

CONCORDANCIAS ARTÍSTICAS ENTRE EL BARROCO
DE CANARIAS Y BRASIL

CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO

El análisis de las obras de arte no quedará completo hasta que se efectúe una correcta lectura de su mensaje profundo y las razones que conducen a unas formas expresivas que, a pesar de surgir de un lenguaje figurativo común a un contexto católico europeo, como acontece en este caso, se modificarán en los territorios de expansión de las naciones ibéricas con relación a las novedades allí surgidas.

Canarias y Brasil son buenos ejemplos del traslado de piezas desde la Península y Portugal respectivamente, lo cual generará manifestaciones artísticas continuadoras de sus pautas, además de perpetuarse los modelos arquitectónicos propios del mundo ibérico; sin embargo, en ambas regiones el arte heredero del espíritu de la Contrarreforma comenzó a mostrarse con características propias, divergentes de la exacta consecución de las propuestas de origen metropolitano. Es obvio que la influencia hispana fue vital en la creación del arte canario a partir del siglo XVI, mientras en Brasil fue Portugal quien envió obras, artistas y una forma de pensamiento heredera del espíritu lusitano, forjado a partir del manuelino y su originalidad en el contexto europeo.

Todo ello condujo a que los primeros momentos de la creación artística de ambas zonas estuviese influida por tales fórmulas expresivas, pero desde que surge un alma local, unas formas de expresión cultural propias —lo cual acontece en Canarias, de forma general, en el siglo XVII y en Brasil a comienzos de la centuria posterior— lo canario y las distintas instancias de la identidad brasileña se alzan con vigor, diferenciándose ya de esas primeras referencias plásticas arribadas en las embarcaciones donde viajaban los peninsulares y portu-

gueses que poblarían esas nuevas tierras para, con el paso de los años, convertirse en canarios y brasileños.

En este trabajo no pretendemos abordar un estudio de las posibles actividades de artistas de origen canario en Brasil o viceversa, ni siquiera el posible comercio artístico entre ambas regiones, no por hallarlo de escaso valor, sino porque las pesquisas efectuadas tanto en los archivos insulares como brasileños no han arrojado hasta ahora una información documental de interés artístico ¹. Sin embargo, la contemplación del patrimonio de ambas zonas, tanto en lo relativo a la arquitectura popular como en el mundo de las ideas que generan las manifestaciones plásticas canarias y brasileñas, nos ha permitido observar que se comparten elementos comunes, tanto desde un análisis óptico, siempre más simplista, como desde el conocimiento del significado profundo de la obra de arte en ambas regiones. Por lo tanto, es factible hablar de concordancias entre Canarias y Brasil en la cultura artística barroca del siglo XVIII, pues existe una conformidad entre los postulados defendidos por los eclesiásticos —la Iglesia fue siempre la principal cliente— y los artistas que debían efectuar la pieza concreta.

Como veremos, el pensamiento artístico será quien las unifique por encima de las relaciones comerciales, factor este último que no determina necesariamente la influencia de una región sobre otra, pues conocemos la presencia en Canarias de objetos foráneos que apenas incidieron en la cultura barroca canaria.

Ahora bien, se ha escogido Brasil como país para efectuar este análisis comparado por razones de gran fuerza; en primer lugar, no podemos olvidar el papel jugado por los portugueses en el nacimiento de la identidad canaria desde el siglo XVI ², produciéndose un fenómeno similar en Brasil durante las centurias siguientes. Si bien es cierto que en el nordeste brasileño la presencia del negro condicionó una nueva cultura y en el sur los tupís-guaraní modificaron el interés de los religiosos por los indígenas, algo que apenas existió en Canarias, la cultura urbana fluminense, mineira, paulista e incluso bahiana del siglo XVIII estuvo muy vinculada a las necesidades religiosas y culturales de la sociedad criolla de origen portugués, mientras en Canarias lo hispano era indiscutible. Sólo a partir del siglo XIX, con la independencia del Brasil ³ y la disolución del pensamiento Barroco en ambas regiones, las expresiones artísticas divergerán de forma notable, ocupando la influencia de lo negro en Brasil un papel de primer orden, que no conoció parangón en Canarias con ningún grupo humano que restara influencia a lo español en la cultura insu-

lar, de ahí que hoy nos parezcan tan lejanos ambos mundos, lo cual no se corresponde con la realidad histórica.

Igualmente, la cronología de esa cultura que podríamos denominar como «Barroca» abarcaría un periodo similar, pues como tal surge en Canarias algo entrado el Seiscientos, al igual que en Brasil, conociendo un periodo de asimilación en la sociedad que perduró a lo largo del siglo XVIII, concluyendo en el siglo XIX por razones político-sociales sin relación entre sí —el Trienio Liberal en España y la independencia en Brasil— pero que coinciden aproximadamente en la fecha, 1822.

Sin embargo, el elemento que verdaderamente invita a contemplar estas concordancias reside en la conformación de un pensamiento artístico basado en la religiosidad popular como principal motivo generador de las obras de arte. En este punto se concentra el principal punto de análisis del trabajo.

LO ARQUITECTÓNICO COMO VEHÍCULO DE INTEGRACIÓN DE CANARIAS Y BRASIL EN LA CULTURA ARTÍSTICA IBEROAMERICANA

Como hemos mencionado, los portugueses constituyeron uno de los principales grupos asentados en Canarias tras la conquista. Son múltiples los trabajos que citan a artífices de esa nacionalidad trabajando en los primeros edificios isleños del siglo XVI en Tenerife y otras islas⁴. La influencia de origen mudéjar junto a otros elementos de los que constituyen la arquitectura doméstica canaria han sido estudiados por el Dr. Martín Rodríguez, quien mencionaba la existencia de un *modo canario* «básicamente definido por el balcón, las ventanas, el predominio de la mampostería, los patios, corredores, cubiertas de teja, destiladeras, etc., cuyo denominador común es la preponderancia y riqueza de los trabajos realizados en madera y el sistema constructivo»⁵.

Todo ello nos invita a contemplar una arquitectura basada en la cubierta de teja, el empleo de maderas nobles, como la tea, el empleo de ventanas del tipo de «guillotina» y otros elementos, muchos de los cuales se reproducen casi fielmente en Brasil. La ciudad de Salvador, en Bahía, evidencia desde el siglo XVI las características de Portugal; sin embargo, será en Minas Gerais, con las ciudades de Ouro Prêto, Mariana, Sabará, Sao Joao del-Rei, Diamantina o Serro Frío, como principales exponentes, o la ciudad de Paraty en Río de



Arquitectura Doméstica. Icod-Tenerife.

Janeiro, las que muestren un esquema constructivo similar al canario, empleando maderas nobles —en este caso la jacaranda— además de los materiales ya señalados junto a otros característicos de la región.

Todo ello no hace más que demostrar que el Barroco del siglo XVIII en Minas Gerais, en los aspectos vinculados a la arquitectura doméstica, se engloban en el mismo sistema empleado en Canarias, conformando por las mismas razones un *modo brasileño*, ampliamente investigado por José Wash Rodrigues⁶, el cual podemos vincular al canario; es decir, ambos responden a idénticas necesidades arquitectónicas que se expresan en un lenguaje común. Las razones serían simplemente históricas: Minas Gerais y toda la zona centro-sur de Brasil recibirá a lo largo del siglo XVIII la constante inmigración de madeirenses, azorianos y otras personas llegadas de diferentes regiones portuguesas⁷, exactamente las mismas que años antes habían llegado a Canarias aportando su cultura local.

Así pues, la arquitectura popular canaria y brasileña comparten una misma idea constructiva, la cual resalta a simple vista. Sin embargo, pese a lo hasta aquí referido, nos parece insuficiente dicho argumento para procurar una similitud entre Canarias y Brasil, pues tales características se corresponden con las de otras regiones sudamericanas



Arquitectura Doméstica. Sabará-Minas.

como Colombia, Venezuela o Cuba; las razones fueron bien resumidas por la Dra. Fraga González con las siguientes palabras:

«Cuando surgen similitudes entre el panorama artístico de las Indias y el Archipiélago es factible buscar las causas de ese parentesco e indudablemente el elemento humano está en el fondo de tal estado de cosas. Han sido muchas las personas que han emigrado hacia aquellas tierras, no faltando entre ellos los alarifes y canteros, así como carpinteros, portadores de conocimientos relativos a sus oficios, desempeñados en las nuevas poblaciones»⁸.

Por lo tanto, la similitud entre ambos *modos* estriba tanto en las corrientes migratorias como en el relativo parentesco climático entre Canarias y las zonas mineira y sur de Brasil, permitiéndose un desarrollo similar de los presupuestos arquitectónicos llegados desde Europa⁹. Por ello, consideramos que la cuestión arquitectónica no determina la vinculación existente entre Canarias y Brasil, pareciéndonos más clarificador un análisis del pensamiento artístico que genera el nacimiento de la obra de arte en ambas zonas.

LOS CONCEPTOS ARTÍSTICOS EN EL BARROCO DE CANARIAS Y BRASIL

«Concordando com a hipótese do que o barroco corresponde, direta e íntimamente, a uma determinada estrutura mental, por isso mesmo estamos obrigados a concebê-la na maior generalidade possível e, em consequência, não haveremos de pesquisá-las tão só nas suas expansões conjunturais particulares.

(...) Expressão global daquela estrutura mental em sua totalidade e em sua coerência básica, essa arte criou, conjugou, organizou e compôs formas para significar de modo visível e palpável o sentimento do espaço infinito que desafía a criação humana a dominá-lo, numa expansão irrestrita que será também a mais singela e a mais completa realización da liberdade»¹⁰.

Esta definición, tan clarificadora en lo que respecta al arte brasileño, presenta al Barroco como una forma de pensamiento y una época donde la libertad creativa de los artistas —ya sea en una faceta erudita o en una versión popular del arte— se sobreponía al fiel seguimiento del estilo artístico proveniente de Portugal, donde la cultura del país se había dejado influir notablemente por los artífices italianos a lo largo del siglo XVII. Sin embargo, tal libertad —más propia del siglo XVIII que de la centuria anterior— queda contrarrestada por la influencia jesuítica en lo arquitectónico, tanto en Bahía como en Minas Gerais, donde las trazas en planta se complementan con las pinturas de los «forros» o cubiertas de madera de la nave del templo, que recibe frecuentemente pinturas ilusionistas con la presencia de elementos arquitectónicos que complementan escenificaciones de la gloria de Cristo, María o los santos¹¹.

Pero al margen de esos grandes conjuntos pictóricos, realizados para las principales iglesias mineiras por encargo de las cofradías que constantemente rivalizaban en la opulencia decorativa, a lo largo del siglo XVIII se encargaron numerosas piezas —escultóricas o pictóricas— que partiendo de modelos portugueses, adquirieron connotaciones propiamente brasileñas en función de la capacidad perceptiva desarrollada por la naciente sociedad ante el hecho religioso.

Exactamente, ese mismo proceso se produjo en Canarias desde el siglo XVII. Hasta entonces buena parte de las obras ejecutadas por los primeros artífices locales estaban muy vinculadas al arte que procedía de la Península, pero ya a finales de la centuria, con la consolidación de una sociedad canaria que demandaba frecuentes trabajos

artísticos —fueran de particulares, cofradías u órdenes religiosas— las manifestaciones plásticas adquirieron un carácter local dadas las devociones religiosas aquí implantadas; tal circunstancia, el fervor religioso de los isleños, explica la demanda de imágenes pictóricas y escultóricas que representaran a Cristo, la Virgen en diferentes advocaciones y algunos santos, sobre todo los protectores de enfermedades y aquellos relacionados con las órdenes asentadas en Canarias, fundamentalmente franciscanos, dominicos y agustinos ¹².

Es precisamente en el terreno de la devoción religiosa de carácter popular donde se encuentran similitudes entre las imágenes plásticas brasileñas y canarias, pues tanto en las islas como en Brasil ¹³ la acción de las órdenes religiosas estuvo siempre acompañada por la intervención de los seglares en la fundación y aprovisionamiento artístico de los conventos y monasterios, es decir, que esas órdenes no consiguieron imponer sus devociones religiosas, sino que hubieron de compartir el espacio de los templos con las preferidas por los fieles, entre ellas los santos más milagreros, a quienes desde los primeros momentos se levantaron ermitas, como San Sebastián, San Lázaro o el franciscano San Antonio de Padua.

Todo ello condujo a que junto a la arribada de obras de arte de los talleres metropolitanos, la Península en el caso canario y Portugal en el brasileño, surgiesen unas manifestaciones populares de extraordinario interés, caracterizadas en ambos casos por atender más a la expresión de lo devocional que al trabajo artístico en sí. Esta sería sin duda la concordancia más importante en la concepción barroca de la representación religiosa en Canarias y Brasil, pues la mayor parte de las expresiones plásticas habidas desde finales del siglo xvii, cuando se consolidan las formas representativas locales, adquieren tal valor.

Ello nos conduce a plantear que en Canarias y Brasil se produjo un fenómeno paralelo en la concepción de las obras, pues los modelos llegados en el siglo xvii se conservan casi sin producirse cambios en su expresividad; la escultura canaria siempre fue más clasicista e íntima en su presentación que la sevillana, habiéndose desplazado desde y hacia sus talleres algunos artífices, si bien la influencia mayor de esa región sobre las islas se produciría gracias a la importación de piezas artísticas.

En Brasil aconteció un fenómeno similar, pues si bien en el ámbito de la retabística la herencia portuguesa fue patente, en la escultura exenta los modelos tardomanieristas se perpetuaron con mayor fuerza que los propiamente barrocos, al adaptarse mejor a la sensibilidad americana ¹⁴. En ambos casos se produce una cierta congelación

en el concepto artístico que no está reñido con el hecho de que surgiesen artistas locales en los siglos XVII y XVIII que trataran de plasmar en su obra ideas propias de los talleres antes citados. Es decir, en este trabajo abordamos con mayor rigor *cuál* es la misión de la obra de arte que las características técnicas de su ejecución.

Algo similar sucede en el caso pictórico, si bien es cierto que las técnicas artísticas y los estilos evolucionan con mayor rapidez dado su fácil transporte. Sin embargo, la presencia de elementos arcaizantes en la pintura canaria y brasileña, como acontecería con la constante referencia a modelos flamencos y noreuropeos de los siglos XV y XVI en las pinturas de los siglos XVII y XVIII nos permiten extender estas ideas a un nutrido grupo de obras pictóricas aún apegadas a pautas artísticas superadas tanto en la Península como en Portugal. En esa continuidad puede observarse de nuevo el concepto ya aludido de lo devocional como espíritu verdadero de los encargos artísticos; es decir, que no sólo se reiteraban los temas, con ellos se repetían incluso los estilos en los que estaban realizadas las obras que en primer lugar fueron objeto de la devoción de los fieles ¹⁵.

Podemos buscar multitud de ejemplos sobre las teorías expuestas, pero sólo vamos a proponer algunos que nos parecen especialmente relevantes para manifestar tales concordancias producidas en las artes plásticas del Barroco.

PERVIVENCIA DE LOS MODELOS FLAMENCOS EN EL BARROCO DE CANARIAS Y BRASIL

Uno de los hechos más curiosos es la trascendencia de la plástica flamenca en la constitución de los modos artísticos de ambos lugares. En primer lugar, podemos atender al caso de la iconografía de Santa Ana al ser evidente que en las islas se continuó en buena medida los esquemas representativos de los grabados provenientes del norte de la Europa del siglo XVI, tanto de Flandes como de Holanda o Alemania. En esas manifestaciones se mostraba el trío formado por Ella, la Virgen y el Niño, aunque ya la escena de la santa enseñando a leer a la Virgen ganó terreno en la expresión artística hispano-portuguesa desde finales de esa centuria.

En el primer esquema podemos citar como ejemplos los grabados de Hans Springinklee (?-1540), alemán discípulo de Alberto Durero, o los maestros PW de Colonia o Na-Dat con la ratonera, también de esa centuria, quienes mantenían una idea de familiaridad en la represen-

tación. Todo ello se manifestó en la arribada de piezas flamencas a Canarias con esa iconografía, como la venerada en la iglesia de San Francisco de Asís en Santa Cruz de La Palma, o la conservada en una colección particular en la misma ciudad, ambas atribuidas a talleres de los Países Bajos meridionales por la Dra. Negrín Delgado ¹⁶.

Sin embargo, el segundo motivo señalado cara a su representación será el preferido por los artífices, tanto flamencos como ibéricos, tras la Contrarreforma, triunfando igualmente en Canarias y Brasil. Los grabados del tema son múltiples; como ejemplos podemos citar el efectuado por Cornelio I Galle (1576-1650) o Cornelio II Galle (1615-1678), sin saberse a ciencia cierta quien de los dos fue su autor. Dicha obra muestra una notable sensibilidad en la representación de Madre e Hija, ambas con la atmósfera concedida por el clima santificador de la Contrarreforma. Igualmente, el elaborado por el francés Juan de Courbes para las Constituciones Sinodales de Canarias del obispo Cristóbal de la Cámara y Murga, impreso en Madrid en 1634, muestra el mismo esquema iconográfico donde la santa enseña a leer a su Hija ¹⁷.

Dicho esquema se aprecia en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en Los Llanos de Aridane (La Palma), donde se guarda una imagen de posible origen antuerpiense de finales del siglo XVI, documentada en los libros parroquiales desde 1678 ¹⁸. Asimismo, es seguido en la imagen de talla conservada en la iglesia de Casillas del Angel (Fuerteventura) o en el cuadro ubicado hacia 1775 en el retablo de San Francisco de Asís en la parroquia de Santa Catalina de Tacoronte (Tenerife) donde Santa Ana, en un trono y bajo un dosel, enseña a leer a la Virgen ¹⁹.

Esa iconografía de Santa Ana de raíz flamenca es continuada en algunos ejemplos escultóricos brasileños, como la talla venerada en su retablo de Nossa Senhora do Pilar en Ouro Preto (Minas Gerais) o la guardada en la iglesia de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos en Salvador de Bahía, ambas piezas de características portuguesas que, sin embargo crearon escuela en Brasil, como lo demuestran dos obras anónimas del siglo XVIII conservadas en el Museo Aleijadinho en Ouro Preto, la primera de notable factura y la segunda de sello más popular donde se advierte la influencia flamenca tanto en el esquema compositivo del conjunto como en el detalle de resaltar extraordinariamente el trono, algo que podemos considerar como un arcaísmo en la representación iconográfica de Santa Ana a finales del siglo XVIII ²⁰.

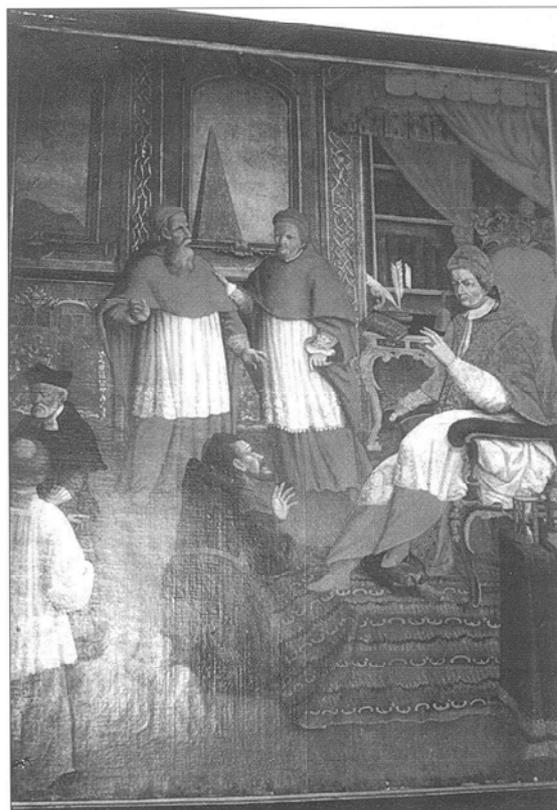
Pese a tales referencias del Quinientos, estas obras mineiras, en función de su lectura iconológica, están más relacionadas con los es-

quemadas producto del primer barroco que con una influencia directa del norte de Europa, al igual que sucede en Canarias. Ello se manifiesta en que junto a esas esculturas hallamos pinturas procedentes de talleres europeos, como el óleo sobre lienzo, anónimo portugués de la segunda mitad del siglo XVIII, propiedad del Museo Archidocesano de Mariana (Minas Gerais) o el célebre cuadro de Santa Ana conservado en la catedral de Las Palmas, obra del sevillano Juan de Roelas y llegado al templo en 1609²¹. Señalamos ambos ejemplos para comprobar como la suavidad mística del Barroco influyó notablemente en esas imágenes brasileñas y canarias combinándose las referencias plásticas flamencas con la espiritualidad contrarreformista hispano-lusitana.

La pervivencia de lo flamenco quinientista en la cultura del Barroco como elemento de la tradición artística se presenta en otras iconografías. En la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de La Gomera se conserva una imagen de Nuestra Señora de las Nieves, considerada como muy próxima al arte flamenco²². Algo similar sucede en el cuadro la *Carabela Eucarística de la Iglesia*, guardado en la iglesia de Santa María de Betancuria (Fuerteventura), obra del tinerfeño Nicolás de Medina (1702-1750) basado



Carabela Eucarística de la Iglesia (Detalle). Nicolás de Medina (1702-1750). Iglesia de Santa María de Betancuria. Fuerteventura.



San Francisco ante Honorio III. Francisco Xavier Gonçalves, 1782. Sacristía de la iglesia de la Venerable Orden Tercera de São Francisco. Ouro Preto-Minas Gerais.

la iglesia de la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Ouro Preto (Minas Gerais), entre las que destaca *San Francisco ante el Papa Honorio III*, ejecutado en 1782 por Francisco Xavier Gonçalves, autor del resto de los que decoran la estancia²⁵. Tanto la ambientación interior como la presencia extraña de las pirámides exteriores parecen manifestar el empleo de grabados de esa procedencia, donde los elementos arquitectónicos exóticos habían jugado un importante papel en la configuración de la escena religiosa. Dentro de la misma atmósfera podríamos indicar que el anónimo autor del lienzo de la Virgen Apocalíptica, uno de los ubicados en el claustro del convento franciscano de Recife (Pernambuco), se inspiraría en grabados próxi-

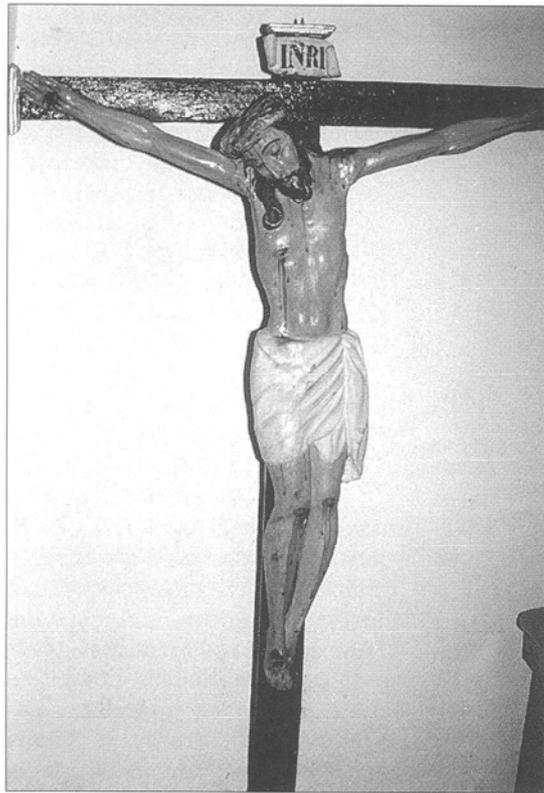
en un grabado de Alardo de Popma que fue impreso en la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto, publicado en Madrid en 1622²³.

Por lo tanto, la vigencia del grabado flamenco se perpetúa bien entrado el siglo XVIII, lo mismo que sucede en Brasil. Aurea Pereira da Silva ha encontrado varias pinturas setecentistas en Río de Janeiro cuya iconografía se corresponde con estos modelos²⁴, mencionado entre los grabadores que influyeron en la ciudad fluminense al citado Cornelio Galle. De indudable filiación flamenca son algunos de los lienzos que se guardan en la sacristía de

mos al efectuado por Jost Amman, de la escuela alemana del siglo XVI, sobre el tema de la Virgen Apocalíptica y el dragón de las siete cabezas. Sin embargo, la escasa conservación de fuentes documentales del citado cenobio complica el análisis de ese conjunto de pinturas.

LO CLASICISTA EN LAS MANIFESTACIONES PLÁSTICAS

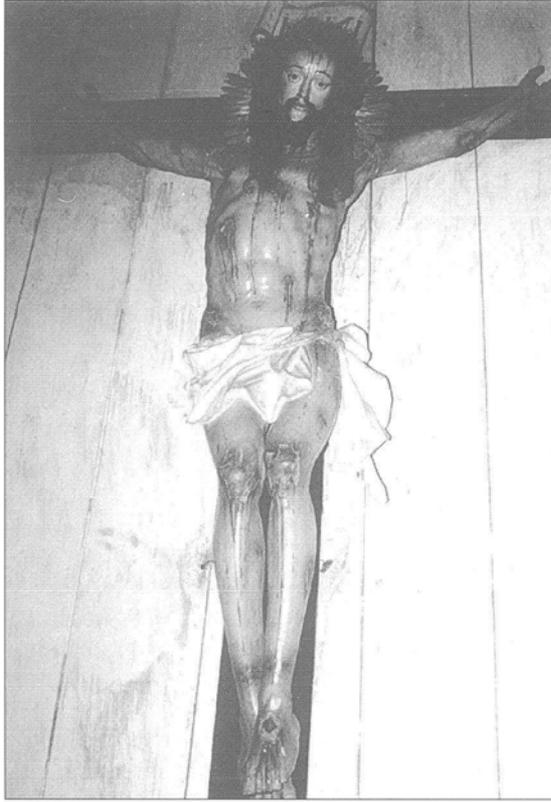
Junto a lo hasta aquí señalado, otro de los elementos que nos conducen a mostrar esos vínculos entre el Barroco de Canarias y Brasil



Crucifijo. Anónimo Canario del siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo. Tetir-Fuerteventura.

son los evidentes trazos clasicistas en ciertas representaciones, como fruto de la estética manierista hispano-lusitana que suavizaba los rasgos sin renunciar a mostrar las ideas contrarreformistas. En tal sentido el Dr. Hernández Perera ha señalado cómo los escultores tinerfeños de finales del siglo XVI reiteraron el modelo del Cristo de La Laguna, destacando el Cristo venerado en La Concepción de La Orotava, debido a Ruis Díaz o la pieza sevillana de la parroquia de Nuestra Señora de la Luz en Los Silos (Tenerife), atribuida a Andrés de Ocampo hacia 1600²⁶.

Lo que nos interesa es comprobar



Crucifijo. Anónimo Mineiro del siglo XVIII. Museu Aleijadinho. Ouro Preto-Minas Gerais.

en el modelo iconográfico, contemplándose en crucificados canarios como los conservados en las iglesias de Nuestra Señora de Regla en Pájara (Fuerteventura) o Nuestra Señora de la Asunción en San Sebastián de La Gomera, ambos del siglo XVIII, los cuales tienen mucho que ver con la contención del dolor observado en las obras mineiras de la misma centuria, cuales son los cristos guardados en el Museo Aleijadinho de Ouro Preto, donde lo más importante no es que los fieles comprueben las torturas padecidas, sino el mensaje de salvación inherente al tema representado. Tal importancia tiene esta circunstancia devocional en Brasil que podríamos afirmar que el arte de aquel país prácticamente no conoció la estética de los crucificados del pleno Barroco en la Península Ibérica.

que la contención del dolor caló más hondo en el espíritu canario que la figura sufriente propia de los talleres castellanos y, naturalmente de los andaluces, si bien es cierto que allí siempre las manifestaciones del martirio fueron más atenuadas. Estas formas suaves pronto adquirieron un matiz popular, separándose de lo erudito, representado por esculturas más complejas y adeptas a los esquemas plenamente barrocos, como los del gomero Francisco Alonso de la Raya, del siglo XVII²⁷.

Ese rasgo popular se aprecia en la perpetuación de un cierto ideal clásico

Similar circunstancia se produce en el valor concedido a las imágenes de candelero en Canarias y Brasil como simples exponentes de la devoción popular, lo cual facilitaba el abaratamiento del encargo y la posibilidad de que particulares y cofradías adquiriesen efigies de su devoción. Así poseemos interesantes piezas en casi todos los templos de Canarias, sobre todo desde el siglo XVIII, fenómeno similar al acontecido en Brasil, contándose con interesantísimos conjuntos de imágenes *de roca*²⁸, como el grupo de piezas de tema franciscano en el convento de San Antonio de Recife (Pernambuco) y San Francisco de Ouro Prêto, o las imágenes que ornán diferentes templos de Salvador, São Paulo o Río de Janeiro y casi todas las iglesias de Minas Gerais.

CONCLUSIONES

Una vez planteadas tales hipótesis de trabajo, consideramos conveniente profundizar próximamente en investigaciones sobre el pensamiento artístico en Canarias y Brasil, aparentemente regiones «periféricas» de aquellas que generaron las propuestas artísticas que conformaron el fenómeno cultural que englobamos bajo el concepto general de *lo barroco*. Ciertos elementos unifican manifestaciones plásticas que en principio parecerían inconexas, pero una vez conocido el contexto en el que surgen nos es factible llegar a las siguientes conclusiones.

Tal y como manifestaba Jonathan Brown, el arte en la Península era arritmico pues «a menudo se producen cambios de dirección impuestos por mecenas poderosos, que en ocasiones implantaban los ideales extranjeros en el suelo nativo casi a la fuerza. Con todo, estas bruscas variaciones de estilo no eran experimentadas de un modo uniforme en todas las zonas del país. Aunque al final los clientes y las instituciones locales, con sus propias necesidades y tradiciones sucumbieran a las nuevas modas, podían ignorar o resistirse a los cambios novedosos durante algún tiempo»²⁹.

Tanto Canarias como Brasil divergen de esa arritmia, pues aquí se genera un sentimiento religioso que hunde sus raíces en el discurso contrarreformista del siglo XVI y las pautas figurativas surgidas del mismo, quedando relativamente al margen de la inmediata evolución de los conceptos plásticos, pues cada vez éstos se modificaban con mayor rapidez —tégase en cuenta la publicación de diferentes tratados artísticos en España y Portugal en el siglo XVII sin que dichos cambios llegasen con nitidez ni a Canarias ni a Brasil; de hecho, el

concepto de tradición artística tiene como uno de sus mayores fundamentos el alejamiento de los principales centros creativos.

Naturalmente, ello no impedía que surgiesen en ambas regiones artífices seguidores de las pautas más originales llegadas de los focos inventivos, o bibliotecas que guardasen volúmenes notables del saber artístico de la época, como los conventos dominicos de Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de La Palma y La Laguna, el franciscano de Garachico (Tenerife), los conventos franciscanos de Salvador y São Paulo, o el monasterio benedictino de São Bento en Río de Janeiro ³⁰.

Ello nos conduce a plantear la siguiente teoría: la perpetuación de modelos, como los flamencos, hasta el siglo XVIII, cuando los mismos ya habían sido abandonados en la Península Ibérica tiempo atrás, sólo se explica a través del convencimiento que tendrían buena parte de los artífices de responder convenientemente a las necesidades espirituales de canarios y brasileños tal y como lo habían heredado de sus padres. En tal sentido, los grandes maestros habidos en Canarias en el siglo XVIII como Juan de Miranda en la pintura y José Luján Pérez en la escultura, y con cronologías similares Ataíde en la pintura y António Francisco Lisboa «o Aleijadinho» en la escultura brasileña, no dejan de ser meras excepciones, incluso entre sus coetáneos.

La expresión de lo popular y meramente devocional se alza como el mejor triunfo del Barroco, pues consigue trasladar una mentalidad metropolitana a nuevas tierras sin modificarse su mensaje en esencia; en ello se diferencia el arte colonial brasileño del resto de Iberoamérica, pues en Méjico, Centroamérica, Ecuador, Perú y Bolivia la presencia mayoritaria de los indios obligó a los españoles a adoptar diferentes fórmulas expresivas incluyéndose varios elementos de lo indígena, creando un lenguaje nuevo. Sin embargo, en Brasil, salvo unos primeros momentos del Quinientos y comienzos del Seiscientos donde la influencia de los indios llegó a incidir en el arte de las capitanías del sur, sobre todo en São Paulo, y los años finales del siglo XVIII, donde la cultura negra comienza a introducirse en las manifestaciones plásticas religiosas nordestinas y mineiras, el arte se mantuvo próximo a las propuestas venidas de Portugal, al igual que Canarias lo hizo con las hispanas.

Así pues, el conservadurismo en la plástica del Barroco en Canarias y Brasil debido a la importancia de lo popular y devocional, es el elemento donde concuerdan básicamente tales fórmulas expresivas, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, pero sería erróneo interpretar esas circunstancias de forma negativa, pues no son más que la evidencia de un sentimiento local propio, de un concepto de la vida y la religiosidad que podemos considerar como eminentemente iberoamericana.

NOTAS

1. En tal sentido hemos abordado indagaciones en ambos Archivos Histórico Provinciales canarios, archivos diocesanos, algunos archivos parroquiales —sobre todo en el norte de Tenerife—, fondo de manuscritos de la Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Arquivo Histórico Nacional —Rio de Janeiro—, Arquivo Público Mineiro —Belo Horizonte—, Arquivo do Estado de São Paulo e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Lamentablemente en ninguna de esas instituciones hallamos datos que avalasen algunas de las teorías aquí propuestas, sólo registros de navíos desde y para Brasil sin trascendencia artística. Sin embargo, los documentos pierden interés si la obra se ha perdido o cambiado de ubicación, no pudiendo conocerse la veracidad de su realización, lo cual acontece frecuentemente en Brasil, verificándose únicamente la existencia de vinculaciones a esos niveles.

2. En tal sentido se han publicado tres trabajos generales de vital importancia para conocer esos vínculos tanto desde lo específicamente histórico como desde el ámbito lingüístico. Nos referimos al trabajo de SERRA RAFOLS, Elías: *Los portugueses en Canarias*, Universidad de La Laguna, 1941 y PÉREZ VIDAL, José: «Esbozo de un estudio de la influencia portuguesa en la cultura tradicional canaria», en *Homenaje a Elías Serra Rafols*, Universidad de La Laguna, 1970, págs. 371-390; y también *Los portugueses en Canarias*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991. Además, existe gran cantidad de artículos que abordan esa relación, sobre todo en sus aspectos comerciales, cuya cita nos parece innecesaria en este trabajo.

3. De hecho, se considera que la cultura barroca brasileña es la primera instancia donde se manifiesta una identidad nacional, al igual que en el espíritu barroco se volcó el primer sentimiento de lo canario, modificado sólo a partir de la acción de los ilustrados.

A ese respecto, se ha concluido que:

«Manutenção do poder absoluto traduzido pelo esplendor e o luxo, ao lado da eloquência de linguagem da luta pela libertação na expressividade estética, despojada, parecem-nos os componentes do paradoxo que encerra o discurso ideológico barroco.»

SOUZA, Washington Peluso Albino de: «A ideología da Arte Barroca», en *Revista*

do Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Prêto, núm. 0, (1987), p. 23.

4. En este punto conviene recordar los trabajos elaborados por Pedro Tarquis Rodríguez donde se menciona a numerosos artifices de origen lusitano asentados en Canarias entre los siglos XVI y XVIII.

TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, núm. 10 (1964) [siglo XVI]; núm. 11 (1965) [siglo XVII]; núm. 12 (1966) [siglo XVIII].

5. MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando: *Arquitectura doméstica canaria*, Cabildo Insular de Tenerife, 1978, p. 40.

6. RODRÍGUES, José Washth: *Documentário arquitetónico*, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1990.

7. La bibliografía sobre la presencia de los portugueses en Brasil es vastísima, pero a modo de resumen y sólo como simple referencia de la arribada de los grupos antes citados, puede consultarse el trabajo de PINTO, Orlando de Rocha: *Cronologia da construção do Brasil*, Livros Horizonte, Lisboa, 1987.

8. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Canarias-América a través del fenómeno arquitectónico», en *III Jornadas de Estudios Canarias-América*, Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1981, pp. 117 y 118.

9. A ese respecto queremos señalar que los investigadores no sólo han encontrado similitudes con el arte portugués; también la arquitectura castellana parece haber influido, al menos, en São Paulo, como demuestra AMARAL, Arcy A.: *A Hispanidade em São Paulo*, Livraria Nobel-Editora da Universidade de São Paulo, 1981, pp. 15-18.

10. MACHADO, Lourival Gomes: *Barroco Mineiro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1991, p. 155.

11. Sobre la presencia de diferentes estilos en la arquitectura barroca de Minas Gerais, conviene consultar el trabajo de VALLADARES, Clarival do Prado: «Noticia sobre a pintura religiosa monumental no Brasil», en *Bracara Augusta*, núm. 63, t. I, Braga (1973), pp. 262-274.

12. Hemos analizado esos aspectos del fervor religioso y el arte en Canarias en el trabajo titulado «Las devociones religiosas y el pensamiento artístico en el siglo XVII», en la revista *Almogaren*, núm. 13 (1994), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 251-265.

13. Incluso en el caso de la evangelización de Brasil se ha señalado recientemente la escasa presencia de religiosos portugueses en los primeros momentos de la expansión lusitana en tierras de ultramar, lo cual reforzaría la importancia de las devociones religiosas llevadas por los seglares:

«De quanto dcixámos exposto, de forma abreviada, sobre a situação religiosa em Portugal, nos finais do século XV e durante o século XVI, não é difícil concluir que não havia recursos humanos para a organização de expedições missionárias, porque o estado das Ordens monásticas, do clero diocesano e do próprio povo cristão não possuía vigor suficiente para que de entre os seus membros surgissem missionários, clérigos e leigos, tomando estes últimos no verdadeiro e actual sentido do termo, conceito que, então, não existia.»

MARQUES, Jose: «Da situação religiosa de Portugal nos finais do século XV. A missão do Brasil», en *Revista de História*, Centro de História da Universidade do Porto, vol. XI (1991), p. 62.

14. Véase OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de: «La escultura colonial brasileña», en *Historia del arte colonial sudamericano*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1989, pp. 365-390.

15. Con relación a estas ideas, la Dra. Rodríguez González ha señalado lo siguiente:

«El siglo XVIII [en Canarias] no trajo consigo la introducción de novedades en la plástica canaria y la producción vino determinada sobre todo por la necesidad de una reposición de obras que poco hablan de una renovación temática a lo largo de la centuria, excepción hecha de casos aislados motivados por las nuevas advocaciones o devociones particulares. Por tanto, la característica dominante fue la continuidad, basada en la tradición religiosa anclada en épocas pasadas, apoyada sobre todo en las ideas surgidas de la Contrarreforma y propiciadas por el estamento eclesiástico, que se encargó de su puesta en práctica y de la persistencia de unas imágenes que habían arraigado con evidente fuerza en la devoción popular.»

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 50.

16. NEGRÍN DELGADO, Constanza: «Escultura», en *Arte flamenco en La Palma*, Gobierno de Canarias, 1985, sin paginar.

17. Sobre el estudio de ese grabado y de la obra de Juan de Courbes en concreto, véase el libro de MATILLA, José Manuel: *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*, Instituto de Estudios Iconográficos «Ephialte», Vitoria, 1991, p. 119.

18. NEGRÍN DELGADO, C.: *op. cit.*, sin paginar.

19. CASAS OTERO, Jesús: *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*, Aula de Cultura de Tenerife, 1987, p. 89.

20. Citamos aquí la catalogación ofrecida en las cartelas informativas de los museos brasileños, pues no existe una bibliografía específica sobre las obras referidas.

21. CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la catedral de Canarias*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 119 y 297.

22. DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *La Gomera: espacio, tiempo y forma*, Compañía Mercantil Hispano-Noruega-Ferry Gomera, 1992, p. 134.

23. PÉREZ MORERA, Jesús: «La Carabela Eucarística de la Iglesia», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, núm. 4 (1989), Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 75-77.

24. SILVA, Aurea Pereira da: «Notes sur l'influence de la gravure flamande dans la peinture coloniale de Rio de Janeiro», en *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, núm. 5 (1972), pp. 94-106.

25. TRINDADE, Cônego Raimundo: *São Francisco de Assis de Ouro Preto*, Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951, pp. 395-398.

26. HERNÁNDEZ PERERA, J.: «Arte», en *Canarias*, Fundación Juan March, Ed. Noguer, Barcelona, 1984, pp. 233 y 234.

27. El carácter popular ya fue señalado por CALERO RUIZ, Clementina: *Escultura barroca en Canarias: 1600-1750*, Cabildo Insular de Tenerife, 1987, pp. 64 y 65.

28. Tal es el término empleado en la historiografía del arte brasileña para definir el mismo tipo de imágenes que las de candelero canarias. Sobre las mismas, obsérvese la definición ofrecida en el Museu do Carmo en Ouro Preto y su similitud con el sentimiento que despertaban en las islas:

«A Igreja, através das ordens religiosas e agremiações leigas, no intuito de fortalecer sua ação evangelizadora estimulou o culto ao ar livre, na medida que este tinha o poder de exercer uma enorme atração sobre as massas pelo seu caráter, ao mesmo tempo, litúrgico e festivo. Nas procissões, os santos de roca, como atores vivos luxosamente vestidos e ornados de jóias, portando mantos bordados a fio de ouro, coroas ou respaldos de metais preciosos, desfilavam pelas cidades em andores floridos despertando a fé popular. O som de bandas de música, contribuía para o brilhantismo do festejo devocional.»

Catálogo do Museu de Arte Sacra do Carmo de Ouro Preto, Fundação Roberto Marinho, 1987, sin paginar.

29. BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*, Ed. Nerea, Madrid, 1991, p. 16.

30. Conocemos el contenido de sus bibliotecas por los inventarios desamortizadores en los casos canarios citados y por la consulta directa o a través de la bibliografía publicada, en los brasileños.