

GRABADOS FLAMENCOS E ITALIANOS Y SU INFLUENCIA EN LA PINTURA DE FUERTEVENTURA A FINALES DEL SIGLO XVIII

Carlos Javier Castro Brunetto

RESUMEN

El arte conservado en Fuerteventura guarda aún muchos misterios. Algunos lienzos pintados a finales del siglo XVIII muestran temas iconográficos infrecuentes en el resto del arte canario, como la inclusión de infiernos en los cuadros de ánimas. Pero lo más interesante es la utilización de grabados sofisticados, flamencos e italianos, diseñados en el siglo XVI pero que fueron adaptados a la mentalidad del barroco, eso en una isla sin recursos especiales ni cultura. Por ello suponemos que se trata de cuadros traídos desde Tenerife, pintados en un entorno franciscano y en el contexto de la Ilustración católica española. Por ello, son obras sofisticadas en materia iconográfica pero muy simples en la ejecución plástica. Sin embargo, en Fuerteventura se convertirían en fuentes de inspiración para cuadros realizados con posterioridad.

PALABRAS CLAVE: arte barroco en Canarias, grabados flamencos e italianos en Canarias, pintura barroca en Fuerteventura.

ABSTRACT

The art conserved in Fuerteventura keeps still many mysteries. Some linen cloths painted at the end of century XVIII show infrequent iconographic subjects in the rest of the canary art, like the inclusion of hells to us in the pictures of *animae*. But most interesting is the use of, designed falsified, flemish and italian engravings in century XVI but that was adapted to the mentality of the baroque one, that in an island without special resources nor culture. For that reason we suppose that one is pictures brought from Tenerife, painted in franciscan surroundings and the context of the Spanish catholic Illustration. For that reason, they are sophisticated in iconographic matter but very simple works in the plastic execution. Nevertheless, Fuerteventura they would later become sources of inspiration for made pictures.

WORDS KEY: Baroque Art in the Canary Islands. Flemish and italian engravings in the Canary Islands. Baroque painting in Fuerteventura.

EL PATROCINIO ARTÍSTICO Y LA CUESTIÓN DE LA INSULARIDAD EN EL ARTE DEL SIGLO XVII

La conformación del patrimonio artístico de la isla de Fuerteventura en el último cuarto del siglo XVIII continúa siendo un enigma para los estudios de Historia del Arte en Canarias. Y lo es por dos razones: en primer lugar por las

escasísimas fuentes documentales que permiten reconstruir ese acervo, sobre todo las relacionadas con el convento franciscano de Betancuria, tanto por la pérdida sistemática de papeles en incendios como por la desidia general, ya que ni los archivos majorereros ni los situados en otras partes del territorio nacional nos permiten tener una visión de conjunto de los aspectos de interés para el arte. Pero en segundo lugar, y esto es lo más importante, porque las obras de arte existentes, sobre todo los cuadros, revelan una gran erudición a la hora de elegir los temas iconográficos; es decir, que muchos cuadros pintados en Fuerteventura, o llegados allí entre 1775 y 1800, manejaron fuentes de inspiración muy cultas, que poco se corresponde con la calidad técnica de dichos lienzos. Por ello, excluyo de la responsabilidad intelectual de los cuadros a los pintores, que a buen seguro tendrían una formación escasa y convencional, puesto que la pintura hoy contemplada en Fuerteventura no deja de reproducir las formas artísticas del Barroco canario, asentadas ya hacia 1700.

La cuestión no está en los pintores, sino en los mecenas. Mejor, en quiénes encargaron dichas obras —porque el término mecenas parece excesivo—, ya que los inspiradores de los cuadros tuvieron una buena formación académica, ajustada al pensamiento contrarreformista, y barajaron fuentes grabadas muy finas que, sin duda, pasarían a los pintores locales para ejecutar los cuadros. Así pues, conocer la identidad de esos clientes artísticos es imprescindible para entender el mensaje de muchos de los lienzos hoy conservados en las iglesias majorereras.

Como los extremos se atraen, este punto es imposible de precisar por la ausencia de fuentes documentales fiables, pues los registros majorereros suelen aludir a pleitos, repartos de tierras, testamentos, capellanías y otras informaciones de interés económico que, hasta ahora, no han rendido resultados artísticos, al menos en lo que he podido consultar. Es cierto que se conocen algunos monumentos majorereros y la historia de su construcción y adentamiento, como la capilla de San Pedro de Alcántara en La Ampuyenta, o, más importante, la ermita de Nuestra Señora de la Peña en la Vega de Río Palmas (Betancuria). Pero también lo es que incluso en esas ocasiones, no queda un registro de la autoría intelectual de los encargos artísticos, lo que sería de gran interés para la ermita de La Ampuyenta.

La isla de Fuerteventura tenía en el convento de San Buenaventura en Betancuria su principal baluarte cultural. Fundado en el siglo xv, contó entre sus primeros frailes nada menos que con San Diego de Alcalá, lo que le dio cierta fama dentro y fuera de Canarias. Fama, pero no provecho económico, porque la isla se vio azotada durante los siglos xvi al xviii por sucesivos ataques piráticos, sequías y hambrunas, como de todos es bien sabido. Esa situación afecta también a la documentación conventual, ya que no se conserva ningún libro de inventarios de guardianía u otro tipo de documentos que recojan la incorporación de obras artísticas, «aumentos», al decir de la época. Sí que se guardan pleitos y memorias de diversa naturaleza en el Archivo del Obispado de Canarias y en el Archivo Histórico Provincial «Joaquín Blanco», ambos en Las Palmas de Gran Canaria, así como en otros archivos de Madrid, Tenerife y la propia Fuerteventura. Sin embargo, en ninguno de estos documentos hemos encontrado la información artística que desvele el clientelismo franciscano en la isla.

Conocemos, en cambio, el gobierno de este convento de San Buenaventura a lo largo de la historia gracias a los trabajos investigadores de fray Diego Inchaurrebe¹ y, más recientemente, de fray José García Santos. Pero aunque sepamos los nombres de los padres guardianes y de los presidentes del convento, no he conseguido asociar ninguno de esos nombres con el patrimonio artístico de la isla. A estas alturas podría suponerse que las obras de arte que voy a estudiar pertenecieron al convento, pero ese extremo no es seguro; tal vez se pintaron para el convento de Betancuria y luego pasaron a los templos insulares con motivo de la desamortización de 1835 —y desmantelamiento del convento—, o tal vez se pintaron, por encargo, para las ermitas respectivas. Ahora bien, lo más probable es que ni siquiera fuesen pintados en Fuerteventura, sino en Tenerife, donde existió una presencia más notable de intelectuales franciscanos, pero si siquiera eso puede mantenerse ajeno a la polémica.

Estudiaré tres lienzos: el *cuadro de ánimas* y la representación de una serpiente devoradora de los condenados, figurada en la anómala parte del «infierno», y la *Adoración de los pastores*, ambos en la misma ermita de Nuestra Señora de Guadalupe de Agua de Bueyes. Por último, analizaré el cuadro de la *Virgen entregando el rosario a Santo Domingo y San Francisco*, en la iglesia de Santo Domingo de Tetir.

De esos tres lienzos, la composición del «cuadro de Ánimas» y la «Adoración de los Pastores» sería tomada de dos sofisticados grabados flamencos, uno de Martín de Vos y otro de Cornelio Cort, mientras que el que se conserva en Tetir estaría «calcado» de un grabado del italiano Nicolás Beatrizet. En los tres casos se trata de grabados sobre cobre en talla dulce del siglo XVI, unos más divulgados que otros, pero que comparten la esencia de las formas artísticas del Manierismo italiano y su influencia en Flandes. Pero es que tanto el grabado que inspira el «cuadro de Ánimas» de Agua de Bueyes como el de la «Virgen entregando el Rosario» en Tetir, responden a la esencia del pensamiento de la Contrarreforma, por lo que no son grabados sin más, son grabados de profundo simbolismo y de gran vigencia en su tiempo. Por ello, la selección de esas fuentes para los cuadros mayoreros no es arbitraria, sino que responde, en primer lugar, al conocimiento y discusión en torno a las fuentes, y en segundo lugar, a la mentalidad contrarreformista que, aunque surgida en el siglo XVI, vivía su momento de mayor esplendor intelectual en Canarias durante la segunda mitad del siglo XVIII, de ahí que los grabados del siglo XVI albergasen mensajes actualizados, no tanto por las formas artísticas, sino por los contenidos de esas imágenes-símbolo.

En este punto, cabe preguntarnos quién pudo proponer la realización de estas pinturas siguiendo modelos tan sofisticados. Como he dicho, la documentación no revela datos que puedan ser significativos sobre personajes tan cultos o bien formados —lo que no quiere decir que no los hubiese—, por lo que suponemos que se tratase de algún fraile del convento de Betancuria. Pero incluso, desde esta perspectiva tampoco podemos afirmar que fuese alguien en concreto; de hecho,

¹ Sobre todo, destacan las informaciones recogidas en su libro *Historia de los Provinciales franciscanos en Canarias*, publicada en 1966.

ninguno de los padres guardianes nos resulta conocido dentro de la organización cultural de la orden franciscana en Canarias. Sin embargo, coincide en el tiempo un franciscano tinerfeño, fray Jacobo Antonio Delgado Sol. Este fraile, que según el historiador franciscano fray Diego de Inchaurre, su principal estudioso, había nacido en Santa Cruz de Tenerife hacia 1719 y muerto en 1782, procediendo de una familia güimarrera y profesado en el convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz. Desde los años cuarenta ya despuntaba por su conocimiento, siendo maestro de estudiantes (1744-45) y lector de artes y moral en 1747. Su progreso en la Orden le llevaría a ocupar otros puestos relevantes, alcanzando el provincialato en tres ocasiones, la primera en el trienio 1766-1769 y la última, que coincidió con su fallecimiento².

En ese intervalo fue un gran animador de las artes y dirigió el programa artístico de la decoración pictórica del arco toral de la iglesia conventual franciscana de San Pedro de Alcántara en Santa Cruz de Tenerife. Se trata de una serie de frescos pintados en 1777 por impulso de Delgado Sol que constituyen un alegato simbólico en defensa de la Inmaculada Concepción por la monarquía española y por la orden franciscana, así como por la Iglesia³. Ya hemos apuntado un probable contacto entre Delgado Sol y el más célebre artista canario de aquellos tiempos, Juan de Miranda, grancanario que estaba de paso por Santa Cruz aquel año.

Tantas figuras de la cultura en un mismo espacio y tiempo —a quienes habría que añadir a los ilustrados isleños— pudieron reflexionar sobre la función de la pintura como el mejor vehículo para transmitir el pensamiento religioso. De ello puede deducirse que determinados grabados, como fuentes de primer orden, fuesen seleccionadas para realizar pinturas simbólicas de temática compleja, y que éstos se enviasen por diferentes canales hacia los conventos de las islas. Y es que, justamente, en el último cuarto del siglo XVIII se elaboraron en distintos lugares de Canarias las pinturas más complejas desde el punto de vista iconográfico, que, curiosamente, no reflejan la tendencia más actual en las artes plásticas, representada por la figura modernísima e italianizante de Juan de Miranda, sino que se inclinaban sobre todo por composiciones complejas, simbólicas, herederas del espíritu de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Dichos grabados serían extraídos de libros poseídos por los conventos franciscanos tinerfeños, sobre todo de las bibliotecas conventuales de San Miguel de las Victorias de La Laguna y San Pedro de Alcántara de Santa Cruz de Tenerife.

Es posible que debido a las conexiones entre el P. Delgado Sol y algún religioso del convento mayorero de Betancuria llegasen a la isla estos grabados, siendo conocidos por el pintor más activo en la isla por aquellas fechas, Juan Bautista de Bolaños, escultor y pintor que hizo algunas obras para la ermita de Nuestra Señora

² Vid. INCHAURBE, Diego de: *Noticias sobre los provinciales franciscanos de Canarias*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 1966, pp. 250 y 251.

³ CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: *Canarias: imagen de la monarquía en el arte*. Santa Cruz de Tenerife: Museo Municipal de Bellas Artes, 1998, s.p.

de Guadalupe en Agua de Bueyes⁴ o el pintor José Antonio García, de factura simplísima pero que dejó una de las obras de arte más deliciosas de la isla, la «Aparición de la Virgen de la Peña» en el retablo de la ermita de La Matilla, entre 1792 y 1800⁵. Claro que cabe la posibilidad de que esas pinturas fuesen realizadas en Tenerife y transportadas a Fuerteventura. Las cuestiones estilísticas, en este sentido, tampoco sirven de mucho, porque ¿estos cuadros que analizaremos pertenecen a una «estética» mayorera o fueron precedentes de obras realizadas con posterioridad en esa isla? Como podemos comprobar, no es factible hablar de un arte específico isla por isla, de «escuelas» locales, sino de obras realizadas según unos patrones básicos comunes en las diferentes islas.

Por lo tanto, las pinturas que vamos a analizar desde la perspectiva iconográfica tendrían su razón de ser en el cambio de mentalidad experimentado en la isla de Tenerife en torno a la figura de Delgado Sol, a quien podemos considerar como todo un ilustrado, al menos en sus gustos artísticos; además, no olvidemos que Delgado Sol fue tres veces provincial (1766-1769/1772-1775/1781-1782, año en que fallece) y su influencia llegaba a todos los conventos de las islas o, dicho de otro modo, de la provincia de San Diego de Canarias.

TRES CUADROS ERUDITOS EN LA ISLA DE FUERTEVENTURA

En cuanto a la primera de las pinturas, se trata del *cuadro de Ánimas* de la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe en Agua de Bueyes. Pintado en las últimas décadas del siglo XVIII, presenta calidades próximas al de la iglesia de Santo Domingo de Tetir, documentado como obra de Bolaños desde 1792⁶. Teniendo en cuenta que en el de Agua de Bueyes hay figuras casi exactas —caso del San Francisco de Asís— con respecto al de Tetir, podemos suponer que Bolaños efectuaría algunas figuras en el cuadro de Agua de Bueyes, y el resto sería efectuado por sus ayudantes.

Pero lo que nos interesa en este estudio no es tanto la cuestión histórica del cuadro como las fuentes manejadas. Evidentemente, la presencia de infiernos en los cuadros de ánimas mayoreros es una rareza en comparación con los de otras islas, especialmente los de Tenerife, que cuenta con la mayor cantidad. Se ha planteado la posibilidad de que a estos cuadros de ánimas mayoreros se les añadiese una figuración del infierno, anómala e injustificada, con posterioridad a su realización. Si así fue, se incluirían inmediatamente después de ser pintados, porque la idea plasmada en estos cuadros es aunar la esperanza en la salvación, mensaje final de los cuadros

⁴ CERDEÑA ARMAS, Francisco: «Noticias históricas sobre algunas ermitas de Fuerteventura». *1 Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*. Cabildo Insular de Fuerteventura, 1987, tomo 1, pp. 341 y 342.

⁵ Ídem, p. 342.

⁶ *Ibidem*.





de ánimas, con la condena del pecado, aprovechando en un solo recurso plástico, el cuadro, dos mensajes que, en Fuerteventura, por fuerza de verlos juntos, nos parece normal. Pero en esencia, es todo lo contrario. Los cuadros de ánimas nos hablan de esperanza e, indirectamente, de la *Gloria*; la incorporación de infiernos nos sitúa en una esfera más terrenal, la del arrepentimiento de los que estamos vivos por temor a las garras del mal. Los cuadros de ánimas, en cambio, buscan la piedad de los fieles para quienes ya han fallecido y que, por sus faltas, esperan la redención⁷.

No me cabe duda de que esta mudanza en el sentido simbólico del cuadro de ánimas tiene una inspiración intelectual elevada, propuesta o no en Fuerteventura, pero que sólo cuajó de forma efectiva en esta isla, tal vez por el éxito social alcanzado por el primero de los cuadros efectuados que incluiría esta variante. Pero acercándonos a la iconografía religiosa, y como era de esperar, no encontramos referencias a un purgatorio junto al infierno. Otra cosa es el tema del «Juicio Final», que se distingue del «juicio del alma», en que el primero será al final de los tiempos, que aún no ha llegado, y el segundo, el que sufre cada cristiano al morir y, por lo tanto, es cercano a todos en el tiempo.

Así pues, los infiernos sólo se asocian al juicio final. La presencia de demonios, bichas, serpientes y todo tipo de seres horripilantes está presente en la iconografía medieval, ganando popularidad y fuerza expresiva desde finales del siglo XI, con el avance de la estética románica por Europa. Así pues, el *cuadro de Ánimas* de Agua de Bueyes, y del resto de este tipo de pinturas mayoreras, proviene de un préstamo iconográfico y muy bien pudieron caer en juicios inquisitoriales por cuestión de esencia. Entre los antecedentes iconográficos de esta representación, que incluye el infierno, podría mencionarse «El rico avariento» grabado por Dirk Volkertsz Coornhert en 1551, grabado en talla dulce, que incluye un ser monstruoso en el lado derecho de la composición tragando al avaro⁸. Sin embargo, la clave para este cuadro de ánimas la encontramos en la pintura efectuada por el flamenco Martín de Vos (1532-1603) en la década de 1560. Vos nació en Amberes, donde residió toda su vida, aunque en la década de 1550 hizo un largo viaje por Italia, con estancias en Roma y Venecia, donde colaboró con Tintoretto. El trabajo de Vos en Amberes coincide con el éxito del taller del impresor Cristóbal Plantin, autor de la *Biblia Políglota* encargada por Felipe II y realizada en su taller «El compás de oro», que tanto gustó al monarca y quien le concedió el monopolio de la producción y venta de misales, breviarios y otros libros religiosos en España y sus dominios. Por ello, los grabadores flamencos, deseosos de trabajar para Plantin, acogieron con gran interés todos los temas de la Contrarreforma porque, en el fondo, el gran mecenas del grabado en Flandes era la Monarquía Católica.

⁷ Sobre la presencia de las ánimas del purgatorio en la pintura canaria, *vid.* CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier: «Devoción y arte en el siglo XVIII: los cuadros de ánimas y los santos de la orden franciscana». In *Revista de Historia Canaria*, núm. 185 (2003), pp. 27-47.

⁸ Sobre este grabado y el que analizaremos de Nicolás Beatrizet, *vid.* *The Bartsch illustrated*. New York, 1978.

Teniendo en cuenta la proximidad de Martín de Vos a los planteamientos contrarreformistas, entendemos la ejecución de este gran lienzo hacia 1570 basado en un grabado que él mismo pudo crear, lienzo hoy guardado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde vemos a un demonio con ojos de pez y morro de perro, con las fauces abiertas, devorando a los condenados. Tal vez, ese mismo grabado sirviese como motivo de inspiración para dos obras de arte de uno de los grandes genios de la pintura española: El Greco. El artista cretense, toledano de adopción, pintó en el *Tríptico de Módena* hacia 1569⁹ una imagen infernal en la sección derecha de la composición, motivo repetido en una de las obras de arte más soberbias de finales del siglo XVI en España: la *Alegoría del nombre de Jesús*, que pintase c. 1577-1580, siendo la mejor exaltación de Felipe II y su defensa de la Religión Católica¹⁰. El uso de la bicha infernal en el lado derecho de la composición, es decir, a la siniestra de la Trinidad en el Paraíso, parece señalar una tendencia iconográfica que sería poco seguida en el siglo XVII en la pintura española, para aparecer de forma notable en la pintura mayorera de finales del siglo XVIII.

Ese tipo de grabados, y concretamente el que analizamos de Vos, pudo servir al anónimo cliente del «cuadro de Ánimas» de Agua de Bueyes, así como al pintor, como fuente de inspiración doscientos años después; pero doscientos años después, el mensaje artístico de Martín de Vos continuaba igual de vigente en Fuerteventura y esta pintura, así como el cuadro de la iglesia de La Antigua, de composición similar, aunque más popular aún, revela fuentes manieristas en una composición genuinamente barroca. La idea de mostrar una especie de serpiente con ojos de anfibio y dientes afilados, próxima a una morena, sería una imagen demoníaca en una isla marinera —¿Fuerteventura, Tenerife?—, pero lo más horrible es la presencia de unas cejas que recuerdan a un ser humano, lo que, en cierta manera, parece «humanizar» la figura demoníaca para hacerla más terrible, casi caníbal. Así pues, el grabado de Martín de Vos es pertinente para actualizar el mensaje religioso que significan los cuadros de ánimas en una isla como Fuerteventura, donde la única opción cultural giraba en torno a la Iglesia.

El segundo cuadro del que hemos hallado la fuente inspiradora es la *Adoración de los Pastores* que se encuentra en la misma ermita de Nuestra Señora de Guadalupe en Agua de Bueyes. En este caso no se trata de una obra con carga simbólica, sino de un lienzo de raíz popular que recoge la presencia de María y José en la cueva de Belén recibiendo el homenaje de un grupo de pastores, siete adultos y un niño, mientras que en un rompimiento de gloria, un grupo de ángeles indica la epifanía. En un primer análisis podemos comprobar la relación tan estrecha entre esta obra y la pintura del tinerfeño Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725). De hecho, el fuerte colorido, la búsqueda de cierta perspectiva y lo arriesgado de esta compo-

⁹ Conservado en la Galleria Estense, Módena, es un óleo sobre tabla.

¹⁰ Vid. ÁLVAREZ LOPERA, José [ed.]: *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid: Ministerio de Cultura/Ministerio del Patrimonio e delle Attività Culturali della Repubblica Italiana/Ministerio de Cultura de la República Helena/ Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, pp. 339 y 340/366 y 367.





sición centrípeta, organizada ante la cuna, con dos grupos claramente organizados a derecha e izquierda, nos permiten entender el riesgo asumido por el artista y la asunción de los problemas de perspectiva. Además, recuerda muchísimo la «Adoración de los Pastores» que se guarda en una colección particular de La Laguna y que serviría de modelo a este lienzo, de casi seguro origen tinerfeño, como han apuntado Margarita Rodríguez González y Carlos Rodríguez Morales¹¹.

Lo que ahora me interesa es la fuente artística en la que se basa, que no es otra que la «Adoración de los Pastores» pintada por Federico Zuccaro y grabada por el flamenco Cornelio Cort (1533-1578). Este grabador fue discípulo de uno de los más notables grabadores de Flandes llamado Hyeronimus Cock y completó su formación en Italia, llegando a Venecia donde fue alumno de Tiziano, y a Roma, donde conoció a muchos de los artistas célebres de la época. Por ello, no es de extrañar que Cort escogiese como inspiración una pintura de un artista reputado, Federico Zuccaro, quien, no lo olvidemos, llegaría a ser contratado por Felipe II para trabajar en la decoración pictórica de El Escorial¹². Es este caso, la pintura mayorera, de posible origen tinerfeño, no copiaría fielmente el modelo de Cort, sino que lo intervendría, como era habitual entre los artistas.

Aquí se varía la disposición de los pastores, en un solo grupo en el lado derecho, mientras que el izquierdo —a la diestra de Dios— está formado por el grupo de «lo divino», es decir, San José y los ángeles. Ambos grupos cierran la escena central, formada por María y su Hijo. A pesar de la cercanía de la composición a la obra de Cort, el anónimo pintor del cuadro conservado en Fuerteventura, cercano sin duda a Quintana, actualiza la obra incluyendo uno de los personajes femeninos cubierto con tricornio, propio de la moda dieciochesca que porta la bandeja de huevos que simboliza la regeneración de la vida cristiana que supone el alumbramiento de Cristo. Por otro lado, vestir alguno de los personajes a la manera actual es una costumbre implantada en la tradición visual desde el siglo XV, aunque infrecuente en el arte canario.

Italia está presente en los grabados que he citado para las pinturas anteriores. Los artistas flamencos y del norte europeo, en general, desde el tiempo de Durero consideraban imprescindible el viaje a Italia. Por ello, no es de extrañar que el arte italiano fuese utilizado como modelo y que los grabadores italianos alcanzasen un prestigio extraordinario en toda Europa durante el siglo XVI, puesto que los flamencos que viajaban a Italia conocían a los artistas italianos y éstos, a su vez, se nutrían de la rica experiencia técnica y compositiva adquirida junto a los flamencos. Esta situación facilitó que muchos artistas italianos comenzasen a abrir grabados de gran

¹¹ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 239 y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Biblioteca de artistas canarios: Quintana*. Gobierno de Canarias, 2003, pp. 54 y 55.

¹² Sobre Cort, *vid.* GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria/Gasteiz: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos «Ephialte»/Patrimonio Nacional/Universidad del País Vasco, 1993, vol. III, pp. 53-57, 68.

complejidad técnica y simbólica, plenamente ajustados a la Contrarreforma, para ser publicados en Flandes; dicho de otra manera, que su trabajo era igual de útil a la demanda española como el realizado por sus colegas flamencos.

Así se explica que un grabador como Nicolás Beatrizet (1507-1570) entendiese muy pronto el sentido del arte que imperaba por entonces en la Europa católica que se preparaba para los grandes cambios experimentados por el arte en las últimas décadas del siglo XVI. Si bien nació en Francia, fue en Italia donde se formó y trabajó toda su vida, sobre todo en el ambiente artístico romano, donde grabó obra de Miguel Ángel, entre otros artistas de su tiempo. Fue también amigo y rival de los otros grandes grabadores de Roma, Enea Vico y Giorgio Ghisi, todos, a su vez, deudores del estilo de Marcantonio Raimondi y éste de Durero en lo técnico y de Rafael en lo compositivo¹³.

Beatrizet abrió, probablemente en la década de los años cincuenta, dos grabados de profunda espiritualidad y llamados a tener gran éxito en España durante el tiempo barroco. Se trata de dos alegorías del Rosario, tituladas genéricamente *La Virgen distribuyendo rosarios*. En ambos casos se trataba de estampas devocionales destinadas al culto dominicano, especialmente para la exaltación de Santo Domingo. En la escena se presenta a la Virgen rodeada por santos y santas dominicos a los que se suman otros santos, papas y reyes; en definitiva, es una exaltación al rezo del rosario y la defensa del mismo por la Iglesia y las monarquías católicas. Alrededor de esa escena central se distribuyen en tondos los quince misterios del rosario, enlazados por cuentas. En los márgenes se sitúa un coro de ángeles en la parte superior, y en la inferior, alegorías de la pasión o virtudes teologales, según el caso.

La misma idea fue recogida en otra composición, abierta en este caso por Giulio Fontana en 1568, teniendo por tema *La Fe Católica*, rodeándose una representación de Cristo crucificado por los misterios del rosario, y en las enjutas de la composición, figuras alegóricas de exaltación religiosa, como la estigmatización de San Francisco de Asís, en el ángulo superior derecho. A partir de ahí, he identificado otros tantos grabados del siglo XVI y XVII con un tema similar, tanto en Italia como en Flandes, pero ahora no es el caso de presentarlos todos. Sin embargo, creo que el abierto por Beatrizet podría ser el primero de la saga y, no cabe duda, una imagen que cobraría nueva fuerza en España a finales del siglo XVI por dos razones: el afianzamiento del imaginario católico, por un lado, y, por otro, el ensalzamiento del rezo del rosario tras la victoria de Lepanto en 1571 y la especial predilección de Felipe II y sus herederos por los temas marianos como imagen de la defensa de la Iglesia por el Estado.

Este tema, traído a Canarias probablemente en el siglo XVII, se difundiría en las islas y todo lo relacionado con el rosario adquirió gran fuerza. Pero en el caso isleño, la unión entre las órdenes franciscana y dominica era especialmente notoria; por ello, el cuadro conservado en la iglesia de Santo Domingo de Tetir, objeto de

¹³ Sobre Beatrizet, *vid, idem*, vol. 1, pp. 113-115/122-123.



estos párrafos, responde exactamente al grabado de Beatrizet, pero sustituyendo la rama femenina dominica por el fundador de los franciscanos, que se une a Santo Domingo en la devoción a la Virgen y al santo rosario, lógico si tenemos en cuenta que los padres generales de sendas provincias dominica y francisca insistían en la veneración al fundador de la otra orden contraria. Así pues, esta composición iconográfica mayorera es lógica desde la perspectiva canaria, ya que su anónimo pintor respondería a una solicitud que pudo ser efectuada por un fraile franciscano o, por qué no, por un fiel cualquiera, devoto de ambas órdenes. Además, la parte inferior del lienzo se cierra con un expositor del Santísimo Sacramento, novedosa presencia con respecto al grabado original pero que responde a la mentalidad trentina difundida en Canarias, donde cualquier obra religiosa era susceptible de incluir tanto la defensa eucarística como de la Inmaculada Concepción.

La asociación entre esta obra y el grabador Beatrizet ya la había propuesto Gerardo Fuentes Pérez en un trabajo anterior, en el que aporta, además, una información preciosísima, como las fechas probables de ejecución, con posterioridad a 1760. Pero también apunta a que el origen del cuadro podría estar en otra isla, luego traído a Fuerteventura¹⁴.

En cualquier caso, supongo que el lienzo es deudor, cómo no, de la pintura de Quintana y del arte tinerfeño, bien pudo venir de esa isla e incluso ser ejecutado en Fuerteventura, aunque suponemos que en una fecha cercana a 1750. Además, pudo ser pintado para el convento de San Buenaventura de Betancuria, ya fuese en la isla o en Tenerife, pero lo cierto es que en Tenerife no hemos encontrado un tema semejante.

CONCLUSIONES

Quiero concluir señalando que estas tres obras de arte encajan perfectamente en la sensibilidad artística del Barroco canario. Su inclusión en este lenguaje no se debe sólo a las fechas de realización, ya en el siglo XVIII, sino a una cuestión meramente estética. El candor y la dulzura son componentes básicos de la pintura canaria; la tierna representación de la Sagrada Familia y de los pastores en Agua de Bueyes, el contundente mensaje del cuadro de ánimas de la misma ermita y la defensa de San Francisco y Santo Domingo como valedores de la Virgen (representada por el rosario en sí mismo) y de Cristo (en la alusión eucarística) en la iglesia de Tetir, son imágenes de la Contrarreforma, cargadas de un simbolismo profundo y plásticamente barroco, debido al predominio del color y la supremacía de la figura sobre el fondo. Que el punto de partida hayan sido grabados de estética manierista

¹⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo: «Presencia dominica en Tetir, Fuerteventura. Los Misterios del Rosario». In *IX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote [1999]*. Puerto del Rosario: Servicio de Publicaciones del Cabildo de Fuerteventura y del Cabildo de Lanzarote, 2000, tomo II, pp. 58-63.

no importa, porque la estética del Manierismo en nada dificulta su correcta lectura espiritual, que era lo que interesaba.

Por ello considero que Fuerteventura es una isla misteriosa, porque parece casi inexplicable que un lugar escasamente poblado y con un convento pobre como única referencia cultural tuviese un acervo tan notorio. Que las pinturas se ejecutasen en la isla o en Tenerife (menos probable, en Gran Canaria) es irrelevante. Lo que importa es que ya fuese desde 1750 o desde 1780, estas obras han forjado la personalidad artística de la isla, que cuenta con conjuntos artísticos de la más fina personalidad barroca, por lo que se puede otorgar a Fuerteventura la calificación de *paraíso barroco*.





Figura 1. *Cuadro de Ánimas*. Óleo sobre lienzo, anónimo canario c. 1790. Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Agua de Bueyes, Fuerteventura.



Figura 2. *Juicio Final*. Óleo sobre tabla, por Martín de Vos, c. 1570.
Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Figura 3. *Adoración de los Pastores*. Óleo sobre lienzo, anónimo canario continuador de Cristóbal Hernández de Quintana, segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Agua de Bueyes, Fuerteventura.



Figura 4. *Adoración de los Pastores.*
Grabado en talla dulce por Cornelio Cort, c. 1568.



Figura 5. *Virgen del Rosario*. Óleo sobre lienzo, anónimo canario, d. 1760.
Iglesia de Santo Domingo de Tetir, Fuerteventura.



Figura 6. *María distribuyendo rosarios.*
Grabado en talla dulce por Nicolás Beatrizet, c. 1570.