

DE MADEIRA A CANARIAS. FRAY GERARDO DE ABREU (1748-1787...) Y LOS FRONTALES PINTADOS DE ALTAR

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

RESUMEN

Este artículo ofrece un estudio sobre la trayectoria del pintor adornista y dorador Gerardo Francisco de Abreu (1748-1787...), nacido en Funchal y vecindado en Santa Cruz de Tenerife durante la década de 1770. A partir de esos hechos y de su posible profesión como fraile franciscano en 1779 se reconstruyen las circunstancias que posibilitaron una formación previa en Madeira, el sentido conservador del trabajo que afrontó a finales del Antiguo Régimen y, sobre todo, el valor que adquiere para establecer interrelaciones artísticas entre los archipiélagos atlánticos, cualidad extensible al mismo tiempo a varios pintores de la familia Villavicencio. Tomando como referente un frontal de altar firmado y fechado en 1787 se le pueden atribuir dos más, conservados en templos de La Orotava y Los Realejos.

PALABRAS CLAVE: Madeira, Canarias, siglo XVIII, pintura, decoración, gusto rococó, frontales de altar.

FROM MADEIRA TO THE CANARY ISLANDS. FRAY GERARDO DE ABREU
(1748-1787...) AND THE PAINTED FRONTS OF ALTARPIECES

ABSTRACT

In this paper we study the biography of the painter Gerardo Francisco de Abreu (1748-1787...), born in Funchal and resident in Santa Cruz de Tenerife during the 1770s. With these circumstances and his hypothetical profession as a Franciscan friar in 1779, the context that made possible a previous learning is analyzed, as well as the conservative sense of the work that he attended at the end of the 18th century and, specially, the value that he acquires to establish artistic interrelationships between the Atlantic islands, an extensible phenomenon to several painters of the Villavicencio family. From an altarpiece frontal signed and dated in 1787, two more can be attributed to him, preserved in La Orotava and Los Realejos.

KEYWORDS: Madeira, Canary Islands, 18th century, painting, decoration, Rococo style, altarpieces fronts.





Fig. 1. Trasera de frontal. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Marcos Hernández Moreno, 2007.

A la memoria de Pedro Jorge Benítez (1961-2020),
párroco de la Villa de Arriba y valedor incansable del «patrimonio humano»

En 2007, mientras intervenía en un retablo de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, Marcos Hernández Moreno localizó en la parte trasera de su frontal una inscripción reveladora y elocuente. Tras eliminar un burdo repinte que ocultaba sus letras carmesí de gran tamaño, no visibles cuando este aditamento era manipulado en la iglesia, podía leerse con facilidad: «Lo Dorò y Ejequito F. Gerdo d Abreu» [fig. 1].

El restaurador no cuestionó la originalidad de esa leyenda ni de la fecha de ejecución, porque junto a ella otra inscripción que permanecía visible informa acerca de su acabado en el «Año de 1787» con igual grafía dieciochesca¹ [fig. 2]. Descubrimos así a un maestro del que nada se sabía hasta el momento y una pista sobre la fecha o el periodo en que Abreu pudo acometer labores semejantes como dorador

* Doctor en Historia del Arte. Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. E-mail: jlorenzolima@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0001-9016-2529>; <https://independentresearcher.academia.edu/JuanAlejandroLorenzoLima>.

¹ Esta idea fue contemplada en la memoria de restauración del retablo, de la que existe una copia en el archivo parroquial que consultamos entonces. HERNÁNDEZ MORENO, Marcos (2007): *Informe de restauración. Retablo del Señor de la Cañita. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava* [inédito]. No obstante, agradecemos a dicho conservador de bienes culturales dos fotografías que publicamos ahora y las facilidades que nos ha brindado siempre para conocer su trabajo en Canarias y Andalucía.



Fig. 2. Trasera de frontal. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Marcos Hernández Moreno, 2007.

y adornista, ya que dicho autor no figura en los repertorios biográficos de pintores que trabajaron en Canarias durante el siglo XVIII².

A partir de esas primeras deducciones, dimos noticia del hallazgo en una publicación dedicada a los bienes patrimoniales de aquella parroquia, sin concretar nada más al respecto y planteando la posibilidad de que el enigmático Gerardo de Abreu fuera un religioso, al interpretar la «F.» que antecede al nombre como «fraile»³. Nuestra hipótesis quedaba confirmada tras conocer que, en efecto, fue fraile franciscano y que había nacido en Madeira, protagonizando antes de la década de 1780 una biografía atípica. Poco más se sabe de él en Canarias, pero el valor de algunas referencias documentales, halladas de forma casual por el investigador José Concepción Rodríguez, nos anima a publicar este artículo. Ahora contextualizamos mejor la obra de Abreu y, a partir del frontal firmado en la iglesia del Farrobo, se le pueden atribuir dos más que conservan al uso una ermita de Los Realejos y otra parroquia de la misma Villa de La Orotava. De todo ello nos ocupamos en los epígrafes que siguen, no sin advertir antes que estas primeras deducciones son una aproximación que tendrá que ser revisada y completada en el futuro. Dado el interés que despiertan actualmente los estudios sobre la retablistica del siglo XVIII y sus recursos ornamentales, resulta conveniente divulgar estos datos para avanzar en el análisis que podría hacerse de dichos asuntos en el Archipiélago.

² Cfr. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.

³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, pp. 51-52/ n.º 3.

GERARDO FRANCISCO DE ABREU, LUEGO FRAY GERARDO DE ABREU

No es fácil biografar a un personaje desconocido y secundario como fray Gerardo de Abreu, del que habíamos reunido pocas noticias en Tenerife desde 2008. Antes de ello no localizamos su nombre en los registros sacramentales de las parroquias del valle de La Orotava durante la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que tal coyuntura nos hizo sospechar que no había nacido en esta comarca de la isla ni que contrajo matrimonio o tuvo hijos entonces. De ahí que planteáramos la posibilidad de que fuese religioso y correspondiera con el enigmático «fray Gerardo» que cita un documento secundario del convento de San Lorenzo, relativo al pago de unas misas en 1786⁴. Sin embargo, Abreu no debió residir mucho tiempo en esa fundación del norte de Tenerife ni ocupar cargos relevantes en el seno de la Orden de San Francisco. No figura en documentos que sus integrantes generaban en aquel periodo ni es citado a raíz de los sucesos más notables que motivaron los capítulos provinciales, algunos celebrados en La Orotava⁵.

Su profesión como fraile franciscano tuvo que producirse años antes y quizá en Santa Cruz de Tenerife, porque, si nos atenemos a una declaración que realiza el propio artista, fue requerida desde allí en 1777 o 1778. El documento no tiene fecha, pero, como muy tarde, debió redactarse a principios de 1779. Gracias a él conocemos algunos pormenores de su biografía hasta ese momento, si bien cabe la posibilidad de que dichos sucesos, no todos, fueran reinterpretados por el declarante para ganar el favor de las autoridades eclesiásticas y obtener así la anhelada profesión. En cualquier caso, el relato que aporta es sintomático de una realidad compleja y difícil, que no elude actividades de diverso tipo y el tránsito o la migración entre islas como una alternativa factible para prosperar lejos del medio madeirense. El documento no describe el trámite al completo y desconocemos lo que sucedió después de que llegara a convertirse en un religioso más de la congregación seráfica.

Gerardo Francisco de Abreu nació en Funchal y era hijo de Francisco José de Abreu, oriundo de Madeira, y de María Lorenza de las Nieves, quien figura descrita en fecha tardía como «vecina y natural de la isla de Santa Cruz de Tenerife», de modo que, tras fallecer su marido, pudo trasladarse a Canarias en compañía de nuestro artífice. Fue bautizado en la parroquia adscrita a la seo de Funchal el 30 de septiembre de 1748, apadrinándolo el deán António Montero de Miranda. Sus padres eran vecinos de la freguesía de la Sé o Catedral, lo que indica la resi-

⁴ Apuntes sueltos de contabilidad, sin orden ni clasificación, disponibles en el Archivo Histórico Nacional [AHN]: Clero. Legajo 1800/1.

⁵ Así lo advertimos tras consultar documentación de los conventos de Tenerife, depositada en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [AHPT] y referida por INCHAURBE ALDAPE, Diego (1966): *Noticias sobre los provinciales franciscanos*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.



dencia en el centro urbano de la que fue siempre capital y ciudad más importante de aquella isla⁶.

Así lo certificó el canónigo y vicario José Joaquim de Sa Martines en 1779, quien, además, alentó la investigación sobre sus antecedentes en el seno del Tribunal Eclesiástico. Gracias a la declaración de diversos testigos, sobre los que volveremos luego, se conoce también que el citado Francisco José de Abreu «ejerció como cerero [...] con buena aceptación de todos y nunca tuvo oficial». Residió junto a su familia en Funchal de un modo permanente, por lo que en dicha ciudad, proclive entonces al comercio internacional y a las novedades que llegaban desde Portugal, el joven Gerardo Francisco pudo aprender el oficio de pintor. Esa profesión es citada como su actividad principal en Madeira, donde no tuvo grandes propiedades y ganó el reconocimiento de muchos convecinos⁷.

Asimiló los fundamentos del arte pictórico junto a maestros que trabajaban permanentemente en aquella isla, siempre de un modo convencional y en relación con otras disciplinas como la carpintería de armar, la escultura y la retablistica. El medio creativo de Madeira no dejó de ser conservador cuando mediaba el siglo XVIII, pero, si lo analizamos con una perspectiva global, se constata que fue permeable a nuevos lenguajes artísticos y a directrices que vinculan a sus autores con repertorios cultos, ajenos a lo que podría tipificarse como tradición propia. Ese afán de cambio o modernidad, peculiar en medios isleños y en entornos alejados de las grandes ciudades peninsulares, resulta semejante a lo sucedido en Canarias de forma análoga, por lo que tampoco extraña la conveniencia de ciertos encargos que fray Gerardo de Abreu afrontaría durante la década de 1780⁸. Desde luego, el contexto socioeconómico era afín y las condiciones históricas facilitaban una unión o sintonía que alentó también la dinámica comercial en vigor, volcada a los establecimientos y puertos que demandaban un intercambio notable de mercancía a ambos lados del Atlántico⁹.

La documentación publicada acerca de las relaciones de Abreu en Madeira es bastante clara en este sentido. Consta que en 1776 fue testigo del matrimonio del carpintero José Rodrigues Gonçalves y un año después apadrinó a su hijo José, en ambos casos con el oficial de carpintería Manuel de Gouveia; y junto a los pintores João António Vila Vicêncio y José Agostinho da Costa apadrinaba a dos hijos de Estêvão Teixeira de Nóbrega, también «maestro de la pintura», antes de 1778.

⁶ Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria [AHDLP]: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar. Agradecemos a José Concepción Rodríguez que nos facilitara este documento para contextualizar mejor a Abreu.

⁷ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

⁸ Cfr. LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha e a Pintura Rococó no Arquipélago da Madeira (1760-1820)*. Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico; RODRIGUES, Rita (2012): *A Pintura Proto-Barroca no Arquipélago da Madeira entre 1646 e 1750. A eficácia da imagem*. Funchal, Universidad de Madeira.

⁹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1994): «Madeira, Canarias y las islas del Caribe. La difusión de las ideas a través de las relaciones mercantiles en el siglo XVIII. Un intento de aproximación», *As sociedades insulares no contexto das interinfluências culturais do século XVIII*. Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, pp. 159-184.



Algo semejante había hecho con otro hijo del pintor António da Trindade da Cruz en 1774¹⁰, por lo que pude probarse que entre 1774 y 1777 residió de un modo permanente, o al menos estable, en Funchal.

Tampoco parece casual que los vecinos declarantes en la investigación sobre su entorno que el Tribunal Eclesiástico promovió en Madeira durante 1779 respondan a perfiles distintos, aunque, como el interesado, todos eran vecinos de la capital y contaban entre 27 y 40 años. Se trató de Pedro Agostinho Pestana, hijo de João del Nascimento y «comerciante de tienda»; António Joaquim Gonçalves, soltero e hijo de Nicolas Gonçalves; Pedro de Vasconcelos, casado y organista de la iglesia colegial de Nuestra Señora del Callao; y Miguel Francisco da Câmara, soltero e hijo de Valentina Josefa do Espírito Santo y del carpintero y tallista Manuel da Câmara Lopes, con quien había aprendido y trabajado años antes en varias localidades de la isla¹¹.

La implicación de un miembro de la familia Câmara en el interrogatorio del Tribunal Eclesiástico deja entrever que nuestro biografiado mantuvo con él un trato cercano, por lo que, además, cabría especular sobre la asimilación del lenguaje estético que revelaron sus obras y de los modos de trabajo que se daban entonces en torno a encargos notables, tendentes por lo general a la colaboración entre maestros de distintas disciplinas artísticas y a la transmisión del oficio en el seno familiar¹².

Manuel da Câmara, muerto antes de 1782, había ganado fama en Madeira y dio continuidad a una saga de oficiales que no eludió labores carpinteriles como dedicación prioritaria. De gran interés resulta ahora la trayectoria de su hijo Miguel Francisco, quien se mantuvo en activo hasta al menos 1809. Antes de marchar a Tenerife en 1777 o 1778, Gerardo Francisco de Abreu pudo conocer el retablo mayor y otros altares que había ensamblado para la iglesia de la Virgen de Gracia en Estreito de Câmara de Lobos (1774), porque, como trataremos a continuación, nuestro pintor trabajó antes en dicha comarca. Posteriores a ese suceso serían varios encargos de talla y pintura que el mismo Câmara emprendió para la iglesia de San Lorenzo (1784-1786), en Camacha, y un retablo nuevo para la capilla de Nuestra Señora de la Buena Muerte que subsiste en la parroquia de San Pedro (1793), esta vez en Funchal¹³. Indudablemente, su sensibilidad artística debió de fraguarse en torno a obras que reproducían el gusto rococó imperante.

Una hipótesis de mayor interés en ese sentido la formula Ladeira, quien relaciona en lo familiar a fray Gerardo con el también oficial de pintor Domingos Francisco Homem de Abreu. Los registros sacramentales impiden confirmar el grado de su probable parentesco, por lo que tal vínculo podría explicar la dedicación del joven artista a la pintura ornamental o decorativa. Domingos Francisco era natural de la Freguesía de la Sé, hijo de Francisco António Homem de Abreu, originario

¹⁰ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, pp. 43, 51, 82, 196, 200; LADEIRA, Paulo Jesus (2009/2010): «Os retábulos da igreja de São Pedro no Funchal», *Promotoria*, n.º 7-8, p. 273.

¹¹ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

¹² Tal y como advirtió para el contexto portugués, siempre con un sentido genérico, SMITH, Robert Chester (1962): *A Talha em Portugal*. Lisboa, Livros Horizonte.

¹³ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, pp. 99, 74, 159, 221.



de Calheta, y de Josefa Francisca, que lo era a su vez de Funchal. Casó en 1767 con Isabel Francisca de Vasconcelos y tuvo varios hijos en los años siguientes, cuyo nacimiento coincidiría con el periodo de juventud y formación de Gerardo de Abreu. A partir de entonces se documentan algunos trabajos suyos en diversos pueblos de la isla, pero, como sucede con nuestro autor, no debió ser un maestro influyente en el medio madeirense¹⁴.

La trayectoria profesional de Gerardo Francisco de Abreu en Madeira no es bien conocida y, hasta donde sabemos ahora, se limita a encargos puntuales, nada significativos. Dichas acciones tampoco guardan relación con los proyectos o las empresas más notables de aquel tiempo, aunque por lo menos aproximan su labor a las novedades que otros oficiales revelaban en varios templos y espacios de culto. Es probable que colaborara en proyectos vinculados con los Câmara o con carpinteros allegados como Gouveia y Rodrigues Gonçalves, pero, de momento, lo documentado al respecto es muy poco. Sí consta, en cambio, que en 1766 trabajó junto a João António Vila Vicêncio, António da Trindade da Cruz y António Pinto en el dorado y la ornamentación pictórica del altar mayor de la iglesia de San Sebastián de Câmara de Lobos. Varios investigadores lo identifican con el maestro que las cuentas de dicha obra mencionan de forma simple como «Gerardo», tal vez porque no alcanzaba los veinte años de edad y era un simple aprendiz o colaborador¹⁵.

Precisamente, mientras se encontraba trabajando en una freguesía secundaria, Abreu fue llamado por José António de Sa Pereira, capitán general y gobernador de la isla, para que participara en un proyecto que impulsó durante la década de 1770. Según relataron los testigos aludidos antes, sería obligado a intervenir como actor en funciones teatrales que recorrieron los pueblos de Madeira ofreciendo «algún recreo» a sus vecinos y visitantes, no sin cierto arrepentimiento por parte de nuestro artífice. Gerardo Francisco relataba que su tarea se limitó a la de «cómico» y que esa dedicación temporal duraría dos o tres años de forma interrumpida, «bien que no por oficio ni por interés del salario, sino solamente porque —señala— el gobernador [...] dispuso el teatro». Él mismo explicaba luego que «con violencia se valió de mí y de otros jóvenes, a quienes consideró con habilidad capaz de desempeñar su intento»¹⁶.

Esa exposición pública y el trabajo accidental como actor no debieron ser de su agrado, ya que el modo en que refiere ambas cuestiones en una declaración posterior denota cierta vergüenza o pesadumbre. Ante ello y el deseo latente de reorganizar su vida, la posibilidad de desplazarse a Tenerife era una alternativa plausible. Así lo deja entrever el mismo Abreu en una petición remitida desde Santa Cruz de Tenerife a las autoridades diocesanas de Canarias, tal vez al tiempo de instalarse allí a finales de 1777 o durante los primeros meses de 1778. No sabemos cuándo y bajo qué condiciones mudó la residencia a esa ciudad, quizá en compañía de su madre

¹⁴ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 223-224.

¹⁵ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., p. 224; RODRIGUES, Rita (2011): «Igreja de Nossa Senhora da Graça de Estreito de Câmara de Lobos. Contributos para o estudo do seu património», *Girão. Revista de Temas Culturais do Concelho de Câmara de Lobos*, vol. II-n.º 6, p. 71.

¹⁶ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.





María Lorenza de las Nieves. Lo más probable es que tuviera cobertura y contactos para ello, porque, como ya sabemos, en dicha localidad o en otras partes de la isla pudo residir parte de la familia materna. Sea como fuere, a lo largo de 1777 o 1778 elevó memoria a la Santa Sede para ganar la licencia que avalara su profesión en la Orden de San Francisco, algo que al parecer obtuvo de inmediato¹⁷.

Un error en el procedimiento administrativo motivó que la documentación relativa a ese permiso no fuera enviada a Tenerife, donde residía, sino a la isla de Madeira, de donde era natural. Gobernaba entonces su diócesis Gaspar Afonso da Costa Brandão, quien fue obispo de Funchal entre 1756 y 1784¹⁸. Ante ese contratempo, a Abreu no le quedó otro remedio que solicitar al prelado de la diócesis canariense, en esa época el recién llegado fray Joaquín Herrera, que le habilitara para profesar como fraile franciscano y reconocer así la licencia expedida a su favor en lo que llamó siempre «corte de Roma»¹⁹. La documentación investigada no aclara si tuvo otros impedimentos para ello, pero todo parece indicar que Gerardo de Abreu profesó como franciscano al poco tiempo, tal vez en el convento de Santa Cruz de Tenerife por ser la localidad donde vivía entonces.

Ignoramos lo que sucedió luego, aunque la documentación de dicho convento y de otros existentes en el valle de La Orotava no lo refiere como integrante de sus comunidades a finales del siglo XVIII²⁰. El único dato que poseemos sobre «fray Gerardo» lo sitúa en la fundación de San Lorenzo a mediados de 1786²¹, algo que no es casual e invita a pensar en un conocimiento de las obras emprendidas en dichas residencias y sus espacios de culto. El convento de San Pedro de Alcántara vivía entonces una época de esplendor en lo arquitectónico y lo artístico, gracias a la gestión del incansable fray Jacob Delgado Sol, fallecido en 1782. Sus planteamientos renovadores podrían extenderse al seno de la Orden durante un periodo complejo por la influencia del ideal ilustrado²² y contaron con la colaboración del pintor Cristóbal Afonso (1742-1797), a quien años atrás atribuimos el programa decorativo

¹⁷ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

¹⁸ Sobre este personaje y sus acciones, claves para la difusión del ideario ilustrado en Madeira, véase GRAÇA, Serafim Gabriel Soares da (1967): «O bispo do Funchal D. Gaspar Afonso da Costa Brandão», *Arquivo do Distrito de Aveiro*, n.º 33, pp. 5-12.

¹⁹ AHDLP: Documentación relativa al obispo Verdugo y su tiempo, sin catalogar.

²⁰ Lo constatamos así al revisar documentos que generó entonces la fundación de San Pedro Alcántara, especialmente los libros de gasto ordinario y los cuadernos donde se anotaron partidas relativas al culto y a la cera. Tampoco figura en los inventarios e informes preparados por la comunidad para su presentación en los capítulos provinciales de 1777, 1778, 1783, 1784, 1790 y 1793. AHPT: Fondo de la Delegación Provincial de Hacienda [FDPH], 3716-3722. Salvo el apunte ya referido de 1786, ocurre lo mismo con documentos análogos de las casas de La Orotava, Puerto de la Cruz y Los Realejos, dándose la salvedad de que subsisten inventarios de la última relativos a 1789, 1793, 1801 y 1803. AHPT: DPH, 3321-3324.

²¹ AHN: Clero. Legajo 1800/1.

²² Contexto que evoca con diversos argumentos CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (1996): «El pensamiento franciscano en el arte y la cultura canaria de siglo XVIII», *Verdad y vida*, n.º LIV, pp. 203-214; CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (1996): «El pensamiento y el arte de las órdenes religiosas de Canarias en el tránsito de las épocas Moderna y Contemporánea», *Almogarén*, n.º 18, pp. 71-87.

que decora su templo y la capilla anexa de la Orden Tercera²³. Lo mismo podría decirse de la casa o fundación capitular de San Lorenzo que existía en La Orotava, cuya «iglesia nueva» se bendijo en 1783. Su ornato fue posible gracias a retablos de reciente construcción y a varios lienzos del ya prestigioso Juan de Miranda (1723-1805), quien en aquel tiempo mantuvo taller abierto en esa localidad del norte de Tenerife²⁴.

No parece casual que el frontal pintado por fray Gerardo de Abreu esté fechado en 1787 y se conserve en una parroquia de la Villa de La Orotava, aunque debió pertenecer a un convento desamortizado de dicha población. Puestos a especular, podría plantearse la posibilidad de que su residencia en conventos de la Orden de San Francisco guarde relación con esas labores y con el ministerio clerical, porque, como era frecuente en el caso de tantos frailes y artistas que vivieron durante los siglos del Antiguo Régimen, la actividad creativa fue un complemento a las tareas cotidianas de cualquier religioso mendicante. Es probable que el resto de su vida transcurriera en algún convento isleño o americano e, incluso, que volviese como fraile a Madeira, pero de momento no hay constancia de una trayectoria allí en fecha tardía. No obstante, lo que sí parece quedar claro es su apego al carisma franciscano, algo que resulta lógico si atendemos a su popularidad, el nombre que los padres le impusieron al tiempo de ser bautizado y, sobre todo, el influjo que los conventos de San Francisco y de Santa Clara tuvieron en Funchal hasta principios del siglo XIX.

UN PINTOR FORÁNEO QUE RESIDE Y TRABAJA EN CANARIAS

La información que manejamos no ayuda a calibrar la trayectoria de Gerardo Francisco de Abreu, puesto que los datos y los testigos conservados acerca de su labor en Madeira y Canarias son escasos. Sin embargo, a partir de ellos se deducen algunas conclusiones importantes. Lo prioritario en este caso sería definir el alcance o la dimensión de su actividad artística, porque, a raíz de ideas ya expuestas, constatamos que no fue un pintor al uso, centrado por lo general en trabajos de caballete y en representaciones murales bajo diversa técnica. Abreu responde al perfil de un dorador y adornista de carácter secundario, que centra su actividad en el ornato de

²³ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2010): *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral inédita]. Granada, Universidad de Granada, pp. 1214-1220. También recoge ese parecer CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (2013): «Aristocracia y caridad seráfica. Iconografía de los monarcas y príncipes terciarios franciscanos en Canarias», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 57, p. 84.

²⁴ Últimas valoraciones sobre el convento en aquel tiempo, con bibliografía previa, en BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis (2019): «El carisma franciscano en La Orotava: origen, evolución y pervivencias», *Seraphicum splendor. El legado franciscano en La Orotava*. La Orotava, Gobierno de Canarias, pp. 50-54.



toda clase de obras con repertorios o lenguajes populares durante el tiempo en que le toca vivir. La documentación portuguesa no es muy clara en ese sentido y refiere indistintamente los términos de dorador (dourador) y pintor (pintor), por lo que tal coyuntura explica mejor el vínculo que sostuvo con maestros carpinteros (carpinheiros) y tallistas en un sentido genérico (entalhadores), englobando en los últimos a retablistas o decoradores con relieve de mobiliario lígneo. Señalamos ya que en ese medio convencional, cuyas competencias profesionales estaban bien delimitadas por unos y otros, aprendería el oficio y trabajaría con regularidad antes de su traslado a Tenerife hacia 1778.

El contexto de las artes en Madeira ayuda a comprender esa situación, puesto que en Funchal y en otras poblaciones de la isla Abreu contactó con maestros de origen canario. El vínculo entre la pintura coetánea de Madeira y Tenerife, del que nuestro autor forma parte ahora por varias razones, es un tema poco abordado con perspectiva global y merece una atención mayor. Hay noticias suficientes para establecer relaciones de todo tipo y advertir paralelismos o concomitancias, siempre con un punto de vista amplio. Se ha documentado que, cuando mediaba el siglo XVIII, lienzos adquiridos en La Laguna decoraron algunos templos de Funchal, en especial la capilla de Nuestra Señora de la Piedad²⁵; y entre las obras conservadas en el convento capitalino de Santa Clara existen dos retratos de la Virgen de Candelaria que recibe culto en Tenerife. Uno de ellos es afín al tipo de vera efigie que popularizó el pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), pero el aspecto desornamentado de su modelo y el atavío recreado en él guardan relación con autores que trabajaron antes en el Archipiélago o luego en Madeira²⁶.

Más allá del traslado puntual de obras, el atractivo de dicho vínculo reside en la movilidad y la labor cotidiana de diferentes maestros, sobre lo que sí abundan noticias documentales. Durante la década de 1740 se instala en Funchal João António Vila Vicêncio (Juan Antonio Rodríguez Villavicencio), natural de La Laguna y miembro de una saga de artistas dedicada a otras manifestaciones creativas²⁷. Comenzó trabajando como pintor y dorador en diversas iglesias de Madeira, para luego convertirse en diseñador o tracista de retablos y en maestro de las obras reales, cargo de gran responsabilidad que hasta ese tiempo solo habían desempeñado carpinteros o albañiles, y otros oficiales de la construcción. Esta circunstancia y los muchos encargos que afrontó en templos importantes de aquella isla dan la medida de su reconocimiento e influencia, no equiparable a muchos antecesores y

²⁵ RODRIGUES, Rita (2012): *A Pintura...*, *op. cit.*, pp. 99-100; RODRIGUES, Rita y SANTA CLARA, Isabel (2016): «Contributos para o Estudo das Pinturas do Convento de Santa Clara do Funchal», *Islenha*, n.º 58, pp. 47-48.

²⁶ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2018): «La Candelaria del *Atlas Marianus*, un eslabón en su iconografía», *Imagen y reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*. La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna, pp. 89-93, con bibliografía precedente.

²⁷ Firmaba indistintamente en portugués y castellano, a veces como Juan Antonio Villavicencio, Joao Antonio Villavicencio o João António Vila Vicêncio. Era hijo de Domingo Rodríguez y de Tomasa Pérez Villavicencio, feligresa de la parroquia de la Concepción.



coetáneos²⁸. Tampoco resulta casual que el mismo Villavicencio y el pintor António da Trindade da Cruz fueran cuñados al casarse respectivamente con dos hijas de Manuel António Garcês, hermano del anterior maestro de obras reales Diogo Filipe Garcês, lo que demuestra que muchas veces el oficio artístico no eludía lazos o vínculos familiares²⁹.

Juan Antonio no fue el único Villavicencio que emigró a Madeira y pudo tener contacto con Gerardo Francisco de Abreu, ya que a mediados de siglo se constata el avencindamiento allí de su hermana Maria Josefa o Maria da Conceição Vila Vicêncio, nacida igualmente en La Laguna. En torno a 1756 contrajo matrimonio con el también pintor José António da Costa o Acosta, natural de la isla de Tenerife y con ascendencia palmera³⁰. En los años siguientes el matrimonio tuvo varios hijos, al tiempo que el patriarca de esa nueva familia de artistas contrataba obras muy diversas como dorador por sí solo o con la ayuda de otros compañeros y allegados. Es probable que trabajara en ocasiones junto a António da Trindade da Cruz y su cuñado João António Vila Vicêncio³¹, con los cuales Abreu tuvo un trato cercano y colaboraba al menos en 1766. No olvidemos que apadrinó a un hijo de Trindade da Cruz en 1774 y que Vila Vicêncio fue junto a él padrino de dos hijos de Estêvão Teixeira de Nóbrega, asimismo «maestro de la pintura»³².

Resulta indudable que nuestro fraile y artista se formó en un medio conservador y que en él no era contrario al vínculo familiar ni a los orígenes isleños, porque, como ya sabemos, su madre provenía de Tenerife. En ese sentido, el valor de Gerardo Francisco de Abreu reside en que fue uno de los primeros maestros que, sin renunciar a un contacto estrecho con Madeira, durante un periodo de su vida residió en las Islas Canarias y ejerció en ellas como pintor. Lo más factible es que esa dedicación no tuviera continuidad ni resultase determinante en Tenerife o Gran Canaria, aunque despierta interés por lo sucedido luego con hijos y herederos de talleres que mantuvieron sus compañeros de oficio en Funchal. Durante la década de 1780, mientras Abreu residía ya en Tenerife, otros miembros de la familia Villavicencio residieron un tiempo en Gran Canaria y atendieron trabajos de distinto tipo en la órbita del escultor José Luján Pérez (1756-1815)³³.

El asunto requiere más investigación y claridad expositiva, pero, dado el contexto que nos atañe, resulta oportuno identificar a varios maestros que tenían igual edad que Gerardo Francisco y a finales del Antiguo Régimen se significaron

²⁸ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 197-199.

²⁹ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 41-42.

³⁰ Es descrito en ocasiones como hijo de Nicolau da Costa (Nicolás de Acosta) y de Margarida Ilhares o Janes. Pudo haber nacido en La Laguna o Santa Cruz de Tenerife, desde donde emprendería el viaje a Madeira.

³¹ LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 195-196.

³² LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, op. cit., pp. 43, 51, 82, 196, 200, 224; RODRIGUES, Rita (2011): «Igreja de Nossa Senhora...», art. cit., p. 71.

³³ CALERO RUIZ, Clementina (2007): «Y la madera cobra vida. Escultores y pintores en la obra de Luján Pérez», *Luján Pérez y su tiempo*. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, pp. 167-179, con bibliografía precedente.



en Canarias como doradores y adornistas, no tanto como pintores de caballete o de repertorios murales. Al cruzar la información disponible en ambos archipiélagos, constatamos que el enigmático José Jacinto de Villavicencio que en 1806 policromó dos apóstoles del cimborrio de la catedral de Santa Ana corresponde en realidad con el hijo de João António Vila Vicêncio y Catarina Delfina do Sacramento Garcês, nacido en Funchal en abril de 1758³⁴. Auxilió a su padre hasta que cesó como maestro de las obras reales y falleció en 1796, aunque años antes ya había residido en Las Palmas de Gran Canaria. Allí contrajo matrimonio con María Petronila Asiego y Mendoza y un año después de ese enlace, en junio de 1787, otorgaba poder a Manuel Mendoza para que administrara los asuntos pendientes en la isla. Sin embargo, en 1789 vendía un cercado y la casa de alto y bajo donde vivieron una temporada en Telde³⁵. Finalmente, tras idas y venidas a Madeira, acabó instalándose de nuevo en Las Palmas, puesto que los miembros del Cabildo de Santa Ana aludirían a él en 1805 «entre los cuatro operarios [entiéndase pintores] que se hallan en la ciudad» o simplemente como «el maestro pintor portugués»³⁶.

Otro oficial con ascendencia madeirense y tal vez pariente del anterior fue Manuel Acosta Villavicencio, a quien identificamos ahora como hijo del también pintor José António da Costa y de María Josefa Vila Vicêncio³⁷. En 1795 policromó el tabernáculo que José Luján Pérez había construido para la parroquia de los Remedios de La Laguna, ya que dicha labor fue remunerada con 400 pesos³⁸; y años después, no antes de 1809, intervino en las cuatro puertas de las sacristías, las barandas que circundaban su espacio, varias tarimas y las gradas de cantería del presbiterio, además de dorar el retablo de san José que existía en dicho templo. En esa ocasión, las notas contables lo refieren como «el maestro portugués que pintó el tabernáculo», por lo que no cabe duda de su identidad y de la residencia temporal en Tenerife³⁹.

³⁴ En portugués fue citado indistintamente como José Jacinto o José António Vila Vicêncio. LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁵ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2015): «José Luján Pérez: nuevas anotaciones sobre su vida y su obra», *José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 60-61.

³⁶ CAZORLA LEÓN, Santiago (1992): *Historia de la catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, p. 232.

³⁷ Hasta el momento solo ha trascendido el nombre de dos hijos de este matrimonio, que fueron inscritos en los registros sacramentales de la Sé o Catedral: Antónia Teresa, que casó con Pedro Agostinho Pestana en 1782, y el también pintor José Agostinho da Costa, quien contrajo matrimonio con Bernarda Inocência de Jesus en 1774. LADEIRA, Paulo Jesus (2009): *A Talha...*, *op. cit.*, p. 196. En abril de 1779, Pedro Agostinho Pestana declaró a favor de Gerardo Francisco de Abreu, con motivo de la investigación que el Tribunal Eclesiástico desarrolló a raíz de su solicitud para ingresar en la Orden de San Francisco.

³⁸ CALERO RUIZ, Clementina (1991): *José Luján Pérez*. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 1991, p. 106; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa (1997): *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*. La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna, p. 86.

³⁹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2013): «El influjo de las Luces. Reformas y primeros acondicionamientos del inmueble», *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*. La Laguna, Gobierno de Canarias, p. 75.

Se trata de un autor más que trabaja en el entorno de Luján, cuyo taller resultó clave para dinamizar la actividad creativa durante el tránsito de los siglos XVIII y XIX. En ese sentido, los Villavicencio fueron coetáneos al pintor francés Buenaventura Besse y al carpintero Antonio Cabral, originario de Funchal y fallecido en Las Palmas en septiembre de 1806⁴⁰. En el contexto descrito de relaciones familiares, amistosas y laborales, Gerardo Francisco de Abreu sería otro caso a estudiar para el medio artístico que posibilita lecturas paralelas en Canarias y Madeira.

LOS FRONTALES DE ALTAR

A pesar del contexto aludido y de las múltiples interpretaciones o hipótesis que planteamos, el conocimiento de la producción de fray Gerardo de Abreu es muy limitado. Si nos atenemos a lo disponible con garantía para estudiarla, tan solo un frontal de altar que firmó en 1787 y se conserva en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava ayuda a medir el alcance de sus pinturas, comprender el sentido creativo y, en el mejor de los casos, aproximarnos al lenguaje artístico que reprodujo a menudo en ellas. Lo atractivo de esta pieza es que puede asemejarse con al menos dos frontales más subsistentes en templos próximos, aunque sus soluciones ornamentales no se advierten bajo las mismas formas en retablos y bienes de madera que tuvieron uso litúrgico.

No deja de ser paradójico que elementos ahora secundarios y descuidados como los frontales de altar ayuden a valorar la producción de Abreu, si bien en el pasado fueron un enser indispensable para el amueblamiento de templos y otros espacios de culto. El análisis y la investigación de ese tema son una asignatura pendiente en Canarias, donde se dieron formas muy diversas en torno a las «fronteras» o «frontales de mesa y altar» desde el siglo XVI. Podía tratarse de obras confeccionadas con un revestimiento de madera, cerámica o mampostería, pero en los días de fiesta y mayor solemnidad solían cubrirse con tejidos ricos y manteles de encaje. Durante las centurias del Antiguo Régimen los mayordomos, cofrades y patronos invirtieron altas sumas de dinero en esos aditamentos de tela, hasta el punto de que, como revelan la documentación y pinturas contemporáneas, eran adquiridos de forma independiente o integraban ternos y conjuntos amplios de ornamentos [fig. 3].

No obstante, a medida que avanzó el siglo XVIII empezó a generalizarse el uso de frontales pintados que eludían a diario el uso de tejidos, tal y como recomendaba el obispo Antonio Tavira durante la década de 1790. Ordenó muchas veces que párrocos y mayordomos compraran frontales de madera y los decorasen con

⁴⁰ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (2015): «José Luján...», art. cit., pp. 60-61. Sin ánimo de forzar los planteamientos de análisis, tampoco parece casual que dicho escultor mantuviera un trato cercano con el que luego sería uno de sus comitentes y amigos de Tenerife: el comerciante Felipe Carvalho Almeyda, nacido en Funchal y residente en La Laguna desde finales del siglo XVIII. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2012): «De Madeira a Canarias. Noticias sobre Felipe Carvalho Almeyda y su compleja relación con Luján Pérez», *Revista de Historia Canaria*, n.º 194, pp. 59-87.





Fig. 3. *Misa de San Gregorio* [det.]. Gaspar de Quevedo [atrib.]. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Narciso Borges, 2008.

poco oro o con marmolados siguiendo las directrices del *gusto moderno*, sobre todo en aquellas fábricas que no tenían tantos recursos económicos⁴¹.

Ese contexto es de vital importancia para entender la producción de Gerardo Francisco de Abreu y, si nos limitamos a lo sucedido en las parroquias de La Orotava donde se encuentran sus obras, el asunto cobra un interés mayor. Los administradores de las rentas de fábrica no dejaron de adquirir frontales de terciopelo, tafetán y damasco hasta bien entrado el siglo XIX, aunque el uso continuo de dichas piezas obligaba a renovarlas con frecuencia. Así lo señalan los inventarios del templo matriz redactados en 1745, 1776 y 1870, al igual que múltiples descargos de sus cuentas⁴². En el caso del Farrobo, la limitación de los fondos de la iglesia obligó a que desde fechas tempranas sus frontales fueran pintados para evitar los gastos de encargos y compras periódicas. Por ese motivo, entre 1746 y 1758 Francisco Valladares decoró los frontales ya desaparecidos del presbiterio y del altar de san Cayetano, en 1765 Carlos de Acosta pintó el perteneciente al antiguo retablo de la Virgen de los Remedios

⁴¹ INFANTES FLORIDO, José Antonio (ed.) (1998): *Diario de Tavira*. Córdoba, Publicaciones de CajaSur, pp. 43, 77, 103, 114, 149, 179, 182, 184.

⁴² *Cfr.* Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava [APCLO]: Caja «inventarios» y libros II y III de fábrica, donde abundan noticias al respecto.



Fig. 4. Frontal. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

y otro autor, tal vez Cristóbal Afonso, ornamentaba antes de 1787 dos que siguen conservando los altares de san Juan Bautista y la Virgen del Buen Viaje⁴³.

A pesar de su vistosidad, ese tipo de obras ocasionaba también un gasto considerable. Las labores de carpintería y pintura solían pagarse de forma independiente y no abordarse a la vez, tal y como sucedió con el frontal que los cofrades de Ánimas adquirieron para su retablo de la parroquia de San Juan. La estructura de madera conllevó un gasto inferior a 50 reales en el periodo 1771-1773, mientras que su pintura y la del retablo importó una cantidad superior antes de 1776⁴⁴. Además, tal y como sucedió con las piezas de Gerardo Francisco de Abreu, la decoración polícroma no evitó que dichos frontales fueran cubiertos con añadidos o complementos textiles, ya que el inventario parroquial de 1789 refiere la existencia de hasta «once frontales [de tela] de distintos colores, de los cuales tres son de la cofradía de la Columna y uno de la de Ánimas»⁴⁵.

El primer frontal de nuestro artista mide 94,5 × 254,5 cm y completa desde el siglo XIX un altar que los mismos vecinos del Farrobo habilitaron para dar culto a la imagen del Ecce Homo o Señor de la Cañita, antes propiedad del convento de San Agustín que existió en La Orotava [fig. 4].

⁴³ Archivo Histórico Diocesano de La Laguna [AHDLL]: Fondo Parroquial de San Juan Bautista, La Orotava [FPSJLO]. Libro de fábrica, ff. 147r, 173r-173v. Cit. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 97, 408; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El legado...*, *op. cit.*, pp. 55-56/n.º 5.

⁴⁴ AHDLL: FPSJLO. Libro de cuentas de la cofradía de Ánimas, s/f. Cit. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2016): *Dolorosa del Santo Entierro. Historia de una devoción en La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, pp. 131-137.

⁴⁵ AHDLL: FPSJLO. Libro de fábrica, f. 182r.





La cesión de dicha escultura a la parroquia se produjo en 1835⁴⁶, por lo que su retablo tuvo que instalarse en fecha posterior a ello y reutilizando elementos o piezas de distinto origen. El conjunto donde se integra es una suerte de ensamblaje a destiempo en el que llegan a distinguirse piezas diferentes como el frontal de 1787, la estructura que le sirve de soporte o mesa del altar, la hornacina inferior, un cuerpo central con un único nicho y pilares abalaustrados que delatan la manufactura dieciochesca, el remate con tableros de recorte severo al extremo y un cuadro reutilizado para el cuerpo superior que figura una escena de la Virgen del Rosario con santo Domingo, cuyo estilo manifiesta formas divulgadas una centuria antes por Gaspar de Quevedo (1616-1670...) y sus discípulos. Debe tratarse de una obra improvisada a partir de bienes disponibles tras la desamortización de Mendizábal, ya que, además, junto al frontal hallamos unos tablones de madera que muestran inscripción alusiva a un uso previo y distinto de dichos materiales: «MUSICA DULCE / LABORUM LEVA». Ese texto nada tiene que ver con una mesa de altar y sí con bienes asociados a la música, acaso un coro o mobiliario subsistente en él.

Tal coyuntura resulta extensible a la hornacina de san Lorenzo que muestra como remate un escudo carmelita, habilitada igualmente en el templo con restos de nichos o elementos previos. No obstante, a mediados del siglo XVIII el espacio que ocupa el retablo de nuestro frontal fue destinado al altar de san Cayetano, cuyos aseos documentamos hasta que la parroquia obtuvo en propiedad otros retablos de conventos suprimidos durante el Trienio Liberal (1820-1823). Con ellos sus fieles ensamblaban un «retablo no muy grande» que se vieron obligados a devolver tras el regreso de los frailes en 1824, de modo que el altar actual del Señor de la Cañita no tuvo un carácter definitivo hasta años después⁴⁷. Tal coyuntura es del máximo interés ahora, ya que el frontal firmado por Abreu pudo llegar a la iglesia a raíz de los procesos desamortizadores y el reparto de los bienes que acumularon tantos conventos de la localidad, especialmente las fundaciones de agustinos y dominicos. La fecha de 1787 que exhibe no encuentra relación con este tipo de enseres en el seno parroquial, porque, además, el libro de su mayordomía y los documentos de cofradías radicadas en el templo no refieren una adquisición de ese tipo durante las décadas de 1780 y 1790⁴⁸. Recordemos que la obra está firmada y datada en 1787, gracias a inscripciones legibles en la parte posterior.

Al margen de cuál sea su origen, la reutilización de dicha pieza en torno a 1835 es viable por no acomodarse a la dimensión que alcanza la mesa de altar ni guardar una afinidad plena con el nuevo retablo de san Juan en cuestiones estéticas. Su valor, en cambio, es notable desde un punto de vista técnico. Al estar firmado, sirve de referencia para formular otras atribuciones y descubrir en él una forma de trabajo que singulariza enormemente a Abreu como dorador y pintor adornista. Así

⁴⁶ ALLOZA MORENO, Manuel Ángel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel (1986): «Ecce Homo», *Semana Santa 1986. Villa de La Orotava*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava, pp. 7-18.

⁴⁷ Cfr. LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El legado...*, *op. cit.*, pp. 51-52/ n.º 3.

⁴⁸ Así lo constatamos al revisar los libros de fábrica y de las cofradías o hermandades del Santísimo, la Virgen de los Remedios, el Cristo atado a la Columna y las Ánimas del Purgatorio.

lo constatamos con Amador Marrero, quien nos advierte sobre la idoneidad de sus presupuestos en el aspecto formal y procedimental, es decir, en lo relativo al estilo y a la praxis pictórica. Del análisis de esta obra en concreto –y por añadidura de otras que asignaremos luego al mismo autor– se deduce que fray Gerardo era un maestro hábil desde el punto de vista técnico, hasta el punto de que su trayectoria no es ajena a una economía de medios que le llevó a hacer un uso racional de los materiales y de los repertorios decorativos que traslada a la superficie del bien que va a ornamentar⁴⁹.

La idoneidad de su labor comienza con una preparación adecuada de los frontales de madera, aunque en ellos se da la salvedad de que no emplea bandas de tejido para atenuar la unión de varios tablones que los conforman en sentido longitudinal. El éxito de su acabado reside en el buen trabajo que efectúa sobre el espacio que intenta decorarse, cuyo aparejo o estucado presenta una superficie totalmente plana y delata el buen oficio del autor. Sobre ellos, siempre en posición horizontal, esboza los motivos y diseños a recrear, pudiendo hacer uso de plantillas u otros elementos de guía al tiempo de bosquejarlos. Tal dinámica exige una planificación previa y la adecuación de los repertorios a la superficie disponible para el ornato, por lo que no resulta extraña la inversión o repetición que puede hacerse de dichas soluciones en un momento dado. Es más, dada la conveniencia de ese procedimiento, el artista pudo eludir un estarcido de gran detalle o concreción.

Después de distribuirlos sobre la superficie estucada, comienza a definir dichos motivos por medio de cincelados y una talla superficial de sus contornos, volúmenes y texturas, lo que obligaría a no errar en el manejo de gubias y cinceles. Además, es probable que en esta fase del trabajo esbozara los matices que luego iba a generar con la aplicación de una fina lámina de pan de oro, ya que, a pesar del embolado previo, su fragilidad las quebraría al tiempo de ser percutidas con los punzones correspondientes. En todas las obras Abreu recurre a oro de alto quilataje, en relación siempre con el habitual picado de lustre bajo formas distintas para generar un contraste mayor. Nuestro artífice es muy correcto y lineal en el acomodo de esa técnica, empleando por lo general cabezas de buriles con punta roma que delatan maestría y habilidad en su manipulación. Tal añadido se manifiesta bajo un trazo lineal y regular, revelando una apariencia homogénea respecto a la simulación del natural [fig. 5].

La aplicación del oro resulta limitada, ya que se circunscribe a la recreación de galones, flecos y otros elementos de pasamanería e insiste en la economía de medios aludida antes. Como es lógico, dispone la lámina de pan de oro en zonas donde quedará a la vista, dejando de margen unos milímetros para ser cubierto y delimitar su superficie con un cromatismo diferente. La aplicación del color también demuestra pericia. Aprovecha el tono blanco del fondo a la hora de recrear los motivos florales con manchas de color muy bien definidas por medio de óleos y retoques al temple,

⁴⁹ Se trata de una dinámica común a trabajos del mismo tipo promovidos en el norte de Tenerife, tal y como señala CRUZ HERNÁNDEZ, Gustavo (2018): *Rocallas y flores. Policromías de gusto rococó en el valle de La Orotava* [trabajo de fin de grado inédito]. La Laguna, Universidad de La Laguna.





Fig. 5. Frontal. Retablo del Señor de la Cañita [det.]. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

llegando, incluso, a siluetear algunas formas con tonos azules que generan efectos de sombreado y profundidad. Es más, en ocasiones da la sensación de que marca el dibujo previo ligeramente. Dicha técnica revela concreción y destreza en el manejo del pincel, hasta el punto de que juega con los colores para mostrar efectos que eluden la planitud. En el caso de los repertorios florales ello se observa en la aplicación del colorido con tonos oscuros y claros, mientras que en los aditamentos dorados, sobre todo en la simulación de la flecadura horizontal, recurre a aguadas rojizas que procuran sombras [fig. 6].

En su conjunto, el frontal de san Juan es una obra vistosa, que denota la asimilación de repertorios florales al uso, interpretados de forma libre. Se trata de una solución con fin y efecto pictórico, que elude la copia directa o fiel del natural y, por añadidura, de repertorios conocidos a partir de su difusión e interpretación dieciochesca. Esa cotidianeidad de los motivos permite que resulten próximos y familiares, aunque no es fácil concretar un débito claro respecto a soluciones contempladas en tejidos labrados de seda para confeccionar prendas del atuendo personal y ornamentos, estampas, telas entrefinas que vistieron paredes, papeles que ornamentaban los ámbitos domésticos⁵⁰ e, incluso, hasta papeles que decoraron muchas ediciones

⁵⁰ El protagonismo de los papeles pintados para decorar interiores a finales del Antiguo Régimen no ha podido valorarse en Canarias. Apenas perduran testimonios en uso, pero sí abundan

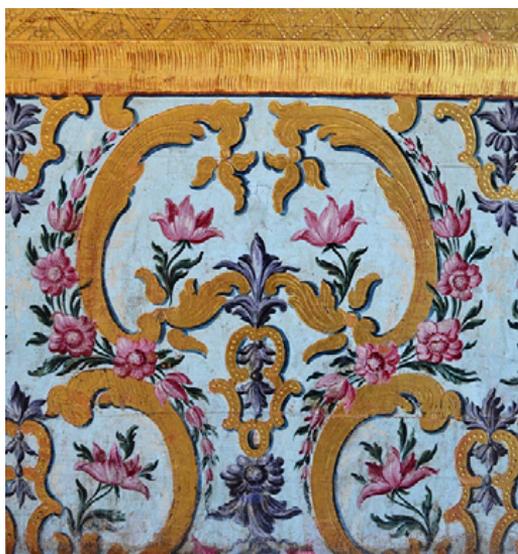


Fig. 6. Frontal [det]. Retablo del Señor de la Cañita. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

y la encuadernación coetánea de manuscritos. Lo que predomina en este caso es un sentido artístico que reinventa y actualiza motivos populares cuando finalizaba el siglo XVIII, si bien no llega a adscribirse tan claramente a fórmulas de gusto rococó por el símil textil bajo formas sinuosas, patrones tendentes a una linealidad vertical, el sentido o ritmo que describen los motivos por medio de su repetición continua y, sobre todo, recreaciones de flores con un naturalismo cuidado, donde se combinan hábilmente rosas, morados y verdes para generar una armonía mayor en lo visual.

Responde, en efecto, a un lenguaje propio y personalizado para el ámbito insular, que no es tan común bajo esa interpretación floral ni se presta a una comparativa fácil con lo reproducido por otros maestros de aquel tiempo. Su cotidianeidad lo aproxima a soluciones que el pintor tinerfeño Cristóbal Afonso reprodujo en tantos retablos y bienes muebles durante el siglo XVIII, cuyo estudio o sistematización en lo formal no se ha afrontado aún a partir de ejemplares atribuidos y documentados en Vega de Río Palmas, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Granadilla, Güímar, Icod de los Vinos, La Guancha, El Tanque, Los Realejos, La Orotava y Tacoronte⁵¹. En

noticias sobre ellos. Sin ir más lejos, en 1776-1781 el mayordomo de la parroquia de San Juan invirtió 90 reales para ayudar en la compra de «papel pintado con que se colgó la sacristía» y otra cantidad menor para adquirir «colores con que pintarla». AHDLL: FPSJLO. Libro de fábrica, ff. 171v-172r.

⁵¹ AMADOR MARRERO, Pablo F. y VILLALMANZO DE ARMAS, Teresa (2005): «Cristóbal Afonso y el retablo de la Virgen de la Peña», *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*.





las obras de Afonso predomina un sentido fiel a repertorios de gusto rococó, mucho más pictórico y arbitrario, donde las rocallas bajo múltiples formas, copias literales de tejidos, repertorios florales, inscripciones en latín, cartelas con perfil sinuoso, ángeles en diversa actitud, simulaciones arquitectónicas y otros recursos de aliento dieciochesco decoran los tableros de madera recortada que integran y rematan conjuntos compuestos a partir de pilares abalaustrados. El valor de sus creaciones es tal que revelan a menudo motivos incorporados en los programas de pintura mural y en el ornato de techumbres de madera que el mismo Afonso pudo afrontar en Tenerife. Como señalamos en otra ocasión, en ellos son perceptibles temas iconográficos que Antonio Acisclo Palomino (1655-1726) describe en *El museo pictórico y escala óptica* y modelos de recreación arquitectónica que Andrea Pozzo (1642-1709) divulgó en *Perspectiva pictorum et architectorum*⁵². Además, se da la salvedad de que este maestro fue coetáneo de Gerardo Francisco de Abreu y coincidiría con él en La Orotava, donde es sabido que ambos vivieron durante la década de 1780⁵³.

Aunque a veces parezca lo contrario, el sentido ornamental de las obras de Cristóbal Afonso no guarda tanta relación con otro frontal que puede adscribirse a Abreu: el que decora el retablo de la Inmaculada en la iglesia parroquial de la Concepción [fig. 7], cuyo emplazamiento en el viejo y el nuevo templo fue siempre la capilla mayor. Hasta principios del siglo XIX ese gran conjunto líneo presidió su presbiterio⁵⁴, por lo que pudo pintarse antes de la consagración del inmueble actual en 1788. El libro o registro de fábrica no confirma esa hipótesis, pero resulta probable si atendemos a las «medidas de ornato» que los impulsores de su reconstrucción alentaron desde la década anterior. En 1775, por ejemplo, costearon un gran tabernáculo con relieves de estilo rococó que ensambló el «oficial de tallador» Manuel

tura. Arrecife, Cabildo de Lanzarote, t. II, pp. 227-235; GÓMEZ-LUIS RAVELO, Juan (2008): «Aportaciones del arte canario a la retablistica hispana. Los retablos de estilo rococó de Icod de los Vinos, probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso», *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, pp. 17-24; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús (2013): «Contribución a la retablistica pintada del siglo XVIII. Algunos ejemplos en el sur de Tenerife», *III Jornadas de Historia del Sur de Tenerife*. Arona, Ayuntamiento de Arona, pp. 403-422; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2017): «Retablo y discurso estético en Canarias a finales de la época Moderna. Notas para un estudio contextual», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, pp. 455-492; HERNÁNDEZ ABREU, Pablo (2018): «El esplendor del siglo XVIII» y «Retablo mayor y artesonado», *María, amparo de nuestra fe*. Icod de Los Vinos, Parroquia de El Amparo, pp. 21-40, 131-134; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2018): «Reformismo ilustrado y culto eucarístico. El programa iconográfico del presbiterio en la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava (Tenerife)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 65, pp. 17-20.

⁵² CASTRO BRUNETTO, Carlos J. (2005): «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana», *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*. La Laguna, Artemisa Ediciones, pp. 161-173; LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2020): «Cristóbal Afonso (1742-1798) y la pintura mural en Canarias. Nuevas ideas y atribuciones», *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-20.

⁵³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura...*, *op. cit.*, pp. 109-114.

⁵⁴ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, t. I, pp. 119-121.



Fig. 7. Frontal. Retablo de la Inmaculada Concepción. Gerardo Francisco de Abreu [atrib.]. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

Francisco Amador y años después se sucedieron otras acciones que perseguían el amueblamiento de una cabecera grande y espaciosa, siempre en torno a dicho conjunto eucarístico y el retablo del siglo xviii ahora reutilizado⁵⁵. No obstante, las únicas acciones documentadas en ese sentido corresponden con el arreglo del antiguo frontal de plata entre 1781 y 1789, ya que antes de su colocación en el presbiterio resultó necesario «hacerle dos paños nuevos, blanquearlo y bruñirlo». Poco después, entre 1789 y 1805, los mayordomos de fábrica adquirieron manteles y frontales de damasco blanco y morado para revestir las mesas de altar del tabernáculo y de gran parte de los retablos existentes en el templo, incluyendo el mayor⁵⁶.

Que la obra de Abreu se adaptó al conjunto de corte salomónico parece probable por el sentido decorativo que manifiesta y sus dimensiones de 99 × 348,5 cm, mayores de lo habitual para un retablo del siglo xviii. Además, a diferencia del ejemplar ya descrito de san Juan, su superficie quedó estructurada por molduras de madera con escaso volumen que delimitan los espacios ornamentados. Al carecer de firma o referencias documentales, el mejor aval para la adscripción a nuestro fraile y artista es el aspecto técnico, así como el repertorio formal que exhibe aunando recreaciones florales y detalles en oro visto que se atienen al gusto rococó en vigor, formas sinuosas de aliento naturalista y concatenaciones que inciden en la verticalidad de los recursos desplegados sobre la superficie a decorar. Tal es así que en este caso llegan a diferenciarse claramente rocallas y elementos que interpretan formas vegetales bajo una estilización mayor, no sin vincularlos a motivos que el autor recrea con óleo a partir de los sobredorados. Por todo ello, la decoración no manifiesta tanta libertad creativa y sí la adaptación de unas prácticas convencionales o al uso, que podríamos tipificar como normativas por la repetición de un mismo prototipo hasta en ocho ocasiones. En este aspecto se fundamenta su vistosidad y la dependencia respecto a antecedentes textiles o papeles pintados, porque, a partir de la unidad

⁵⁵ AHN: Consejos. Legajo 15760/1. Pieza 6, s/f.

⁵⁶ APCLO: Libro III de fábrica, ff. 149v, 163r, 164r, 177v.





Fig. 8. Frontal [det.]. Retablo de la Inmaculada Concepción. Gerardo Francisco de Abreu. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

que genera la superficie disponible entre la moldura y el extremo, crea una unidad decorativa que copia sistemáticamente en la parte central por medio de plantillas o moldes. Ese motivo matriz funciona del mismo modo que un *rapport* para los tejidos, por lo que el mayor logro de la obra reside en definirlo bien y replicarlo tantas veces como hiciera falta sin errar en las proporciones [fig. 8].

Además de ello, esta pieza confirma la habilidad de Abreu para ordenar recursos por medio de flores que muestran una tendencia mayor a la esquematización. Al no tener siempre molduras en relieve, divide los motivos en ambos cuerpos con galones simulados de oro fino. En ese detalle observamos de nuevo un uso hábil de las láminas de dicho material y de los picados de lustre, que evitan siempre el carácter plano de la superficie. Sin embargo, como sucede también con el prototipo de los paños o de las secciones ornamentadas, da la sensación de que una limpieza abrasiva y los propios desgastes eliminaron los matices de mayor riqueza que proporcionarían aguadas y efectos bronceados sobre el oro, perceptibles mejor en la obra del Farrobo. A pesar de ello, este frontal de la Concepción manifiesta igual trabajo de los aparejos o estucos por medio de cincelados, la recreación de los motivos



Fig. 9. Frontal [det.]. Retablo. Ermita de San Vicente, Los Realejos.
Gerardo Francisco de Abreu. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

florales con una técnica esmerada y la simulación de sombras que procuraban colores oscuros aplicados sobre el tono blanco de base, algo que insiste en la necesidad de otorgar profundidad evocando el relieve. Dichas cualidades, que eluden muchas veces la pintura rápida, plana y espontánea de autores coetáneos como Cristóbal Afonso, se observan en una tercera obra que vinculamos con Gerardo Francisco de Abreu: el frontal que exhibe el único retablo de la ermita de san Vicente en Los Realejos, cuyo estado de conservación actual dificulta el análisis. Pendiente de un proceso de restauración que se acometerá en breve, es otra pieza de entidad e insiste en las cualidades técnicas ya señaladas. No obstante, las pérdidas que revela su capa pictórica previenen acerca del cuidado que el autor puso en la preparación de tres tablones de madera que lo conforman y unió en sentido longitudinal, alcanzando las dimensiones extremas de 102,5 × 250,5 cm. La diferencia estriba ahora en los colores elegidos para el fondo de la ornamentación, en este caso combinando blanco en el espacio central y rojo en los laterales y en la parte superior. Ello no impide que las soluciones técnicas sean las mismas, al combinar cincelados sobre el aparejo que no muestran tanta precisión o calidad, un uso del picado de lustre más arbitrario y simulaciones de motivos florales, proclives también a formas simétricas [fig. 9].

Precisamente, sin obviar la economía de medios aludida en relación con las obras de La Orotava, encontramos de nuevo aplicaciones al óleo y al temple que parten del color elegido para el fondo, ayudan a definir espacios centralizados a modo de medallas o cartelas, delimitan bien las flores y simulan sombras por medio de





Fig. 10. Frontal [det.]. Retablo. Ermita de San Vicente, Los Realejos. Gerardo Francisco de Abreu. Foto: Juan Alejandro Lorenzo, 2022.

tonos azules en algunos contornos. Lo más atractivo en este caso son detalles de los elementos y motivos sobredorados, porque, a pesar de su deterioro, no revelan tanta alteración en algunas partes. El artífice recurre en ellos a tonos y colores translúcidos con apariencia ambarina, que generan los efectos estimables del bronce o un matiz metálico sobre la lámina de pan de oro [fig. 10].

Lamentablemente, tampoco conocemos referencias documentales sobre esta obra, su encargo y la fecha en que pudo llevarse a la ermita, pues no guarda una relación evidente con el retablo que lo acoge sin conformar o definir una mesa de altar. La comparativa del frontal con el ornato de ese conjunto líneo, muy repintado en la actualidad, y con las pinturas murales que decoran el presbiterio de la ermita sirven para comprender el alcance de la producción que vinculamos con Abreu, porque en las otras prima un sentido más pictórico y fidelidad respecto a la simulación de tejidos. Tal es así que el repertorio parietal, ya reconstruido en parte, denota el acomodo de soluciones textiles que ganaron fama gracias a diseños difundidos por colgaduras de damasco y brocatel. El frontal previene sobre un uso diferente de dichos repertorios a partir de lo señalado antes, siempre bajo fórmulas de gran personalidad.

Lo más probable es que esta pieza también fuera reutilizada y cuente con otro origen, porque, de no ser así, no tendría sentido su inadaptación en el material y el repinte que parece mostrar el medallón central con símbolos alusivos al martirio. En cualquier caso, el patrimonio conservado en la ermita previene sobre un proceso

de reconstrucción y ornato que debió promoverse en su fábrica durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las piezas fundamentales de tales acciones serían las pinturas de la cabecera y el nuevo retablo que exhibe motivos de gusto rococó, ambas sin documentar⁵⁷. Es posible que en esa empresa participara el citado Cristóbal Afonso, con quien se han vinculado otros trabajos que afrontaría en las parroquias de ambos Realejos durante la década de 1770⁵⁸. Más oportuna resulta una atribución a dicho autor que realiza Hernández Abreu e implica la decoración pictórica del trono o altar de culto que san Vicente preside durante su fiesta de enero, restaurado por último⁵⁹.

RECIBIDO: 29/3/2022; ACEPTADO: 7/4/2022

⁵⁷ Cfr. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel J. (2009): «La ermita de San Vicente Mártir: fundación, arquitectura y patrimonio», *San Vicente. Cuatro siglos de devoción en Los Realejos*. Los Realejos, Ayuntamiento de Los Realejos, pp. 112-114.

⁵⁸ LORENZO LIMA, Juan Alejandro y ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo (2017): «La cofradía de la Virgen y su tiempo. Comentarios sobre el borrador de las constituciones (1781)», *Remedios. Testimonio devocional de Los Realejos*. Los Realejos, Ayuntamiento de Los Realejos, pp. 149-150; HERNÁNDEZ ABREU, Pablo (2018): «Arte y devoción en torno a la muerte. Las cofradías de Ánimas de Los Realejos», *Revista de Historia*, n.º 200, pp. 105-106.

⁵⁹ No podemos concluir este artículo sin agradecer la colaboración que nos han prestado para su desarrollo Francisco Delgado González, Honorio Campos Gutiérrez, Adolfo Padrón Rodríguez, Marcos Antonio García Luis, Pablo Hernández Abreu, Manuel J. Hernández González, José Concepción Rodríguez, Carlos Rodríguez Morales, Pablo Amador Marrero, Marcos Hernández Moreno y Rita Rodríguez.



