



DESPUÉS DE QUINTANA. NICOLÁS DE MEDINA Y LA PINTURA EN CANARIAS A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

AFTER QUINTANA. NICOLÁS DE MEDINA AND PAINTING IN THE CANARY ISLANDS IN THE MID-18th CENTURY

Carlos Rodríguez Morales*

Cómo citar este artículo/Citation: Rodríguez Morales, C. (2021). Después de Quintana. Nicolás de Medina y la pintura en Canarias a mediados del siglo XVIII. *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana* (2020), XIV-051. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/articulo/view/10665>

Resumen: En esta comunicación reconsideramos la plástica canaria posterior a la muerte de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725): pinturas que muestran su persistente influjo y autores que, también influidos por él, prácticamente se limitaron a imitarlo sin apenas introducir giros, ceñidos a un lenguaje conservador. En este contexto, la única obra segura de Nicolás de Medina (1702-1750), las que con fundamento se le pueden atribuir e incluso otras asimilables, pero de catalogación menos clara, tienen el aliciente de remitir a los modelos de Quintana (bien sea por magisterio directo, por la observación de sus trabajos o por recurrir al mismo repertorio de fuentes grabadas) y, a la vez, situarnos ante un artífice con personalidad propia. Nuestra intención es poner al día la trayectoria artística de Medina *a la luz* de Quintana, caracterizar su presunto catálogo y ensancharlo con algunas propuestas de atribución.

Palabras clave: arte barroco, pintura, islas Canarias, Cristóbal Hernández de Quintana, Nicolás de Medina.

Abstract: In this communication we reconsider Canarian art after the death of Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725): paintings that show his lasting influence and authors who, also influenced by him, practically limited themselves to imitating him without hardly introducing twists, keeping to a conservative language. In this context, the only work we are certain is by Nicolás de Medina (1702-1750), those that can be attributed to him and even other assimilated but not as clearly catalogued have the incentive to refer to Quintana's models (either by direct teaching, by observing their work or by resorting to the same repertoire of recorded sources) and, at the same time, place us before a painter with his own personality. Our intention is to update the artistic career of Medina in the light of Quintana, characterize his alleged catalogue and expand it with some attribution proposals.

Keyword: baroque art, painting, Canary Islands, Cristóbal Hernández de Quintana, Nicolás de Medina.

La relevancia de Cristóbal Hernández de Quintana (La Orotava, 1651-San Cristóbal de La Laguna, 1725) en el panorama artístico canario de la Época Moderna no ha hecho más que afianzarse desde que a mediados del siglo XX fue objeto de estudios de diversa entidad que contribuyeron a reavivar un recuerdo que no había llegado a perderse. Aquellos trabajos de Pedro Tarquis y de Juan José Martín González, continuados luego, principalmente, por Margarita Rodríguez González, por Carmen Fraga González y por mí –además de las contribuciones de

* Instituto de Estudios Canarios. Calle de Juan de Vera, 4. Casa de Ossuna. 38201. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Teléfono: +34626773226; correo electrónico: carlosrodriguezmorales@hotmail.com



otros historiadores—, permiten que hoy conozcamos de forma aceptable su itinerario biográfico y que contemos con un catálogo de pinturas firmadas, documentadas o convincentemente atribuidas que supera el centenar¹. Tal volumen resulta excepcional para el caso de las islas durante el Barroco y debe valorarse como prueba de su prestigio y también de una vida larga y fecunda, pues murió prácticamente con el pincel en la mano cuando tenía 75 años.

No son estos los únicos alicientes que presenta para nuestra historia del arte. Nacido en Tenerife, las primeras noticias sobre su actividad lo sitúan en Las Palmas en 1671, donde vivió durante varios años. Desde 1681 se documenta de nuevo en su isla natal con trabajos en el Puerto de la Cruz, Candelaria y La Laguna. En esta ciudad adquirió en 1692 la casa que mantuvo hasta su muerte, pero esta vecindad no le impidió atender encargos desde otras islas e incluso desplazarse, al menos a Lanzarote en la primera década del siglo XVIII. Todo esto confirma su fama en el ámbito del archipiélago. Al final de su vida fue requerido desde el principal templo de la entonces única diócesis isleña, para la que ya había trabajado. En 1724 se le envió a a La Laguna el lienzo de la Familia de la Virgen, pintado un siglo antes por Juan de Roelas en Sevilla, para que lo *restaurase*. Ese mismo año se encontraba pintando un San Sebastián y al año siguiente firmó una Inmaculada de considerable tamaño, que todavía se conserva en la catedral. En 1725, año de su muerte, firmó dos obras de pequeño formato, que demuestran que conservaba su destreza con los pinceles y que permiten suponer que estaba orgulloso de que así fuera. Tanto en el San Pío V de la Iglesia de Santo Domingo de La Laguna como en la Lactación de san Bernardo de la Casa de Colón de Las Palmas anotó junto a su nombre la edad que entonces tenía: «aetatis suae 75».

El gran formato de los encargos postreros recibidos desde la Catedral de Las Palmas invita a pensar que contara con la colaboración de discípulos, quizá entre ellos Nicolás de Medina, de quien no ha podido confirmarse tal relación. No obstante, ciertas afinidades entre sus obras documentadas y las que se le atribuyen respecto a las de Quintana permiten considerarlo. Medina, que había nacido en La Laguna en 1702, era entonces un joven con edad suficiente para haber completado ya su formación en el oficio², tal vez con el maestro más solvente de la ciudad y, en realidad, de las islas.

A la valoración de Quintana como el paradigma del pintor canario del pleno Barroco han contribuido dos circunstancias que desbordan su propia biografía y expanden su interés a una etapa previa y a otra posterior. Cabe la posibilidad de que aprendiera el oficio con —o al menos cerca de— Gaspar de Quevedo³ (La Orotava, 1616-1670...), el primer pintor isleño con un catálogo nutrido y estimable, de quien hemos confirmado su formación en la Sevilla de Murillo y Zurbarán⁴. Eso, si miramos hacia atrás. Pero, sobre todo, proyectó su influencia no solo en sus propios discípulos sino en otros artífices que trabajaron muy condicionados por sus obras y por los criterios bajo los que filtró modelos y les dio forma, color y aliento. Su repercusión fue notable y se prolongó durante décadas tras su muerte, hasta el punto de que en la historiografía isleña ha tenido cierto éxito catalogar como de la «escuela de Quintana» aquellas pinturas en las que se reconoce su influencia como determinante o sustancial e incluso otras en las que tal relación es discutible.

Ya hemos planteado que la expresión *escuela de* no nos parece la más conveniente para

1 TARQUIS (1946), (1956) y (1958), entre otros; MARTÍN GONZÁLEZ (1958a) y (1958b); RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985); RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), esp. pp. 196-247; FRAGA GONZÁLEZ (1990); RODRÍGUEZ MORALES (2003) y (2009a).

2 En dos documentos (uno fechado en 1730 y otro en 1745) figura como «maestro». Véanse RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 289; y Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: *Sección histórica de Protocolos notariales*, 735, escribanía de Roque Francisco Penedo, f. 212.

3 FRAGA GONZÁLEZ (1990).

4 RODRÍGUEZ MORALES (2007a).

clasificar el repertorio de obras y artífices deudores de su plástica. Quizá sea mejor distinguir entre el círculo, conformado por sus discípulos directos, y su estela, calificativo que puede servir para englobar a quienes copiaron sus composiciones y se hicieron eco de sus pautas en obras que en su mayor parte permanecen anónimas⁵. En este punto, conviene recordar que la nómina de quienes consta o hay indicios suficientes para considerar que se formaron y colaboraron con Quintana no es amplia. Se limita a dos aprendices, Fernando de Torres y Francisco Gómez, que recibió en Gran Canaria en 1672 y 1675, respectivamente; a Jacob Machado Fiesco (San Cristóbal de La Laguna, 1662-1714), que ya en La Laguna aprendió junto a él el oficio a comienzos de los años ochenta; a su hijo Domingo (Candelaria, 1693 – San Cristóbal de La Laguna, 1763); y a su hijastro Bernardo Martín de Fleitas (San Cristóbal de La Laguna, 1683-Santa Cruz de Tenerife 1756)⁶. Aunque cabe suponer que fueron seguidores de su maestro, son pocas las obras que permiten constatarlo excepto para su hijo Domingo, que heredaría el taller y cuyo apego a los temas y las composiciones de su padre resulta evidente. Así lo indican las obras firmadas que se le conocen, las que se le atribuyen con fundamento y también el cuadro de Ánimas (Figura 1) restituido hace algunos años a la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Valle de Guerra, que debe identificarse con el que documentamos que hizo para la primitiva ermita en los años treinta del siglo XVIII⁷, no estudiado hasta ahora. La composición, la forma de resolver el porte y las facciones de los personajes así como el colorido –aunque atenuado– no hacen más que reiterar que su labor estuvo sujeta, pero distante en calidad, respecto a las enseñanzas paternas.

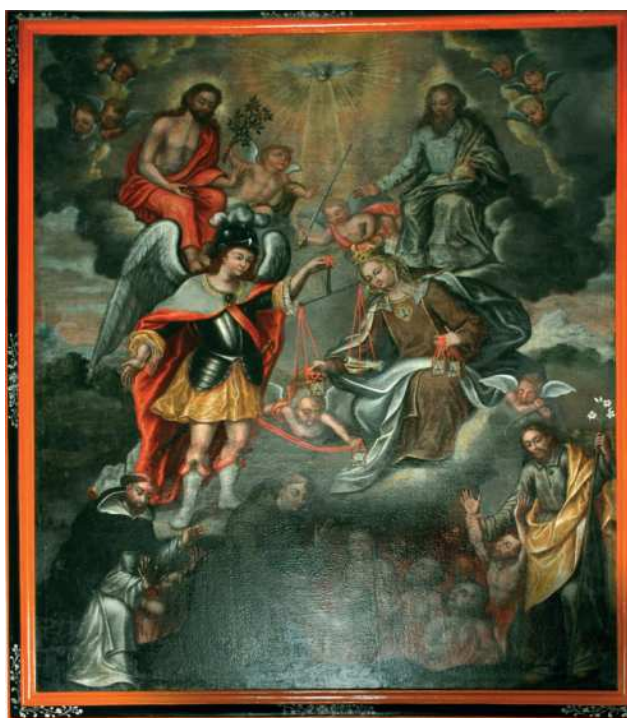


Fig. 1. Domingo de Quintana, *Ánimas del Purgatorio*, h. 1733-1737. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Valle de Guerra, Tenerife. Fotografía: Juan Cairós.

⁵ RODRÍGUEZ MORALES (2003), p. 149.

⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ (1977), tomo 2, p. 49; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985), pp. 23, 27-28; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 179, 197-202, 267-279, 284-286, 487; RODRÍGUEZ MORALES (2003), pp. 149-163.

⁷ RODRÍGUEZ MORALES (2003), p. 156.

NICOLÁS DE MEDINA, UN CATÁLOGO EN PROCESO

Del numeroso repertorio de obras *quintanescas* –en las que la influencia del *maestro* se advierte con nitidez– algunas han dejado de ser anónimas al documentarse o poderse suponer la autoría de Nicolás de Medina. Con estas referencias, algunos hitos biográficos y otros indicios se han planteado algunas propuestas de atribución a las que aquí sumamos varias, que dan forma a un posible catálogo de este autor. Recopilar y reconsiderar este inventario provisional es el propósito de esta comunicación, pues lo que se advierte o vislumbra, dependiendo de la firmeza de los objetos de análisis, es una personalidad ligada al arte de Quintana, pero también con sugestivos rasgos propios, con personalidad.

No es mucho lo que se conoce sobre la vida de Nicolás de Medina, nacido en La Laguna el 10 de septiembre –día de san Nicolás de Tolentino– de 1702. En 1726 casó en la misma ciudad con Inés María, natural de Puerto Rico, hija de padres no conocidos. De este matrimonio nacieron al menos cinco hijos: tres que fallecieron siendo niños, Gerardo Núñez Villavicencio (San Cristóbal de La Laguna, 1729-1778...) que ejerció también como pintor⁸, y Laureano, de quien apenas sabemos que vivía aún en 1770⁹. Precisamente, algunas partidas sacramentales permiten suponer que Medina se mantuvo siempre establecido en su ciudad natal¹⁰. Pero se sabe también que trabajó en (o para) Fuerteventura: en 1730 pintó el gran cuadro de la Nave de la Iglesia de la sacristía de la Iglesia de Santa María de Betancuria. Al final de su vida, entre 1745 y 1750, corresponde su otro encargo documentado, tres «cuadros grandes» para la Cofradía del Carmen de la Iglesia de los Remedios de La Laguna –hoy catedral–, que se han identificado con tres pinturas que se comparten marco, en realidad, un fragmento del retablo de aquella cofradía y que representan al profeta Elías y sendas apariciones de la Virgen del Carmelo, a san Simón Stock y a santa Teresa¹¹. Es probable que así sea, pero la noticia no es concluyente.

Así, es el cuadro de Fuerteventura el que debemos tomar como referencia fiable para establecer cómo pintaba Nicolás de Medina; o, al menos, cómo pinto alguna vez. Siendo honestos, todo lo demás son elucubraciones que así han de tomarse. Pero también es verdad que a pesar de basarse en una estampa¹², la variedad de personajes y recursos desplegados en aquella pintura de gran formato dan pie a establecer comparaciones y a advertir semejanzas en otras composiciones isleñas. Por otra parte, este encargo documentado en 1730 avala su posible participación en los otros tres lienzos apaisados subdivididos en escenas que simulan cuadros independientes, con marcos fingidos, que completan la ornamentación y el mensaje de la sacristía de la parroquia de Betancuria¹³. Con cautela, pueden servir para un mismo propósito, que es ahora el nuestro: valorar los repertorios y las capacidades de Medina y plantear un catálogo suyo más amplio.

8 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 289.

9 AHPT: *Sección histórica de Protocolos notariales*, 1695, escribanía de Luis Antonio López de Villavicencio, ff. 377v-381r, 19/12/1770.

10 A estas noticias hemos podido añadir que en octubre de 1745 apreció en La Laguna las pinturas de Cristóbal Gerardo Paroy y María Jerónima Bermejo, para proceder a la partición entre sus herederos. En este documento firmó como Nicolás Medina Villavicencio. AHPT: *Sección histórica de Protocolos notariales*, 735, escribanía de Roque Francisco Penedo, f. 196r.

11 HERNÁNDEZ DÍAZ (1984), pp. 52-53; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 291; DARIAS PRÍNCIPE y PURRIÑOS CORBELLA (1997), pp. 82-83.

12 PÉREZ MORERA (1989).

13 A este respecto –aunque no pudo estudiarlas al encontrarse en muy mal estado y retiradas de su emplazamiento original– RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 289-291, planteó como factible que todas fueran obra de Nicolás de Medina y que la noticia se refiriera al conjunto, no solo a la pintura eucarística. Más adelante, adscribió las escenas relativas a la Virgen y a la infancia de Cristo a la «escuela» de Quintana. Véanse RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2000), p. 21; ARMAS NÚÑEZ (2008), p. 82, da por hecha la autoría de Medina para todo el conjunto.

El deterioro de estas pinturas, por fortuna ya restauradas, condiciona su estudio. En algunas, las semejanzas respecto a la Nave de la Iglesia parecen más claras que en otras. Apreciamos en ellas algunos rasgos más finos y dulces y una mejor factura. Sucede así, por ejemplo, con la Presentación de la Virgen, la Adoración de los pastores, la Circuncisión y la Huida a Egipto. Aceptamos, pues, como premisa para nuestro estudio que el cuadro eucarístico y al menos algunas de las escenas de las vidas de Cristo y María son obras de Medina. A partir de aquí podemos establecer algunos vínculos formales y estilísticos con otras pinturas y plantear consideraciones, apoyados también en otro tipo de indicios.

Un primer argumento para dar crédito no sólo a la atribución a Medina de la serie de Betancuria sino de otras obras en Fuerteventura y Tenerife es, precisamente, que se conserven en ambas islas, pues son las únicas en las que se ha documentado la actividad de este pintor. Su propia biografía afianza la conexión entre esas obras. La inscripción «Año 1737» que figura en la representación de Santa Teresa del retablo mayor de la Ermita de San Pedro de Alcántara de La Ampuyenta (Figura 2) da pie a datarla entonces y a considerar que en torno a esa fecha fueron pintadas tanto la Virgen con el Niño (Figura 3) situada también en el primer cuerpo del retablo como la mayor parte de las pinturas de la nave del recinto, que hemos atribuido también a Medina: las Ánimas del Purgatorio, Santo Tomás de Aquino y san Buenaventura, San Pedro Papa, el Ecce Homo, cinco escenas de la vida del santo titular, el púlpito (Figura 4) y un lienzo con tres estrofas de versos de contenido piadoso (Figura 5) que informan sobre las indulgencias concedidas por el Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, obispo canariense entre 1731 y 1738¹⁴. En esta misma isla consideramos que pueden ser suyos dos cuadros en la Ermita de la Caridad de Tindaya, la Inmaculada y el Sueño de san José¹⁵. De menor calidad parecen algunas pinturas que forman una serie en la Ermita de Santa Inés del Valle de Santa Inés, inventariadas en 1734 y de las que se ya ha señalado su cercanía, no solo cronológica, a las de la sacristía de Betancuria¹⁶. Nuestras propuestas de atribución avanzan en un sentido previamente señalado por otros autores que habían llamado la atención sobre el interés de estas obras, sus conexiones¹⁷ e incluso respecto a la posibilidad de que Medina fuera el autor de buena parte de la pintura conservada en Fuerteventura, como apuntó Castro Brunetto¹⁸.

14 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 24-25.

15 RODRÍGUEZ MORALES (2016), p. 25.

16 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1989), p. 182; PÉREZ MORERA (2004), pp. 308-309; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008), pp. 102-103.

17 MORANTE RODRÍGUEZ y MATEO CASTAÑEYRA (1987), pp. 406-412, 422; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1989), p. 182; PÉREZ MORERA (2004), pp. 308-309; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2008), pp. 102-103.

18 CASTRO BRUNETTO (2008), p. 175.



Fig. 2. Atribuido a Nicolás de Medina, *Santa Teresa de Jesús*, 1737. Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta, Fuerteventura. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales.



Fig. 3 y 4. Atribuido a Nicolás de Medina, *Virgen con el Niño*, ¿1737? y *Púlpito*, ¿h. 1737?. Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta, Fuerteventura. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales.



Fig. 5. Atribuido a Nicolás de Medina, *Versos piadosos* (detalle), ¿h. 1737? Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta, Fuerteventura. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales.

MEDINA A LA LUZ DE QUINTANA

Este repertorio de obras, más otras a las que aludiremos a continuación, permiten y podría decirse que demandan una valoración de conjunto preliminar, que es lo que aquí presentamos en forma casi de apuntes o notas de trabajo. De forma particular, tenemos presente el magisterio de Quintana sobre Medina, se haya producido este de forma indirecta mediante la (inevitable) observación de sus pinturas o, además, a través de las enseñanzas recibidas en una relación maestro-discípulo.

La Nave de la Iglesia de Betancuria bastaría para considerar a Nicolás de Medina como uno de los seguidores más interesantes de Quintana: por su evidente apego a algunas cualidades formales, por el cromatismo alegre y luminoso que tal vez enlaza con las últimas obras del maestro, por ceñirse en buena medida a una estampa muy anterior, por su gran tamaño, por haber sido realizada para *otra* isla y por la presencia de algunos elementos en los que luego nos detendremos que si bien no abundan en el catálogo de Quintana sí pueden resultar sugestivos bajo este enfoque.

¿Por qué se ha advertido tan claramente el influjo de Quintana en esta pintura? Tal vez sea la suma de varios aspectos que acabamos de señalar y particularmente el aire de familia que tiene los personajes representados, a pesar de que la composición sigue casi al pie de la letra una estampa, en este caso del flamenco establecido en España Alardo de Popma, incluida en la *Psalmodia Eucharistica* de fray Melchor Prieto, editada en Madrid en 1624, como advirtió Pérez Morera¹⁹. De hecho, las facciones presentes en buena parte de las pinturas de Quintana guardan entre sí esta misma familiaridad que, en última instancia, remite también a fuentes grabadas; es decir, a estereotipos. La cuestión merece un análisis más preciso, pero el simple cotejo de

¹⁹ PÉREZ MORERA (1989).

personajes pintados por ambos confirma esta cercanía. Se constata con singular nitidez en ciertos tipos femeninos o ambiguos (caso de los ángeles). Por ejemplo, en las representaciones de María en la Inmaculada Concepción de Tindaya, en la Virgen del Rosario de Casillas del Ángel y en varias escenas de la sacristía de Betancuria (la Adoración de los pastores, la Circuncisión o la Huída a Egipto) y en el rostro del San Rafael del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (Figura 6), entre otros. No obstante, ha de tenerse presente que en la obra de un autor es habitual que predominen unos rasgos, lo que no impide que otros se aparten de los patrones o modelos más reiterados.

Esto es lo que cabe plantear respecto a la figura de san José incluida en un pequeño óleo sobre lienzo inédito para la historiografía isleña puesto a la venta en dos ocasiones, en 2019 y 2020, por la casa Lefebre Subastas de Bogotá como obra de Cristóbal Hernández de Quintana²⁰, atribución que suscribimos. Se trata de una Presentación del Niño –episodio al que corresponde la fiesta de la Candelaria– de formato apaisado (82 x 105 cm), que incluye en su parte superior una inscripción informativa sobre las indulgencias concedidas en 1733 por Pedro Manuel Dávila y Cárdenas, obispo de Canarias, a quienes rezaran ante esta imagen por las ánimas del purgatorio. La Virgen y el Niño –que siguen un modelo difundido por la estampa– así como el sacerdote Simeón remiten inequívocamente al repertorio de Quintana, pero la semejanza no es tan clara en la figura de san José, que fuera de este contexto plástico tal vez no habríamos considerado de su mano.



Fig. 6. Atribuido a Nicolás de Medina, *San Rafael Arcángel*, segundo cuarto del siglo XVIII. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales.

²⁰ Figuró como lote 120 en el catálogo 10 (13 de marzo de 2019) y como lote 62 en el catálogo 15 (9 de septiembre de 2020).

Predomina en las obras que suponemos realizadas por Nicolás de Medina un cromatismo más alegre y cálido que el que, con algunas excepciones, apreciamos en el catálogo de su posible maestro. Como ya hemos indicado, resulta atractivo repasar algunas de sus últimas realizaciones –la Lactación de san Bernardo de la Casa de Colón, la Inmaculada del canónigo Pérez Calzadilla de la Catedral de Las Palmas, incluso su intervención sobre la Familia de la Virgen de Roelas– y constatar en ellas una paleta más animada y próxima por ello a la de Medina. Si este aprendió el oficio junto a aquel lo hizo necesariamente por esos años, en la década final de su vida.

En este punto llamamos la atención sobre la presencia en varias obras *de* Medina de cartelas o tarjetas que contienen inscripciones. No se trata, obviamente, de algo propio o privativo, pero tampoco es muy frecuente en las islas y podría valorarse como un elemento al que fue aficionado. Lo traemos aquí porque en dos de las dos últimas obras de Quintana –el retrato del Cristo de La Laguna, que le atribuimos, en su antigua cruz de madera, y la Inmaculada de Las Palmas– incluyó sendas cartelas, sencillas, cuyos perfiles no dejan de recordar a las de Medina. Además de en la Nave de la Iglesia, las incluiría en un panel vertical en La Ampuyenta (Figura 5), en el Santo Domingo de Guzmán del Monasterio de Santa Catalina de La Laguna y en el cuadro del refectorio este mismo convento (Figura 7).



Fig. 7. Atribuido a Nicolás de Medina, *Comunidad de dominicos servida por ángeles* (detalle), segundo cuarto del siglo XVIII. Monasterio de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales.

Se repite también el empleo de cintas y filacterias para contener inscripciones, principalmente en letras capitulares. Cabe para esto la misma consideración: no es algo novedoso ni exclusivo. Sin ir más lejos, su profusión en la pintura eucarística de Betancuria sigue el modelo proporcionado por la estampa. Pero sí puede ponernos sobre la pista respecto a un gusto particular suyo, resuelto además con pulcritud y claridad. Están presentes además en la Adoración de los pastores de Betancuria y en la de Agua de Bueyes –que repiten una composición de Quintana, en la que también están presentes–, en un San Francisco que le atribuimos en la Concepción de

La Orotava²¹, en la Candelaria de colección particular de La Laguna²² y en la que representa a la antigua escultura de la patrona entre guanches de la Ermita de las Angustias de Icod, cuya propuesta de atribución –que aquí compartimos– nos ha sugerido Pablo Amador Marrero²³, en la Buena Muerte (1734) de la Ermita de Gracia de La Laguna cuya posible autoría propuso Pérez Morera²⁴ y especialmente en el púlpito de La Ampuyenta y en la representación de santo Tomás y san Buenaventura junto al Santísimo Sacramento de esa misma ermita.

Aunque no contenida en una filacteria, presenta también una inscripción la Virgen del Patrocinio de la Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, que informa sobre su sudoración, tenida por milagrosa, en 1685. Como ha dado a conocer Mesa Martín, el pequeño cuadro fue realizado hacia 1670 por el pintor isleño José Núñez, prácticamente desconocido. Tras protagonizar aquel fenómeno en casa de sus primeros propietarios, pasó a la parroquia del lugar, donde se conserva. Hacia 1750 la obra fue objeto de un *retoque* en el que, como ha advertido el mismo investigador, pudo ser transformada iconográficamente²⁵. Planteamos ahora la hipótesis de que esta intervención fuera encomendada a Medina, como apuntan la inscripción y los rasgos de la Virgen, el cálido cromatismo y el dibujo preciso vinculan esta pintura a las que venimos estudiando. En tal caso, sería uno de sus últimos trabajos

En este mismo ámbito de la querencia por elementos escriturarios recopilamos varios trazos caligráficos ornamentales a modo de rúbrica dispuestos en cartelas –Nave de la Iglesia (Figura 8), panel de versos piadosos de La Ampuyenta (Figura. 5), cuadro del refectorio de las Catalinas (Figura 7)–, en filaterias –púlpito de La Ampuyenta (Figura 4)– y en un papel fingido que contiene el año 1737 en la Santa Teresa (Figura 2) del retablo mayor de esa misma ermita. Todos estos detalles pueden indicar un gusto personal y deben tenerse en cuenta ante posibles nuevas propuestas de catalogación.



Fig. 8. Nicolás de Medina, *Nave de la Iglesia* (detalle), h. 1730. Iglesia de Santa María, Betancuria Fuerteventura. Fotografía: Carlos Rodríguez Morales.

21 RODRÍGUEZ MORALES (2019).

22 RODRÍGUEZ MORALES (2009b).

23 En ambas representaciones del *bulto* de la Candelaria incluyó las conocidas y enigmáticas capitulares que recorrían los bordes de su túnica su manto y el cinto. En ellas se aprecia la misma la pulcritud.

24 PÉREZ MORERA (2004), p. 309.

25 MESA MARTÍN (2011), pp. 49-83.

El encargo de la Nave de la Iglesia, un cuadro de notables dimensiones (183 x 558 cm), quizá extendido al resto de los lienzos de la sacristía de Betancuria, acredita la capacidad de Medina para resolver obras de esta entidad y nos pone sobre la pista de otras posibles obras suyas de gran tamaño: el lienzo que cubre uno de los testeros del refectorio del Monasterio de Santa Catalina de La Laguna y representa a una comunidad de dominicos servidos por ángeles²⁶; otro que muestra una suerte de cortejo encabezado por los cuatro evangelistas a quienes siguen varios santos defensores de la Eucaristía (80,5 x 236 cm), en colección particular²⁷; la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santa Ana de Casillas del Ángel²⁸, la Virgen de Guadalupe –cuya atribución planteamos ahora– y la Adoración de los Pastores de la ermita de Agua de Bueyes²⁹; y el San Rafael (Figura 6) del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (202 x 105 cm)³⁰. Sería el caso también de la Buena Muerte de la Ermita de Santa María de Gracia de La Laguna (261 x 196 cm)³¹, y en menor medida de la Inmaculada y el Sueño de san José de la Ermita de la Caridad de Tindaya³².

Podría pensarse que el autor se especializó en atender este tipo de trabajos, no tan frecuentes en Canarias si hacemos excepción de los cuadros de Ánimas. Resulta sugestivo considerar que ya Cristóbal Hernández de Quintana había asumido encargos de este tipo al pintar el de la Iglesia de la Concepción de La Laguna y, sobre todo, el que se conserva en la catedral de la ciudad, *heredado* de la antigua parroquia de los Remedios. Este, de mayor tamaño, debe ser también posterior³³ y muestra un cromatismo más cálido y cercano al de las obras que se sabe o se supone son de Medina. Por otra parte, quizá no es casualidad que la única obra segura de su hijo Gerardo Núñez Villavicencio sea la pintura *antigua* de mayores dimensiones que existe en Canarias, la Genealogía de santo Domingo de Guzmán de la antigua iglesia dominica de La Laguna. Esto, de alguna forma, engarza y cierra una tradición que vincula a los tres autores.

El planteamiento de los lienzos de la sacristía de Betancuria como una serie iconográfica señala otra posible cualidad del catálogo de Nicolás de Medina, también poco frecuente en las islas. La excepción es Fuerteventura, donde se conservan los conjuntos de las ermitas del Valle de Santa Inés y de La Ampuyenta. Ya hemos señalado respecto a este último que la autoría del pintor nos parece más clara, pero es innegable la proximidad formal, geográfica y cronológica entre todos ellos. También han de valorarse como una serie las pinturas de milagros de la Virgen de Candelaria, de las que seis permanecen en su basílica en Tenerife. Muy deteriorados y probablemente intervenidos a lo largo del tiempo, pueden corresponder con los que, para renovar los antiguos, se pintaron antes de mediar el siglo XVIII por iniciativa de fray Gonzalo Polegre. Como ha indicado Lorenzo Lima, al menos en dos de ellos se advierte el estilo de Nicolás de Medina³⁴, consideración que extendemos a un tercero cuyo tema no ha podido identificarse.

Siguiendo con esta lectura del supuesto catálogo del autor a la luz de Quintana cabe considerar también que se dedicó a pintar cuadros devocionales de pequeño tamaño, para satisfacer demandas de particulares y destinados, principalmente a entornos privados: casas y celdas conventuales. Aquí cabría situar tres obras conservadas en la clausura del Monasterio

26 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 26.

27 HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2018).

28 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 24-25.

29 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 24-25.

30 RODRÍGUEZ MORALES (2018), p. 204.

31 PÉREZ MORERA (2004), p. 309.

32 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 24-25.

33 Conviene recordar que en sus últimos dos años de vida Quintana recibió dos encargos de gran formato, el San Sebastián y la Inmaculada que pintó para la Catedral de Las Palmas.

34 LORENZO LIMA (2018), pp. 157-158.

de Santa Catalina de La Laguna: una Santa Florentina de tamaño algo mayor (Figura 9), cuya iconografía invita a suponer que le fue encargado por alguna religiosa de la comunidad³⁵, para la que suponemos que pintó el gran cuadro del refectorio. También un Santo Tomás y una Santa María Magdalena –dos de los patronos de la Orden de Predicadores– que parecen formar pareja y comparten reducidas dimensiones, cálido colorido, dibujo preciso y guarniciones con motivos ornamentales dorados sobre fondo encarnado. Por dimensiones y sentido preciosista (tanto la pintura como el marco) pueden vincularse a una Inmaculada Concepción del Museo Iberoamericano de Artesanía de La Orotava³⁶, cuya composición remite a otras dos obras que suponemos suyas, una Candelaria en colección particular de La Laguna³⁷ y la Asunción de Betancuria. En última instancia todas recuerdan a la Inmaculada del canónigo Calzadilla de la Catedral de las Palmas, una de las últimas realizaciones de Quintana. En este mismo grupo ha de incluirse el San Francisco que, procedente de un ámbito doméstico, se expone ahora en el Museo de Arte Sacro El Tesoro de la Concepción de La Orotava³⁸.



Fig. 9. Atribuido a Nicolás de Medina, *Santa Florentina*, segundo cuarto del siglo XVIII. Monasterio de Santa Catalina de Siena, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

Aunque de dimensiones algo superiores a las de estas pinturas, comparten con ellas su destino preferentemente doméstico las que bajo la denominación de láminas de conclusiones eran realizadas para dejar testimonio de la defensa de unos puntos teológicos. Estos actos públicos tenían lugar, entre otros contextos, en el de la celebración de los capítulos provinciales e intermedios de las órdenes religiosas y en su trascurso solían entregarse a los patronos unas

35 RODRÍGUEZ MORALES (2007b), pp. 197-200.

36 RODRÍGUEZ MORALES (2018), p. 204.

37 RODRÍGUEZ MORALES (2009b).

38 RODRÍGUEZ MORALES (2019), pp. 100-101.

pinturas magníficamente enmarcadas conteniendo inscripciones conmemorativas y dedicatorias. Si bien la costumbre no es exclusiva de las islas, sí parece haberse concretado aquí en unas tipologías con cierta tradición cuyo primer ejemplar conocido, datado en 1727, hemos atribuido a Nicolás de Medina, de quien pueden ser otros dos. Sobresale por su calidad el Santo Domingo de Guzmán que fue dedicado a José Antonio de Llarena Calderón, marqués de Acialcázar y Torrehermosa, a quien se ofreció también una Virgen del Carmen, conservados ambos en el Monasterio de Santa Catalina de La Laguna. Aunque de inferior calidad, también hemos vinculado a su labor una Virgen del Rosario similar dedicada en 1742 a Antonio de Herrera Ayala y Rojas, conde de La Gomera y marqués de Adeje³⁹. Una tipología semejante, aunque su función fue distinta, tiene otro cuadro que conservan las monjas catalinas de La Laguna. La pintura, que muestra a la Virgen con Jesús y san Juan Bautista niños, puede también adscribirse a Medina⁴⁰.

Finalmente, llamamos la atención sobre otro de los frentes que queda abierto, el estudio de los marcos dorados y policromados de algunas de estas pinturas así como de labores análogas en retablos y estructuras lignarias como la del púlpito de la ermita de La Ampuyenta. Es posible que Medina, ayudado tal vez por colaboradores, sea también al autor de vistosas guarniciones en las que se aprecia ya el gusto por la chinoserías⁴¹. A los ejemplos que acabamos de referir y los de las pequeñas pinturas devocionales antes citadas cabe añadir otros que despiertan un interés especial, como sucede con los marcos de la Virgen del Rosario de Casillas del Ángel, de la Candelaria de colección particular y el del Sueño de san José de Tindaya, así como con el púlpito de La Ampuyenta. Recordemos que Quintana trabajó también como pintor y dorador de retablos y como policromador de esculturas, lo que deja abierta otra vía de investigación respecto a Medina.

CONCLUSIONES

Para concluir, y aunque subrayamos de nuevo la provisionalidad de nuestras propuestas, parece claro que entre las numerosas pinturas que podrían calificarse como *quintanescas* conservadas en Fuerteventura y en Tenerife algunas presentan unas cualidades, unas calidades y unas semejanzas que permiten agruparlas y vincularlas a la labor de Nicolás de Medina y, a su vez, conectarlas con las enseñanzas de Cristóbal Hernández de Quintana. Afinar este aire de familia contribuirá, a su vez, a definir mejor un eslabón central en la historia de la pintura barroca isleña, un tema que todavía demanda atención.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA JORDÁN, S. (2013). «*De la China vienen guarnecidas...* Aspectos histórico-artísticos y técnicos de las *chinerías* en Canarias». En *Revista de Historia Canaria*, núm. 195, pp. 31-42.
- AMADOR MARRERO, P. F. (2007). «La cruz, astil de Juan el Bautista». En RODRÍGUEZ

39 RODRÍGUEZ MORALES (2018).

40 AMADOR MARRERO (2007), pp. 221-223.

41 Sobre este tipo de decoraciones en Canarias, véanse ACOSTA JORDÁN (2013) y MARTÍN LÓPEZ (2016).

- MORALES, C. (Coord.) *Victoria, tú reinará. La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, España: Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, pp. 221-223.
- ARMAS NÚÑEZ, J. (2008). «Conjunto pictórico de la sacristía de la Iglesia de Santa María de Betancuria. Estudio iconográfico». En *XII Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Arrecife, España: Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura, volumen 1, tomo 2, pp. 79-95.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (2008). «Pintura». En: *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*. Islas Canarias, España: Gobierno de Canarias, 2009, pp. 153-240.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. y PURRIÑOS CORBELL, T. (1997). *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, España: Ayuntamiento de La Laguna.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. (1990). «La formación de Cristóbal Hernández de Quintana». En *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo*. San Cristóbal de La Laguna, España: Universidad de La Laguna, tomo 4, pp. 147-160.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (2008). «Iconografías y modelos: las pinturas de la Ermita del Valle de Santa Inés. Fuerteventura». En *XII Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Arrecife, España: Cabildo de Lanzarote, volumen 1, tomo 2, pp. 97-115.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (2018). *Informe histórico artístico. Defensores de la Eucaristía y evangelistas. Colección familiar Saavedra Martínez* [inédito].
- LORENZO LIMA, J. A. (2018). «Efigie de reliquias y milagros. La Candelaria durante la crisis del Antiguo Régimen». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (Ed.) *Imagen y reliquia. Nuevos estudios sobre la antigua escultura de la Candelaria*. San Cristóbal de La Laguna, España: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, pp. 145-167.
- MARTÍN GONZÁLEZ (1958a). *El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*. San Cristóbal de La Laguna, España: Universidad de La Laguna.
- MARTÍN GONZÁLEZ (1958b). «Nuevas obras de Cristóbal Hernández de Quintana». En *Revista de Historia*, núms. 121-122, pp. 255-257.
- MARTÍN LÓPEZ, D. (2016). «Lo profano visita lo sacro: la *chinoiserie* en los retablos canarios del siglo XVIII». En *O retábulo no espaço ibero-americano: forma, função e iconografia*. Lisboa, Portugal: Instituto da História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, tomo 2, pp. 127-138.
- MESA MARTÍN, J. M. (2011). «La Inmaculada Concepción de Santa Catalina de Tacoronte y la sudoración milagrosa. La autoría». En *V Jornadas de Investigación y Divulgación Histórica. Acentejo 2010*. Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, España: Ediciones Idea, pp. 49-83.
- MORANTE RODRÍGUEZ, M.J. y MATEO CASTAÑEYRA, L. (1987). «La pintura en Fuerteventura y su conservación». En *I Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Puerto del Rosario, España: Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura, tomo 2, pp. 395-451.
- PÉREZ MORERA, J. (1989). «La carabela eucarística de la Iglesia». En *Cuadernos de Arte e Iconografía (Actas del I Coloquio de Iconografía)*, núm. 4, pp. 75-77.
- PÉREZ MORERA, J. (2004). «La nave de la Iglesia». En *La huella y la senda*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Gobierno de Canarias, Diócesis de Canarias, pp. 308-309.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1989). «La pintura en Fuerteventura durante el Barroco». En *Tebeto. Anuario del Archivo Insular de Fuerteventura*, núm. 2, pp. 181-185.

- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2000). «Lanzarote y Fuerteventura y la pintura canaria en la época Moderna». En *IX Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Puerto del Rosario, España: Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura, tomo 2, pp. 13-31.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2007a). «El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias». En *Laboratorio de Arte*, núm. 20, pp. 131-139.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2007b). «Santa Florentina y las rosas de la Pasión». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (Coord.) *Victoria, tú reinará. La Cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, España: Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, pp. 197-200.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2009a). «Algo más sobre Cristóbal Hernández de Quintana, pintor y dorador». En *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. 52, pp. 57-64.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2009b). «Virgen de Candelaria». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (Coord.) *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. San Cristóbal de La Laguna, España: CajaCanarias, pp. 142-143.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2016). «Didáctica y ornato. Púlpitos y pinturas murales en Fuerteventura durante el Barroco». En *XX Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario, España: Cabildos de Lanzarote y Fuerteventura, tomo 2, pp. 13-55.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2019). «San Francisco de Asís». En BARDÓN GONZÁLEZ, J. L. (Ed.) *Seraphicum Splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Tenerife, España: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, pp. 100-101.
- TARQUIS, P. (1946). «Pintores isleños. Dos lienzos de Quintana». En *El Día*, 3 y 4 de enero.
- TARQUIS, P. (1956). «Domingo Hernández Perdomo (Quintana)». En *La tarde*, 12 y 30 de agosto.
- TARQUIS, P. (1958). «La pintura clásica en La Orotava. Cristo de la Columna con Santa Teresa». En *La Tarde*, 16 de octubre.

