecen formar pareja. A estos ejemplos, habría que añadir la *Piedad* de la iglesia de Sint-Gorgón de Varangèville (Meurthe-et-Moselle) y, en relación a la postura del cuerpo de Cristo, el *Altar de los confesores* de la abadía de Abervode (c. 1514), en el Museum aan de Strom (MAS), en Amberes, asignado al escultor Jacob van Cothem en relación con la pintura de Quentin Metsys *Llanto sobre Cristo muerto* (1511), cuyo prototipo se desarrolló intensamente en las artes plásticas.

Otro tema iconográfico que alcanzó gran desarrollo en los antiguos Países Bajos fue el de santa Ana triple o trinitaria, de gran devoción en aquellos territorios. El éxito fue de tal magnitud que los talleres amberinos tenían excedentes para su rápido despacho en los mercados locales e internacionales, por lo que se reprodujo en variedad de formatos entre 1500-1525, especialmente, aunque se registran ejemplos anteriores.

El asunto no solo supone la representación de la Inmaculada Concepción de la virgen que sostiene al niño en su regazo, sino a santa Ana como la idealización de cualquier madre. Esta predilección dio lugar a múltiples variantes del modelo, sobre todo en aquellas esculturas brabantonas de culto popular, notoriamente difundido en conjuntos de menor proporción. En una de estas iconografías, santa Ana sostiene a las dos figuras; y en la otra, Ana y María aparecen sentadas.



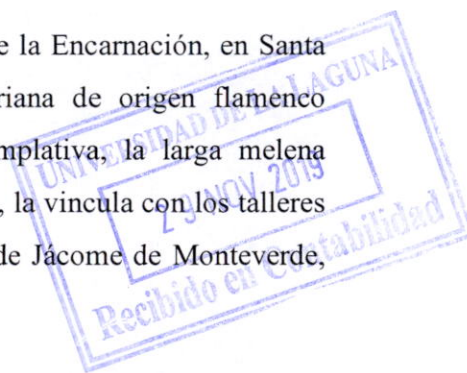
La *Santa Ana trinitaria* de la iglesia de San Francisco, en Santa Cruz de La Palma, representada afín a la última tipología, es una *Mater familias*. La composición sugiere la estrecha unión entre las figuras, simbolizando la firmeza de sus mutuos afectos. La diferencia de tamaño de las imágenes entronizadas indica los distintos rangos familiares. La virgen, en menor escala, aparece de frente, con giro leve de su cabeza hacia la derecha y con hermoso tallado de sus largos mechones que se desploman a ambos lados. Mientras, santa Ana, ataviada con un amplio gabán, figura de lado, proporcionado ritmo a la estructura. Los dos personajes confidentes están unidos por el niño, y por elementos de gran carga iconográfica, el racimo de uvas y la Biblia.

Posiblemente, una de las imágenes pioneras de este modelo es la *Santa Ana trinitaria* de Sint-Leonardkerk de Lèau, en Zoutleeuw. También hay que destacar las existentes en la Sint-Annakerk, en Ossthoven y Hotton (Oud-Turnhout) y en la iglesia de los santos Cosme y Damián, en Hotton-Fronville.

En este apretado resumen, cabría recordar las numerosas santas y vírgenes en *contrapposto* que hay en Canarias, cuyas cronologías se podrían situar, en general, entre 1510 y 1525, al igual que las de otras iconografías.

Destaca entre ellas, la esmerada *Anunciación* de la ermita de la Encarnación, en Santa Cruz de La Palma, posiblemente la mejor escultura mariana de origen flamenco existente en el archipiélago. Su expresión dulce y contemplativa, la larga melena ondulada en rizados tirabuzones y la composición armoniosa, la vincula con los talleres de producción amberinos. Llegó a Canarias por mediación de Jacome de Monteverde, uno de los señores del azúcar.

La virgen figura en una hornacina del retablo mayor, conjuntamente con una biblioteca minuciosamente tallada y el arcángel Gabriel, que aparece en el otro lado de la estructura, cuya imagen está inspirada en un grabado de Martin Schongauer (1448-1491). En este singular espacio, que recuerda soluciones pictóricas de Van der Weyden, se acentúan las referencias visuales en logradas perspectivas, lo que suscita una atmósfera apacible y conmovedora.



Otras esculturas de obispos y santos también son excelentes. En esta antología reluce la escultura de *San Blas obispo*, localizada en la capilla de la Vera Cruz de la iglesia del exconvento de San Francisco, en Santa Cruz de La Palma, una de las imágenes flamencas más sobresalientes del patrimonio cultural de Canarias. El santo obispo fue un personaje muy valorado en la compilación de relatos hagiográficos de *La leyenda dorada* (1298), escrita por el dominico Santiago de la Vorágine (1230-1298), arzobispo de Génova.

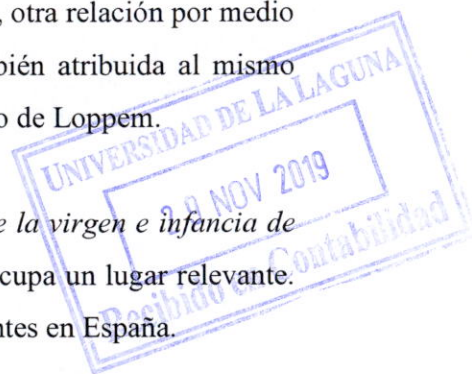
La portentosa imagen es de Bruselas. San Blas figura representado con la mitra obispal, el instrumento de su martirio, en la mano derecha, y el libro sagrado, sostenido con la otra.

La elegancia de los flexibles drapeados, precipitados verticalmente, los dobladillos de la amplia capa pluvial, sujeta con una broncha que simula una pieza de orfebrería formada por un círculo, el pie izquierdo ligeramente adelantado, las facciones de su impecable rostro, que acentúan su modelado naturalista amablemente expresivo, y la excelente calidad de ejecución, la vinculan con los talleres bruseleses de mayor prestigio.

La agraciada imagen palmera mantiene una semejanza extraordinaria con la escultura de *Sint-Hubertus* (c.1480-1500), en Sint-Jacobskerk, en Lovaina, atribuida al notable taller de Jan Borman o Borreman «el Joven». Aportamos, igualmente, otra relación por medio de la singular escultura de *San Amando* (c. 1500-1520), también atribuida al mismo artista, localizada en la Fundación Jean van Caloen, en el castillo de Loppem.

En este capítulo del trabajo, el retablo escultórico de la *Vida de la virgen e infancia de Cristo* de la parroquia de San Juan, en Telde (Gran Canaria), ocupa un lugar relevante. Sin duda, uno de los retablos flamencos más importantes existentes en España.

Contiene seis episodios: *Anunciación*, *Desposorios o Matrimonio de la virgen*, *Nacimiento*, *Circuncisión*, *Presentación al templo* y *Epifanía o Adoración de los magos*, distribuidos en paneles narrados con una gran profusión de delicadas esculturas muy veristas, y de drapeados verticales. Las figuras han sido dispuestas en grupos bien conformados por medio de hábiles entalladuras, propiciando sugerentes planos en profundidad, y en ambientaciones arquitectónicas de minuciosas filigranas.



Por su estructura rectangular con remate de elaboradas molduras onduladas, obedece a un retablo tipo muy arraigado en los Países Bajos desarrollado entre 1530 y 1540, acorde con el denominado «estilo Moreau». El ejemplo canario es mencionado en 1539, en el testamento del conquistador Cristóbal García del Castillo que, beneficiado del suculento comercio del azúcar, encargó a Flandes este excepcional mueble litúrgico.

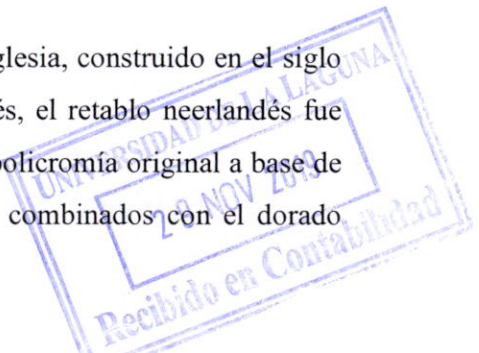
Las referencias documentales y el estilo del retablo podrían situar la cronología de la obra en torno a 1525, y es, en dicho caso, el primero de una larga serie de un modelo extendido por Europa y América: Oplinter, Herbais-sous-Piètran, Edingen/Engien, Hulshout, Renlies, Schoonbroek, Straelen, Rignsaker, Baume-les-Messieurs, Pont-à-Mousson, Ricey-Bas, Roubaix, Wattignies, Roermond y Philadelphia (proveniente de Pagny).

En correspondencia a estos ejemplos, y a una práctica generalizada, el retablo de Telde tuvo tablas laterales pintadas, al menos hasta 1628, como se manifiesta en los textos documentales.

El estilo de las expresivas figuras es de Bruselas, aunque la caja, con marcas de manos, es de Amberes. Por tanto, es un retablo de colaboración entre maestros de los centros artísticos de mayor pujanza de aquellos tiempos; una práctica común en el ejercicio de las artes.

La flamante pieza fue insertada en el retablo mayor de la iglesia, construido en el siglo XVIII por Diego Martín de Campos. Algunos años después, el retablo neerlandés fue dorado y policromado, lo que malogró, de esta manera, su policromía original a base de espléndidos tonos de rojos, azules, verdes y blancos que, combinados con el dorado primitivo, le había proporcionado una gran brillantez.

También son excelentes las pinturas flamencas del siglo XVI que llegaron a Canarias gracias al fructífero comercio del azúcar. Se trata de tablas individuales, o bien formando dípticos, trípticos o polípticos, que engalanan ermitas y templos del archipiélago, así como capillas privadas. No obstante, el número de piezas es menor en relación con las esculturas, aunque la temática es más o menos coincidente. En algunos



detalles o composiciones se perciben, en algunas de ellas, un influjo italianizante que apenas observamos en el arte de la escultura. La asignación de autorías de estas obras pictóricas ha constituido un serio impedimento debido a la escasez de repertorios documentales específicos sobre estos asuntos. Esta dificultad no ha impedido la rigurosa investigación desarrollada por prestigiosos especialistas interesados en el arte canario.

Entre estas pinturas destaca el *Tríptico de las Nieves* (c. 1525-30), en Agaete, una de las obras más importantes de la producción de Joos van Cleve (c. 1485-1541), en la que se reconcilian las influencias italianizantes de Leonardo con las de Quentin Metsys y, en general, con la valoración de la pintura flamenca en lo que hace referencia a la descripción minuciosa de los asuntos y al gusto por el paisaje.

La obra fue encargada a los mejores talleres de Flandes por el hacendado genovés Antón Cerezo, personaje enriquecido por el comercio del azúcar, al objeto de destinarla a la iglesia de Agaete o a la ermita en el puerto de Las Nieves.

Consta de dos tablas laterales cuyas figuras principales han sido colocadas de lado y enfrentadas, envolviendo, de esta manera, a la *Virgen con su niño*, representada en la tabla central. A la derecha del tríptico, se representa al eremita *San Antonio abad*, de carácter monumental, ocupando el primer plano, en cuyo fondo aparece san Cristóbal cruzando el río, portando al niño, y un hermoso e idílico paisaje bajo un cielo difuso y plateado que ha captado las transparencias acuáticas.

En la otra tabla, se muestra a *San Francisco de Asís*, penitente y estigmatizado, en un minucioso paisaje en profundidad, en cuyo cielo, de similar tonalidad a la anterior, figura un pequeño crucificado, luminoso y etéreo. Es, probablemente, la mejor tabla del conjunto y en la que se percibe una relación más directa con los trabajos de Joos van Cleve, especialmente con la tabla superior del *Retablo de la lamentación* (1520-1525), en el Museo del Louvre. Ambas tablas flanquean la pintura al óleo de la virgen entronizada y bajo dosel que sostiene en su regazo al niño que juguetea con un pájaro. En el marco arquitectónico de apoyo, y en sus motivos ornamentales, se advierten ecos renacentistas. El rostro de la virgen es muy desigual, pues al repintarse se ocultó la pintura original.

Por otro lado, parece que los sencillos retratos ovales de los donantes fueron extraídos del conjunto. En el caso de que hubiesen formado parte del mismo, Van Cleve recurrió a un procedimiento empleado por Hans Memling (1430-1494), ubicando a los mecenas en el espacio sagrado de la virgen. En uno de estos retratos, aparece el mercader genovés en actitud orante, precediendo a la imagen de su hijo, Francisco Palomar; en el otro retrato, está Sancha Díaz de Zorita, mujer de Cerezo.

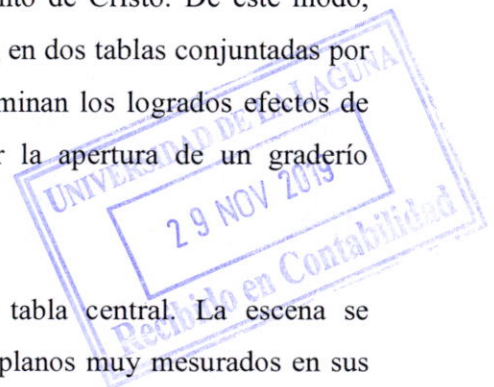
El conjunto constaba de una predela en la que figuraba la Santa Cena, tal vez semejante a la del citado *Retablo de la Lamentación*. Es una lástima la desaparición de esta tabla ya que perjudicado de manera ostensible la integridad del conjunto, y ha mermado su lectura iconográfica.

Otro ejemplar interesante es el *Tríptico de Nava y Grimón* (c. 1546), solicitado a Flandes por el maestro de campo Tomás Grimón y García de Albarracín para adornar la capilla de su vivienda en San Cristóbal de La Laguna. La obra está depositada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Se trata de un trabajo de madurez del polifacético y célebre artista Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), citado en páginas anteriores, ya que había decorado la residencia que habitó Pauwel van Dale en Amberes.

El programa iconográfico del tríptico es sumamente interesante, un relato pormenorizado, una elaboración absoluta y universal en el que se precisa de manera cronológica los principales acontecimientos del nacimiento de Cristo. De este modo, figura en los reversos de las alas laterales la *Anunciación*, en dos tablas conjuntadas por el mismo tema. Se trata de una grisalla en la que predominan los logrados efectos de claroscuro y una adecuada perspectiva, favorecida por la apertura de un graderío ininterrumpido en el primer plano.

El relato continúa con la *Natividad* en la magnífica tabla central. La escena se representa en acertadas soluciones, una sucesión de tres planos muy medidos en sus composiciones, interrumpidos, en el plano medio, por masas arquitectónicas de ruinas italianizantes cuyos elementos evocan a Vitrubio y Serlio. No hay que olvidar que a Pieter Coecke se le considera uno de los difusores del ideal clásico en la arquitectura de



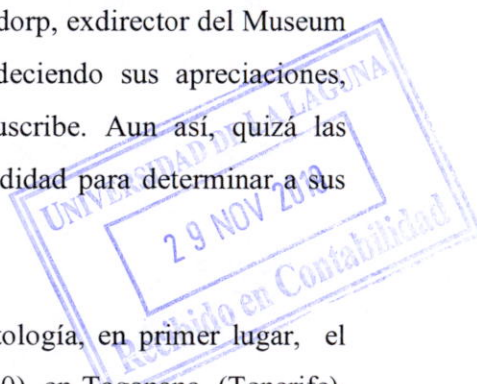
los antiguos Países Bajos. En este sentido, tradujo y editó *I sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese* (1539) y *De architectura* de Vitrubio.

El equilibrio en la composición es completo, tanto en la prefiguración de los planos como los adecuados timbres de color y en la agrupación de los personajes. En el plano medio, se representa a san José anciano vagando entre las ruinas, calvo y con barba, ajustándose a un tipo iconográfico de gran suerte en el arte de los antiguos Países Bajos. Sin embargo, el delicado rostro de María ha sido influido en su ejecución por el nuevo gusto clasicista.

Por último, las tablas laterales escenifican la *Circuncisión* y la *Presentación en el templo*, configurando el ciclo cósmico. Dominan aquí composiciones rotatorias, redomadas con cortinajes y dosel, respectivamente, en las que el artista ha tenido sumo interés en las perspectivas y en las asociaciones cromáticas.

Las autorías de las obras descritas hasta el momento han logrado un consenso unánime en la historiografía artística. Sin embargo, en las que mencionaremos seguidamente, proponemos nuevos autores y cronologías basándonos en lecturas estrictamente formales, carentes de argumentos documentales que las verifiquen. Estas autorías han sido corroboradas con el apoyo crítico de especialistas de máximo prestigio en la materia: John Oliver Hand, conservador de la pintura renacentista del norte de Europa en la National Gallery of Art, en Washington; Peter van den Brink, director del Suermondt-Ludwig-Museum, en Aquisgrán; y Hans Nieuwdorp, exdirector del Museum Mayer van den Bergh, en Amberes. Valorando y agradeciendo sus apreciaciones, naturalmente, el responsable definitivo es quien esto suscribe. Aun así, quizá las siguientes pinturas requieran de estudios de mayor profundidad para determinar a sus artífices con plena certeza.

Con arreglo a un orden cronológico, figuraría en esta antología, en primer lugar, el *Tríptico de la adoración de los Reyes Magos* (c. 1515-1530), en Taganana, (Tenerife), que aparece documentado en el inventario de 1577 de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, en la misma localidad donde actualmente se encuentra.



Los temas que lo componen hacen referencia a la *Epifanía* o *Adoración de los Reyes Magos*, en la tabla central, que está flanqueada por el *Nacimiento de Cristo*, adorado por María y ángeles, con san José al fondo, y, a la izquierda de la composición, una tabla en la que se aúnan dos temas iconográficos, como son la *Circuncisión* y la *Presentación en el templo*, como es frecuente en la pintura flamenca del siglo XVI.

En la escena que sirve de profundidad a la tabla central, aparece una arquitectura maltrecha y desgastada que prefigura el final de una época y el principio de otra plena de esperanza con la llegada de Cristo al mundo. De esta manera, la ruina arquitectónica ha sido transformada en un establo, recurriendo el artista a una composición centralizada en la figura de María y su niño. Precisamente en la figura de la virgen, de rostro ovalado y párpados caídos, se perciben los escasos influjos italianizantes de la obra.

El estilo, en general, es algo rígido y arcaizante, y la composición es serena y equilibrada, aunque de colorido apagado. Los sistemas repetitivos por medio de carnaciones, brocados y tonalidades cambiantes de hermoso efecto, acercan la obra al estilo de Bruselas, o bien al círculo del «Maestro de la Adoración de Amberes».

Por otro lado, destaca el *Tríptico de la adoración de los pastores* (c. 1530-1540), en la parroquia de San Juan Bautista, en Telde. Fue donado por el citado Cristóbal García del Castillo quien, en una cláusula de su testamento de 1539, precisa que hizo traer de Flandes el «retablo de pinzel» al objeto de instalarlo en la capilla mayor y colateral de la nave del Evangelio.

El tríptico es de estructura rectangular con remate mixtilíneo. En la tabla central se escenifica *La adoración de los pastores*, acotada por las tablas en las que se representan la *Epifanía* o *Adoración de los reyes magos* y, a la derecha de la composición, la *Anunciación*.

Una vez cerrado el dispositivo del tríptico, aparecen dos tablas diferenciadas por sus marcos, aunque pertenecen a una escena común, en la que domina un minucioso paisaje continuista de fondo y dos figuras en primer plano: a la izquierda del tríptico, *San Cristóbal*, barbudo y de aspecto hercúleo y colosal, con vestimenta tosca recogida o corta y de imagen algo amanerada. La figura está apoyada en el tronco de un árbol que emerge del río, aguantando al niño que cabalga sobre su nuca, y este, desnudo, apoya su

manita derecha en la cabeza del mártir, mientras que con la otra sujeta el orbe real, símbolo de su poder en el mundo.

Sin embargo, la otra figura ha propiciado dudas de interpretación iconográfica. Posiblemente sea el propio *San Cristóbal*, representado en una escala menor, en calidad de humilde ermitaño convertido al cristianismo, aludiendo al suceso legendario en el que se encaminó a tierras de Licia, a la ciudad de Samón, dando testimonio de su fe e iniciando su predicación. Su manto rojo podría constituir un símbolo de su martirio, como así está representado en una de las tablas inferiores del *Retablo de la adoración del cordero místico*, realizado por los hermanos Hubert y Jan van Eyck, en la catedral de San Bavón, en Gante.

Es una obra de notable ejecución, especialmente las perspectivas, y en los tratamientos de masas y volúmenes, favoreciendo los encuadres de las figuras, y un gusto exquisito por las anatomías, los coloridos de los paños y por el paisaje. En determinados detalles, son evidentes el gusto italianizante. Estas características nos aproximan al arte del pintor brujense Pieter Claeissens «el Viejo» (1500-1576).

Y, por último, el grupo de tablas excepcionales en el que son representados *San Juan*, los *Santos dominicos*, *San Miguel arcángel* y el *Árbol de Jesé* (c. 1555-1565), perteneciente al exconvento dominico de Santa Cruz de La Palma. En una de ellas, figuran agrupados, con gran destreza en la composición, santo Domingo de Guzmán, que porta distintos símbolos, el papa Inocencio V (o bien, algún obispo), san Bavón de Gante, san Pedro de Verona, santa Catalina de Siena y santo Tomás de Aquino.

En las cuatro tablas destaca el delineado firme y seguro que fija los contornos de las figuras, la introspección anímica, con personajes de rostros acrisolados, y el amplio conocimiento del artista de los significados iconográficos. También conviene resaltar el hecho de que las figuras ocupan los primeros planos con paisajes de fondo que acentúan el carácter escenográfico de los temas. Y el cielo, indicando el límite, en el que las masas de nubes grisáceas presagian la trascendencia de lo representado. En suma, un excelente conjunto que, por características afines, podría ser obra del pintor brujense Guillaume Benson (1521-1574).



En fin, el ámbito de las atribuciones constituye un ejercicio muy complejo en la historia del arte. Habría que valorar, en su justa medida, todas aquellas investigaciones realizadas anteriormente con perspectivas y métodos propios de época. Lo importante, consideramos, es aportar nuevas direcciones o ratificar las existentes, al objeto de favorecer al conocimiento humano. Nada está definitivamente dicho: la ciencia es progreso.

Hasta aquí, hemos expuesto un conjunto de esculturas, retablos y pinturas que forman parte de la antología propuesta. Puede que falte algún ejemplo representativo, pero todo no cabe. En cualquier caso, asumimos, igualmente, la responsabilidad.

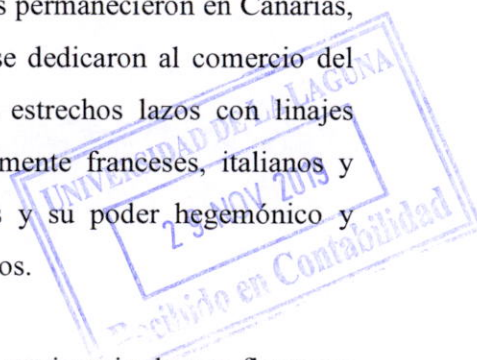
Y aquellas relaciones, en lo que al arte se refiere, no solo se nutrieron del tipo de manifestaciones descritas. Hubo también un gran aporte de manufacturas, vestidos litúrgicos, muebles, misales, cantorales y primorosas piezas de orfebrería y metales preciosos.

Tendremos que admitir, sin lugar a dudas, que el flujo de obras plásticas desde los antiguos Países Bajos a las islas Canarias fue constante y numeroso debido, especialmente, al sustancioso comercio del azúcar, absolutamente controlado por aquellas familias nórdicas. Un ejemplo más de cómo la actividad artística es paralela al poder económico.

#### D. Conclusiones y resultados obtenidos

Una vez extinguido el comercio del «oro blanco», que subsistió con desigual magnitud hasta la primera mitad del siglo XVII, algunas familias neerlandesas retornaron a sus lugares originarios o emprendieron nuevas aventuras. Otras permanecieron en Canarias, ocupando cargos relevantes en la administración o bien se dedicaron al comercio del vino y de otros productos, al tiempo que establecieron estrechos lazos con linajes propios, fomentando la endogamia, o foráneos, especialmente franceses, italianos y españoles. Así alimentaron sus acaudalados patrimonios y su poder hegemónico y representativo, asegurando su pujanza a través de los tiempos.

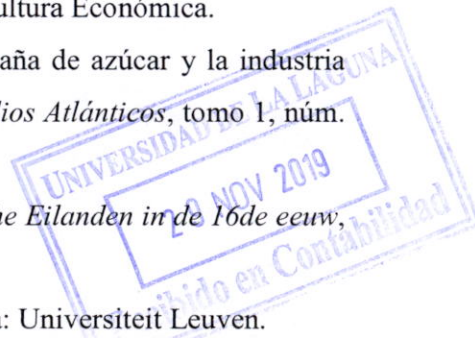
En definitiva, el archipiélago canario conserva un ingente patrimonio de arte flamenco del que solo hemos abordado una selección de piezas. Esta importante herencia ha sido



fundamental en la reflexión crítica ejercida posteriormente por los artistas insulares. Así se ha construido una historia singular.

## APÉNDICE DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO

- ARBELO GARCÍA, A. (2005). «De Amberes a la isla de La Palma: el protagonismo socioeconómico y político de los Van Dale en la sociedad canaria de los siglos XVI-XVIII. En DE PAZ SÁNCHEZ, M. (ed.), *Flandes y Canarias: nuestros orígenes nórdicos*. Santa Cruz de Tenerife, tomo 2, pp. 53-93.
- AZNAR VALLEJO, E. y VIÑA BRITO, A. (1990). «El Azúcar en Canarias». En *Primer Seminario Internacional, La Caña de Azúcar en tiempos de los Grandes Descubrimientos (1450-1550) 1989*. Granada, pp. 173-189.
- BAUN, J. (1929). «Verperbild aus dem Kreise Rogiers and der Weyden». *Phanteón*, núm. 4, pp. 563-569.
- BETHÉNCOURT MASSIEU, A. (ed.). *Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico, 1580-1648. IV Centenario del Ataque de Van Der Does a Las Palmas de Gran Canaria (1999)*. Las Palmas de Gran Canaria.
- BLES, A. (2004). *How to Distinguish the Saints in Art by Their Costumes, Symbols and Attributes*. Whitesfish, Montana: Kessinger Publishing.
- BOOT, R. de & SCHÄFFER, U (2007). *Vlaamse Retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleuws beeldsnijwerk*. Lovaina: Davidfonds.
- BOONEN, W. (1821-1905). *Geschiedenis van Leuven*. Tienen, Lovaina: Ripova.
- BRAUDEL, F. [(1949), (1953), (1964), (1976), (2001), (2006)], F. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CAMACHO Y PÉREZ GALDÓS, G. (1961). «El cultivo de la caña de azúcar y la industria azucarera en Gran Canaria (1510-1535)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, tomo I, núm. 7, pp. 11-70.
- COORNAERT, K. (1999-2000). *De Vlaamsenatie op de Canarische Eilanden in de 16de eeuw*, [tesis doctoral inédita], Universidad de Gante.
- CRAAB, J (1977). *Het brabantse beeldsnijcentrum Leuven*. Lovaina: Universiteit Leuven.
- CRESPO SOLANA, A. y HERRERO SÁNCHEZ, M. (eds.), (2002). *España y las 17 Provincias de los Países Bajos. Una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*. Córdoba.



- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2003). «Taza con pie y tazador». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y CajaCanarias, tomo 2, pp. 296-297.
- CRUZ Y SAAVEDRA, A. (1990). «Las artes plásticas en la villa de Agaete (Gran Canaria) el tríptico flamenco de las Nieves». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 36, pp. 272-314.
- DAELMAN, E. (ed.), (2007). *Open Monumentendag*. Amberes: E. Schevernels.
- DE CANTILLON (1770). *Vermakelykheden van Brabant*. Amsterdam: David Weige.
- DE JONGE, K. (2001). «Una arquitectura 'imperial' para Flandes: Carlos V y el Renacimiento flamenco». En MARTÍNEZ MILLÁN, J. (ed.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid, tomo 3, pp. 35-49.
- DE JONGE, K. (2003). «Up die manier van Brabant. Brabant en de adelsarchitectuur van de Lage Landen (1450-1530)». *Bijdragen tot de Geschiedenis*, núm. 86, pp. 409-423.
- DE JONGE, K. (2013). «Models from the Habsburg Sphere: from Spain to Germany and Denmark». En OTTENHEYM, K. y DE JONGE, K. (eds.), *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*. Turnhout, Bélgica: Brepols, pp. 237-262.
- DELMARCEL, G. (2014). «El Calvario y el Crucifijo en la tapicería flamenca en la época del Cristo de La Laguna (1500-1530)». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Ayuntamiento de La Laguna y Gobierno de Canarias, pp. 105-113.
- DERVAUX-VAN USSEL, G. (1993). *Sint-Walburg, en Netterden*. En NIEUWDORP. (ed.), *Les retables anversois XV-XVI siècles*. Catedral de Amberes, nr. cat. 23, pp. 142-143.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, R. (1982). *El Azúcar en Canarias (S.XVI-XVII)*. Las Palmas de Gran Canaria.
- DÍAZ HERNÁNDEZ, R. (1999). «Los paisajes del azúcar en las Islas Canarias». En VV. AA., *Ciclo en torno al azúcar en Canarias*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 9-25.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1985a). «Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el Viejo, identificadas en la iglesia de santo Domingo en la isla de La Palma». *Anuario de Estudios Atlánticos*, tomo 1, núm. 31, pp. 537-551.
- DÍAZ PADRÓN, M. (1985b). «Tablas laterales del tríptico de Agaete». En VV. AA., *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges, 1500-1700*. Bruselas: Credit Communal de Belgique, tomo 3, cat. nr. C217-C28, p. 506.

- DÍAZ PADRÓN, M. (2014). «El tríptico de Nuestra Señora de la Nieves, en Agaete». En GALANTE GÓMEZ, F. (ed.), *Joos van Cleve y el tríptico de la Virgen de las Nieves en Agaete*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 21-26.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2015). «Lambert Lombard, pintor del adelantado don Cristóbal García del Castillo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 61, pp. 207-221.
- DÍAZ PADRÓN, M. (2016). «Autoría y reflexión sobre tres pinturas del siglo XVI en el patrimonio de las islas: el tríptico de Nava y Grimón, la Piedad de Los Llanos de Aridane y Las Palmas de Gran Canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 62, pp. 1-14.
- DIDIER, R. (2005). «Anvers et l'île de La Palma. Réflexions à propos de sculptures des anciens Pays-Bas au XVIe siècle». En CHECA CREMADES y GARCÍA GARCÍA, (eds.), *Arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, pp. 207-221.
- DIDIER, R. (2001). «L'Art hispano-flamand. Réflexions critiques. Considérations concernant des sculptures espagnoles y brabançonnnes». En VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*. Burgos, pp. 123-134.
- DIDIER, R. (2003). «A propósito de la escultura de los antiguos Países Bajos al final de la Edad Media». En GALANTE GÓMEZ, F (dir.), *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna y CajaCanarias, tomo 1, pp. 81- 119.
- DONNET, F. (1895-96). «Les Anversois aux Canaries, un voyage mouvementé au XVIe siècle». *Bulletin de la Société Royale de géographie d'Anvers*, núms. 18-19, pp. 276-311.
- DONNET, F. (1895). *Histoire de l'établissement des Anversois aux Canaries au XVIe siècle*. Amberes: Veuve de Bagker.
- EVERAERT, J. G. (1997). «L'Inquisition dévoile: Levinus Apolonius (1544-1594), Un 'humaniste' flamand raté aux Canaries». En VV. AA., *História das Ilhas Atlânticas*. Madeira-Funchal, tomo 2, pp. 159-174.
- EVERAERT, J. G. (2004). «Flandes y La Palma. El reclamo del azúcar». En CHECA CREMADES, F. (ed.), *El fruto de la Fe. El legado artístico de Flandes en la isla de La Palma*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 47-61.
- FABRELLAS, M. L. (1952). «La producción de azúcar en Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, núm. 100, pp. 455-494.

- FAJARDO SPÍNOLA, F. (2003). *Las víctimas del Santo Oficio: tres siglos de actividad de la Inquisición de Canarias*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- FINOT, J. (1989). *Étude historique sur la relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au Moyen Âge*. Paris.
- GALANTE GÓMEZ, F. (1982). «Gótico: arte gótico». En VV. AA., *Historia del Arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca, pp. 49-75.
- GALANTE GÓMEZ, F. (1991). «La arquitectura canaria en el marco del Renacimiento en España». *Príncipe de Viana (Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español 1990)*, tomo 52, núm. 10, pp. 187-196.
- GALANTE GÓMEZ, F. (1994). «El Cristo de La Laguna en un grabado de Gregorio Fosman». En *V Jornadas de la Historia de la Iglesia en Canarias* [estudio inédito]. Centro Teológico de Las Palmas de Gran Canaria.
- GALANTE GÓMEZ, F. (1999). *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado*. Ayuntamiento de La Laguna.
- GALANTE GÓMEZ, F. (2002). *El Cristo de La Laguna. Un asesinato, una escultura y un grabado* [segunda edición, revisada y ampliada]. Ayuntamiento de La Laguna.
- GALANTE GÓMEZ, F. (2003). «Canarias, el Cristo de La Laguna y sus relaciones con la escultura gótica tardía de los antiguos Países Bajos». En GALANTE GÓMEZ F. (dir.), *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna y CajaCanarias, tomo 1, pp. 81- 119.
- GALANTE GÓMEZ, F. (2007). «Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rimini: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura)». *Archivo Español de Arte*, tomo 80, núm. 318, pp. 141-160.
- GALANTE GÓMEZ, F. (2014). «*El Cristo de La Laguna, la experiencia de una investigación apasionante*». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Ayuntamiento de La Laguna y Gobierno de Canarias, pp. 21-49.
- GALANTE GÓMEZ, F. (2017). «La conquista del espacio en los orígenes de la expansión atlántica. Arte y espiritualidad en el cenobio franciscano de Betancuria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 63, pp. 1-25.
- GAMBÍN GARCÍA, M. (2003). «Cinco documentos inéditos sobre Pedro de Vera, conquistador y gobernador de Gran Canaria». *El Museo Canario*, núm. 58, pp. 189-209.
- GEYSEN, L. (2006). *Leuven. Een serie aquarellen*. Wilsele, Bélgica: Peeters.

- GÓMEZ BÁRCENAS, M. J. (1992). *Retablos flamencos en España*. Cuaderno de Arte Español, núm. 47. Madrid: Historia 16.
- GORIS, J. A. (1925). *Étude sur les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnol, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567. Contribution à l'histoire des débuts du capitalisme moderne*. Lovaina: Université de Louvain.
- HAND, J. O. (2004). *Joos van Cleve*. New Haven: Yale University Press.
- HAND, J. O. (2014). «Joos van Cleve (h. 1485/90-1540). La vida del artista». En GALANTE GÓMEZ, F. (ed.), *Encuentros. Pepe Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos van Cleve*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, pp. 15-20.
- HAUPT, R. (1928). «Über Arbeiten in Alabaster namentlich mittelalterliche». En *Festschrift... des Kunstgewerbemuseums*. Flensburg, Alemania.
- HENDERIKS, V. (2011). *Albrecht Bouts (1451/55-1549), Contributions à l'étude des Primitifs flamands*. Turnhout, Bélgica: Brepols.
- HENDRIKS, V. y FRANSEN, B. (2014). «Cristo Crucificado y Cristo de Dolores en la pintura flamenca del siglo XV: precedentes iconográficos del Cristo de La Laguna». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Ayuntamiento de La Laguna y Gobierno de Canarias. pp. 75-89.
- HENDRIKX, K. (ed.), (2005). *Goud. Vlaanderen*. Amberes: Den Haag.
- HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. [(1938), (1958)]. *Retablo del Altar Mayor de la Parroquia de San Juan de Telde (Canarias)*. Telde, Gran Canaria: Imprenta Telde.
- HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. [(1958), (2002)]. *Telde. Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*. Ayuntamiento de Telde, Gran Canaria.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1965-68). «Joos van Cleve y el tríptico flamenco de Agaete». *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, tomos 11-13, pp. 35-39.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, G. (2004). *La orchilla en Canarias. Implicaciones socioeconómicas*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- JACOBS, L. F. (1998). *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1530*. Cambridge.
- JANSEN, H. & DE VRIES, D. J. (1991). *Werk en Merk van de steenhouwer. Het steenhoudersambacht in De Nederlanden voor 1800*. Zwolle, Países Bajos: Waanders-Zeist.
- JOHNSEN, W. (1935). «Die Verkündigungsgruppe des Schwabstedter Alabasteraltars». *Die Heimat*, núm. 45, pp. 115-121.

- KARNES, M. (2011). *Imagination, meditation and cognition in the Middle Ages*. University of Chicago Press.
- KUTAL, A. (1963). «Le problème des Pietà horizontales». *Umèni*, núm. 11, pp. 321-336.
- LE CANARIEN (1404-1420, [1959-1965], [2003], [2006], [2007]). *Crónicas francesas de la Conquista de Canarias*. "Fontes Rerum Canariarum-XI". La Laguna-Las Palmas: Instituto de Estudios Canarios, El Museo Canario.
- LEEFLANG, M. (2015). *Joos van Cleve. A sixteenth-century Antwerp artist and his workshop*. Turnhout, Bélgica: Brepols.
- LEFÈVRE, P. (1935). «Textes concernant l'histoire artistique de l'Abbaye d'Averbode». *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, núm. 5, pp. 51-52.
- LEGNER, A. (1969). «Der alabasteraltar aus Rimini», in *Städel-Jahrbuch*, tomo 2, pp. 101-168.
- LOBO CABRERA, M. (1991). «Flamencos en la carrera de Indias, vía Gran Canaria». En *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana 1988*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, tomo 2, pp. 5-50.
- LOBO CABRERA, M. (1995). «La diáspora flamenca y Gran Canaria durante el Quinientos». En *Vlamingen overzee*, Collectanea Maritima, Bruselas, tomo 6, pp. 25-75.
- LOBO CABRERA, M. (1996). «Azúcar y trabajo en Canarias». En MALPICA CUELLO, A. (ed.), *Agua, trabajo y azúcar. Seminario internacional sobre la caña de azúcar*. Granada, pp. 223-238.
- LOBO CABRERA, M. (2007). «Flamencos en La Palma: 1600-1650». En DE PAZ SÁNCHEZ, M. (ed.), *Flandes y Canarias: nuestros orígenes nórdicos*. Santa Cruz de Tenerife, tomo 3, pp. 85-106.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1990). «El Tríptico de Agaete (Gran Canaria) y unas pinturas de Joos van Cleve del Kunsthistorisches Museum de Viena". *Norba-Arte*, tomo 10, pp. 7-16.
- MACÍAS HERNÁNDEZ, A. M. (2002). «Los móviles económicos del descubrimiento y conquista de Canarias». *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. 47, pp. 269-290.
- MACÍAS HERNÁNDEZ, A. M. (2010). «Una revisión necesaria. El diezmo de la primera agroindustria azucarera en el Atlántico». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 56, pp. 245-288.
- MARIJNISSEN, R. H. (1961). «Het retabel van Aberbode uit van het Museum Vleeshuis». *Antwerpen*, núm. 7, pp. 6-15.

- MARRERO RODRÍGUEZ, M. (1980). «Una sociedad para comerciar con Castilla, Canarias y Flandes en la primera mitad del siglo XVI». En *Coloquio de Historia Canario-Americana 1978*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, tomo 1, pp. 159-173.
- MARRERO RODRÍGUEZ, M. (1982a). «Relaciones entre Tenerife y Flandes en la primera mitad del siglo XVI». En *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Cabildo Insular de Tenerife, tomo 2, pp. 89-105.
- MARRERO RODRÍGUEZ, M. (1982b). «Mercaderes flamencos en Tenerife durante la primera mitad del siglo XVI». En *Coloquio de Historia Canario-Americana 1980*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, tomo 1, pp. 599- 614.
- MARTÍNEZ LÁINEZ, F. (2007). *Una pica en Flandes: la epopeya del Camino Español*. Madrid: Edaf.
- McNAMER, S. (2009). «The origins of the Meditationes vitae Christi». *Espéculo*, núm. 84, pp. 905-955.
- MIGNOT P. & DE MEULEMEESTER (2003). *Archéologie du bâti*. Lieja: Madarga.
- MILLARES TORRES, M. (1875). *Índice general de todas las personas que han sido reconciliados, penitenciados, absueltos, quemados, suspendidas sus causas por el Tribunal de la Inquisición de las Islas Canarias*. Archivo El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, mss. 3, A. 24.
- MILLARES TORRES, M. [(1874), (1981, facsímil)]. *Historia de la Inquisición en las Islas Canarias*. La Laguna.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1988). «Jácome de Monteverde y las ermitas de su hacienda de Tazacorte, en La Palma». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 34, pp. 323-351.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1994). «El Cristo de La Laguna y su probable origen brabantón (Varia)». *Archivo Español de Arte*, núm. 267, pp. 292-298.
- NEGRÍN DELGADO, C. (2001a). «Hacendados flamencos en las ‘islas del azúcar’: testimonios de su mecenazgo artístico durante los siglos XVI y XVII». En BETHÉNCOURT MASSIEU, A. (ed.). *Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico, 1580-1648. IV Centenario del Ataque de Van Der Does a Las Palmas de Gran Canaria (1999)*. Las Palmas de Gran Canaria, pp.719-760.
- NEGRÍN DELGADO, C. (2001b). «Flandes y el Atlántico ibérico: el mecenazgo artístico de Jacques de Groenemberg en la isla de La Palma». En *Congreso internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*. Burgos, pp. 505-520.
- NEGRÍN DELGADO, C. (ed.), (1995). *Pintura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*. Casa de Colón, Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria.



- NIEUWDORP, H. (2003). «Amberes como centro artístico en torno a 1500». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna y CajaCanarias, tomo 1, pp. 67- 80.
- NIEUWDORP, H. (dir.), (1993). *Antwerpse retabels 15é-16é eeuw. Essays*. Amberes.
- NINANE, L. (1937). «Un retable sculpté flamand aux îles Canaries». *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, núm. 7, pp. 135-137.
- PÉREZ MORERA, J. (1994). «El Llano de Argual. Plaza Señorial cerrada». En VV. AA., *La Cultura del Azúcar: los Ingenios de Argual y Tazacorte*, La Palma, pp.47-88.
- PÉREZ MORERA, J. (2001-2002). «Platería europea en Canarias. La bandeja de Teguisse, la copa con tapa y las fuentes de la catedral de Las Palmas». *Vegueta*, núm. 6, pp. 169-176.
- PÉREZ MORERA, J. (2004). «Los hacendados flamencos y su descendencia. Paisajes, arquitecturas y organización espacial de los heredamientos de Argual y Tazacorte». En CHECA CREMADES (ed.), *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 75-115.
- PONTING, C. (2000). *World history: a new perspective*. Londres: Chatto and Windus.
- PRIMS, F. (1948). «*Antwerpse altaarfels*». *Antwerpiensa*, núm. 19, pp. 6-15.
- REYNS, C. (1999). *Den Grooten Sot en Het Brantijser: twee patriciërswoonngen aan de Antwerpse Sint Jacobsmarkt*. Universidad de Amberes.
- RIEF, M. (2014). «*El Cristo de La Laguna y los crucifijos de los antiguos Países Bajos tallados entre 1480 y 1530*». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna, pp. 151-169.
- RIVERO SUÁREZ, B. (1991). *El Azúcar en Tenerife (1496-1550)*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- RUMEU DE ARMAS, A. ([1960], [1986], [2001]). *El Obispado de Telde: misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*. Ayuntamiento de Telde.
- RUMEU DE ARMAS, A. [(1947-1950), (1991)]. *Canarias y el Atlántico*. Gobierno de Canarias.
- SAMBRE, P. (2000). «Het Brantijser». *Den Grooten Sot, Faculteit Tew van Ufsia*, núms. 10-11, pp. 7-28.
- SANTANA PÉREZ, G. y LOBO CABRERA, M. (2000). «Exportación de azúcar palmero a Europa durante la primera mitad del siglo XVII». En *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1998)*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, pp.1902-1911.

- SAWARZENSKI, G. (1921). «Deustshe alabasterplastik des 15. Jahrhunderts». *Städell-Jahrbuch*, tomo 1, pp. 167-213.
- SCAILLIÉREZ, C. (1991). *Joos van Cleve au Louvre*. Paris: Musée du Louvre.
- SCHÖNBERGER, G. (1937). «Alabasterplastik». En SMITT, O. (ed.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart, tomo 1, pp. 294-323.
- SERCK-DEWAIDE, M. (2012). «Note sur le Christ en croix brabançon de San Cristóbal de la Laguna à Tenerife». *Colloquium Roger van der Weyden in context, Leuven 2009*. Lovaina: Peeters, tomo 2, pp. 303-309.
- SERCK, M.; DAROWSKA, M.; BARRIO, M. (2014). «Conservación y restauración del Cristo de La Laguna. Estudio del soporte y de la policromía». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 179-191.
- SMERKENS, F. (1961). «Le retable d'Averbode. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre du Musée Vleeshuis à Anvers». *Bulletin Van de Musea van Belgie*, núm. 7, pp. 131-138.
- STALLINGS-TANEY, M. (ed.). (1997). *Mediationes vitae Christi*. Turnhout, Bélgica: Brepols.
- STAYAERT, J. W. (1994). *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*. Gante.
- STOLS, E. (1982). «Les Canaries et l'expansion coloniales des Pays-Bas méridionaux au seizième siècle et de la Belgique vers 1900». En *Coloquio de Historia Canario-Americana 1980*. Las Palmas: Cabildo de Gran Canaria, tomo 2, pp. 159-173.
- STOLS, E. (2004). «The Expansion of the Sugar Market in Western Europe 1500-1650». En STUART SCHWARTZ, S (ed.), *Tropical Babylons. Sugar and the Making of the Atlantic World before the 'Sugar Revolution, 1450-1680*. Chapel Hill: University of North Carolina, pp. 237-288.
- STOLS, E. y THOMAS, W. (2003). «Flandes y las Islas Canarias en la primera apertura al mundo». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *Lumen Canariense. El Cristo de La Laguna y su tiempo*. Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de La Laguna y CajaCanarias, tomo 1, pp. 29-65.
- SUDUIRAUT, G. (ed.). (2001). *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles*. Paris, Muse del Louvre.
- THOMAS, W. (2014). «El proceso de unificación de los antiguos Países Bajos». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-

- IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 51-59.
- TRUYEN, A. (2000). «Materiaaltechnisch onderzoek van signatuur, meesterteken en jaartal». En *Op de drempel van een nieuwe tijd: de Maastricht beeldsnijder Jan van Steffeswert, voor 1470-na 1530*. Gante y Maastricht: BonnefantenMuseum, pp. 57-66.
- VAN BELLE, J. L. (1984). *Dictionnaire des signes lapidaires*. Louvain-La-Neuve.
- VAN BELLE, J. L. (2001). «Signes graves, signes écrits, signes reproduits». *Signo. Journal of the History of Written Culture*, núm. 8, pp. 211-247.
- VAN CAPELLEN, J. (1963-1964). «Los Van de Walle y Flandes. Nuevos datos para la historia de esta familia desde finales del siglo XII hasta su establecimiento en La Palma y el siglo XVI». *Revista de Historia Canaria*, núms. 141-148, pp. 45-55.
- VAN DEN BRINK, P. (ed.), (2011). *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Munich: Belser.
- VAN EVEN, E. (1860). *Louvain monumental, ou description historique et artistique de tous les édifices civiles et religieux de la dite ville*. Lovaina: C.Y. Fonteyn,
- VAN GASSEN, T. (2012). *De ambachten van de metselaars en timmerlieden in laatmiddeleeuws*. Universidad de Gante.
- VAN GRIEKEN, J. (2014). «Grabados en el norte de Europa en tiempos del Cristo de La Laguna». En GALANTE GÓMEZ, F. (dir.), *El Cristo de La Laguna. 500 Años de Historia*. KIK-IRPA Bruselas, Universidad de Lovaina, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento de La Laguna, pp. 91-103.
- VAN LANGENDONK, L. (1999). «Evolutie van een bouwstijl. Opgang en verval van een patriciërswooning». *Den Grooten Sot en Het Brantijser: twee patriciërswooningen aan de Antwerpse Sint-Jacobsmarkt*, Amberes, p. 11-29.
- VIÑA BRITO, A. (1996). «El Azúcar: base económica para la consolidación de una élite». En *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 360-371.
- VIÑA BRITO, A. (2004). «La fortuna y el poder de los Monteverde en La Palma en el siglo XVI». En CHECA CREMADES, F. (ed.), *El fruto de la fe: el legado artístico de Flandes en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 63-73.
- VIÑA BRITO, A. (2009). *De Brujas a La Palma. Luis Vandewalle 'el Viejo' y la consolidación de un linaje*. Santa Cruz de Tenerife.

- VOET, L. (1973). *Antwerp the golden age. The rise and glory of the metropolis in the Sixteenth century*. Amberes: Mercatorfonds.
- WOODS, K. W. (2007). *Imported images. Netherlandish late gothic sculpture in England, c. 1400-c. 1500*. Donington.
- ZIEGLER, J. E. (1992) *Sculpture of Compassion: The Pietà and the beguines in the southern low countries c.1300-c-1600*. Bruselas, Roma: Institut Historique Belge de Rome.
- ZUBEK, P. (1994). «Schloss Gottorf und Seine Sammlungen». En SPIELMANN, H. (ed.), *Schloss Gottorf*. Schleswig-Flensburg, Alemania, pp. 149-150.

