



CRISTÓBAL AFONSO (1742-1797) Y LA PINTURA MURAL EN CANARIAS. NUEVAS IDEAS Y ATRIBUCIONES

CRISTÓBAL AFONSO (1742-1797) AND THE WALL PAINTING IN THE CANARY ISLANDS. NEW IDEAS AND ATTRIBUTIONS

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

Cómo citar este artículo/Citation: Lorenzo Lima, J.A. (2021). Cristóbal Afonso (1742-1797) y la pintura mural en Canarias. Nuevas ideas y atribuciones. *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2020)*, XIV-052. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10666>

Resumen: Este artículo tiene como objetivo contextualizar y conocer mejor el aporte de Cristóbal Afonso (1742-1797) a la pintura mural desarrollada en Canarias cuando finalizaba el siglo XVIII y, sobre todo, algunos trabajos que pudo emprender en varios templos de Tenerife y Fuerteventura durante las décadas de 1770 y 1780. Para ello partiremos de lo ya publicado sobre el tema, documentos que ayudan a definir su trayectoria en aquel periodo y el estudio de ciertas obras que analizaremos con un planteamiento amplio, que supera el análisis de lo propiamente iconográfico o religioso.

Palabras clave: pintura mural, Ilustración, Cristóbal Afonso, Islas Canarias, Tenerife, Fuerteventura.

Abstract: The aim of this study is to contextualize and understand the contributions of Cristóbal Afonso (1742-1797) to the wall painting promoted in the Canary Islands at the end of the 18th century and, in a special way, some works that he could carry out in various churches in Tenerife and Fuerteventura during the 1770s and 1780s. For this purpose we will start from what has already been published, the documentary contributions that help define his career in that period and the study of certain works that we will analyze with a broad approach, which goes beyond the analysis of properly iconographic or religious.

Keywords: mural painting, Enlightenment, Cristóbal Afonso, Canary Islands, Tenerife, Fuerteventura

El estudio de la pintura mural es una asignatura pendiente para la historia del arte en Canarias, porque, aunque algunos testimonios ya han podido investigarse de forma concreta, no existe un análisis de conjunto sobre esta manifestación creativa, sus autores, las propuestas ornamentales y los criterios que fueron seguidos al tiempo de decorar inmuebles relevantes del Antiguo Régimen. Monografías y capítulos de alcance general inciden en esa idea¹, probando con ejemplos de diversa naturaleza que el siglo XVIII fue una época notable para su desarrollo. Así lo reflejan creaciones que últimos estudios y descubrimientos asignan al maestro Cristóbal Afonso (1742-1797), a quien cabría estimar como un pintor especializado en el diseño y la ornamentación de toda clase de espacios religiosos por su dominio de la perspectiva, el sentido decorativo y, sobre todo, cuantas fórmulas o repertorios posibilitó el gusto rococó².

* Doctor en Historia del Arte. Instituto de Estudios Canarios. C/ Juan de Vera, nº 4. 38201. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: jlrenzolima@gmail.com

1 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986); CASTRO BRUNETTO (2008), pp. 157-240; RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 13-55.

2 LORENZO LIMA (2018a), pp. 17-20.



Lo ya publicado acerca de este autor³ y obras de diferente tipo que se le pueden atribuir insisten en la conveniencia de investigar sobre una trayectoria cambiante como la suya, que obtiene un protagonismo mayor si atendemos a la itinerancia entre islas, las relaciones que estableció con religiosos y otros personajes de estima, el sentido otorgado a las creaciones, el discurso teórico que subyace tras ellas y, muy especialmente, lo variable de su producción. Con Afonso pueden vincularse composiciones poéticas⁴ y obras plásticas tan diversas como dibujos, cuadros devocionales, retratos, pinturas decorativas en toda clase de mobiliario, lienzos que aún exhiben los retablos, policromías de esculturas importadas y hasta aparatos efímeros, ya que, por ejemplo, durante el verano de 1789 ideó y ornamentó los arcos que se erigieron para conmemorar la proclamación de Carlos IV en La Laguna⁵.

En ese tiempo, sobre todo durante la década de 1780, Cristóbal Afonso se significaba como un maestro de éxito por su dedicación a la pintura mural. Los aportes que realizó a esta manifestación artística son diversos y de alcance desigual, aunque tal vez sea pronto para valorarlos en su justa medida. Queda por conocer lo sucedido con empresas coetáneas o anteriores que pudieron influir en su trabajo desde fecha temprana, puesto que, entre otros, el convento franciscano de La Laguna mostraba durante la década de 1750 un programa novedoso al exhibir en sus paredes representaciones de diverso signo con sentido alegórico y hagiográfico⁶; y más tarde, al tiempo de su bendición en 1781, fray Antonio Jacob Machado promovió el ornato pictórico de la nueva iglesia que los frailes agustinos reconstruyeron en dicha ciudad. Es probable que su decoración mural fuera ajustada con el maestro Félix Padrón (1744-1814), quien doraba entonces algunos retablos del inmueble y reprodujo en la cabecera perspectivas semejantes a las ideadas por Afonso y a otras que José de Sala popularizó con sus telones para los Monumentos de Semana Santa, adquiridos años antes por los mayordomos y cofrades de dos templos de Santa Cruz⁷.

El panorama descrito en torno a esas pinturas y otros antecedentes que debió de conocer Cristóbal Afonso es limitado, pero tampoco se pueden obviar empresas que fueron alentadas cuando mediaba aquella centuria e iniciaba su formación en el mundo del arte. Así, entre otras, la iglesia de los padres jesuitas de Vegueta cuenta desde 1755 con un programa en la cúpula y las pechinas que afrontó el maestro Francisco de Rojas y Paz (1701-1756), quien reprodujo en las últimas modelos de Il Domenichino (1581-1641) que conocería a través de la estampa⁸. Por influencia de lo ocurrido allí y de fuentes o repertorios que manejaban entonces, no bien investigados aún, los mayordomos de la parroquia de los Remedios en La Laguna decoraron su nueva cúpula, las pechinas y los muros del presbiterio con motivos ya desaparecidos a las que el mismo Rojas y Juan de Miranda dieron acabado antes de 1757⁹. En el ámbito civil los ejemplos no son tan variados ni numerosos, pero debe recordarse al menos que hacia 1765 Domingo Carmona (1702-1768) pintó con éxito en varios salones de la hacienda de Daute¹⁰.

Lo importante de estos trabajos previos es que, a tenor de su representatividad y el alcance creativo que tuvieron a mediados del siglo XVIII, condicionarían las iniciativas posteriores de Afonso. No obstante, su desarrollo tampoco sería ajeno a textos de referencia en aquella época como *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Acisclo Palomino (1655-1726)

3 Esencialmente PADRÓN ACOSTA (1945) y (1946); RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 109-126.

4 MILLARES CARLO y HERNÁNDEZ SUÁREZ (1975), t. I, p. 25.

5 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 115.

6 RODRÍGUEZ MORALES (2018), p. 25; MARRERO BRITO (2019), pp. 125-128.

7 LORENZO LIMA (2010), pp. 1248-1251; RODRÍGUEZ MORALES (2011), pp. 115-120.

8 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 461-465; LORENZO LIMA (2008a), p. 446.

9 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 460-461.

10 RODRÍGUEZ MORALES (2005), p. 513.

o la *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo (1642-1709). Si el primero le proporcionó pautas iconográficas a la hora de idear algunas realizaciones¹¹, en el texto de Pozzo encontraría modelos y el material necesario para dominar la perspectiva a través de recursos visuales, siempre con efectividad [figs. 1-2]. Resulta probable que ya consultara o tuviera un ejemplar de ambos libros durante la década de 1770, si bien años más tarde esas publicaciones y otras que pudo leer a menudo fueron inventariadas en la biblioteca de su amigo y colaborador José de Betancourt y Castro (1757-1816)¹². El respaldo teórico es ineludible en muchos casos y previene sobre un estudio y una definición de los temas que no contradice las inquietudes manifestadas por el artista, cuya erudición queda fuera de duda gracias a apuntes y referencias que confirman su vínculo con el ideario de la Ilustración¹³.



Fig. 1. Atribuido a Cristóbal Afonso: Decoración de la capilla mayor. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Narciso Borges.

Fig. 2. Andrea Pozzo: *Perspectiva pictorum et architectorum*. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Cristóbal Afonso no fue un intérprete secundario en ese sentido, porque, tal y como refiere su hijo Graciliano (1775-1861), mostraba a menudo un «género poético» que lo convirtió en «el alma de las sociedades a donde concurría [con] cartas en verso, décimas, letrillas, farsas, zarzuelas, villancicos y entremeses». No obstante, escribió siempre «al estilo de la muestra antigua y más que todos al de Calderón, al que se sabía casi de memoria»¹⁴. Cabría reconocer en esas alusiones reiteradas a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y en su modo de entender el arte un sentido convencional del ejercicio pictórico, si bien otras acciones lo aproximan al espíritu reformista que imperó en las Islas a finales del Antiguo Régimen. La relación que sostuvo con la Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife y el interés que puso en la docencia del dibujo son una prueba palpable de ello¹⁵, aunque paradójicamente sus creaciones no testimonian un hecho así a menudo.

11 MARTÍNEZ DE LA PEÑA (2018), pp. 137-141.

12 LORENZO LIMA (2018b).

13 LORENZO LIMA (2016), pp. 85-86.

14 ARMAS AYALA (1957), p. 4.

15 PADRÓN ACOSTA (1950), pp. 186-187.

Muy desiguales en el apartado técnico y compositivo, solo ciertas licencias en la iconografía o los temas abordados dejan entrever sus aportes a un panorama cambiante, donde el mensaje a transmitir era mucho más importante que las formas. Por ello Afonso se manifiesta como un pintor resolutivo y de carácter práctico, que muestra irregularidad a la hora de manejar los pinceles y no favorece una interpretación razonada de los trabajos que afrontó hasta el mismo tiempo de su muerte en 1797. Basta comparar algunos repertorios decorativos y retratos suyos, especialmente los firmados del marqués de Acialcázar (1781) que conserva un coleccionista en Gran Canaria y el de Fernando Hurtado de Mendoza (1774/1785) que cuelga en la capilla de los Dolores de Icod, para percatarnos de esa idea. A medida que avanza el tiempo no progresa o mejora en lo técnico, sino que, al contrario, las cualidades y los acabados que advertimos en ciertas obras confunden a la hora de catalogarlas o sistematizar su estudio bajo un principio evolutivo.

Dicha coyuntura no contradice lo sucedido con otros autores durante aquella época, porque, más que un pintor cualificado en lo compositivo o dotado de una técnica exquisita, se atiene mejor al perfil de un maestro con gran destreza para la decoración efectista, cuyo interés recae precisamente en lo panorámico y la inmediatez visual. Si estableciéramos un análisis razonado de su producción llegaríamos al convencimiento de que buena parte de ella está vinculada a los repertorios de pintura mural y al ornato de retablos o piezas de mobiliario, para los que afrontó a menudo representaciones en lienzo. En su catálogo no son tan numerosas las pinturas sueltas de caballete ni los retratos, aunque, a diferencia de lo que otros investigadores manifestaron antes, la unidad de todas ellas se consigue gracias a soluciones que repite muchas veces y las caracterizan en gran medida. Lo que proponemos en este trabajo es una definición de esas cualidades para el apartado de la pintura mural, reparando en conjuntos que le fueron atribuidos años atrás y no se habían contextualizado ni estudiado de forma unitaria hasta ahora.

APROXIMACIÓN AL MURO. TRABAJOS INICIALES Y SENTIDO CREATIVO

El tiempo que transcurre entre los programas ya nombrados de Las Palmas y La Laguna, esencialmente lo ocurrido durante las décadas de 1770 y 1780, condicionó la dedicación de Cristóbal Afonso a decorar los muros de varios templos de Tenerife y Fuerteventura. Los motivos que explican ese hecho no están del todo claros ni son conocidos, pero es probable que en una determinación así influyeran circunstancias de diverso tipo. La nueva arquitectura, por ejemplo, demandaba un ornato que hasta el momento no se había desarrollado ni potenciado en Canarias con una solvencia plena; y tal vez por influjo de los padres jesuitas, esos nuevos modos, sobre todo en lo relativo a la decoración de pechinas y bóvedas con formas afines, tuvieron un eco inmediato en parroquias de La Laguna y La Orotava. Sin embargo, dicha novedad no resultó privativa de ellas por su estatus religioso. Edificios conventuales de reciente construcción como las iglesias que franciscanos y agustinos ultimaban en Santa Cruz y La Laguna decoraron sus cabeceras con repertorios que dan cabida a arquitecturas fingidas, de forma paralela a lo que sucedió en las ermitas del Amparo en Icod de los Vinos o de San Pedro de Alcántara en La Ampuyenta, entre otras.

Lo que sí parece indudable, o al menos así lo previene la documentación de un modo indirecto, es que la moda de pintar los muros con motivos ornamentales obvió la costumbre de cubrirlos con colgaduras de brocatel, tafetán o damasco. El coste que alcanzaba ese tipo de textiles fue alto en ocasiones¹⁶, por lo que, además de economizar, con los programas que abordamos creció

¹⁶ PÉREZ MORERA (2002), pp. 312-313.

la estima estética de muchos edificios y concluyó la práctica de «colgar» y «descolgar» sus interiores durante los días de fiesta. Al margen del gasto pertinente, esa iniciativa conllevaba a veces el deterioro de muros y elementos de cantería¹⁷. Con las obras que pintores como Afonso y Padrón recrearon sobre ellos los espacios litúrgicos ganaron en luminosidad, boato y erudición, ya que, salvo el caso poco investigado aún de los tapices profanos de Adeje y sus sargas de tema bíblico, ni este tipo de ciclos ni el ornato procurado a los templos por medio de tejidos finos y colgaduras acogían asuntos figurativos o discursos complejos en lo iconográfico. Al margen de tales cortinajes con sus galones y otros aditamentos, la única nota de color en ellos vino dada por la policromía y los sobredorados que muchos oficiales procuraban a techumbres, piezas de mobiliario, pinturas sobre lienzo colgadas en la pared y, sobre todo, retablos esculpidos o de pincel que cubrían los testeros de tantos presbiterios y capillas particulares desde el siglo XVI.

Con la costumbre de pintar y ornamentar los muros se difundía también un sentido nuevo a la hora interpretar el ornato de los templos, que resulta paralelo a la depuración que eruditos y clérigos de la Ilustración impusieron al interior de lugares de culto, su amueblamiento, la liturgia y cuantos bienes se vincularon con ella, tras despojarlos de lo que llamaron a veces *gusto antiguo*. Ese hecho no es privativo de Canarias, puesto que en aquel tiempo un teórico influyente como el marqués de Ureña (1741-1806) manifestaba planteamientos afines en *Reflexiones estéticas sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (1785). Los comentarios ofrecidos al respecto son elocuentes, hasta el punto de que ese mismo autor equipara los programas ornamentales de la pintura mural con el uso correcto de las imágenes sagradas por su fin didáctico:

¿Cuánto mejor oficio harían estos libros de lectura fácil y deleitosa abiertos a todas horas delante de nuestros ojos, ya para enseñarnos, ya para excitar nuestra devoción, que los damascos, los terciopelos y los mármoles dorados? ¿Serán estos últimos más capaces de causar deleite y [e]moción que las pinturas?¹⁸.

Afonso participa sin saberlo de esa coyuntura, de modo que su trabajo resultó decisivo al tiempo de modernizar templos que eran intervenidos con afán reformista e ilustrado. Basta aludir a los ciclos que creemos de su autoría en el convento franciscano de Santa Cruz o en la parroquia de San Juan del Farrobo para percatarnos de tal circunstancia¹⁹, aunque no serían los únicos a exponer en este sentido. Lo que sí queda claro es que sus obras ayudaron a difundir propuestas novedosas por lo atrevido del planteamiento espacial, en consonancia siempre con los dictados de Pozzo [figs. 1-2]. Gracias a ello, Canarias empezaba a ser partícipe de una dinámica común en el medio peninsular desde la centuria previa, así como de unos repertorios que maestros de diverso origen popularizaban en nuestro país durante los siglos de la Edad Media y más tarde llegaron al Nuevo Mundo, bajo los dictados del Humanismo primero y de la Contrarreforma luego²⁰.

La duda reside en saber cuál fue la causa de ese cambio para el medio insular y lo mucho que tal novedad acarreó en sus espacios de culto, puesto que en algunos casos la simulación de damascos o tejidos similares es evidente. Ajenas en principio a Afonso, pero no por ello carentes de valor si atendemos a su cronología y estilo, serían las reproducciones dieciochescas de textiles que decoran varias paredes en la parroquia de La Guancha (solo rescatadas en una parte mínima) y las ermitas de San Vicente en Los Realejos o San Francisco Javier en

17 El claveteado y los dispositivos de madera para su instalación deterioraron varias columnas de cantería en la antigua parroquia de la Concepción en La Orotava, tal y como revela un informe firmado en 1755.

18 UREÑA (1785), p. 253.

19 LORENZO LIMA (2018a), pp. 1-23.

20 ALMANSA MORENO; MARTÍNEZ JIMÉNEZ y QUILES GARCÍA (Coords.) (2018).

Las Pocetas, por citar algunas que distan en lo geográfico. Es probable que la opción de no copiarlos fielmente responda a una propuesta personal de nuestro artífice, ya que a lo largo de su trayectoria dejó testimonios de la capacidad mimética en ese sentido. Sirvan de ejemplo al respecto las recreaciones de damasco que exhiben aún los muros laterales de la capilla de Ánimas en la parroquia matriz de San Marcos (1779) o los fondos del retablo que preside la capilla de los Dolores (c. 1774), ambas en Icod.

En el caso que nos ocupa de Cristóbal Afonso y los aportes a la pintura mural con fin narrativo e iconográfico, dicha evolución se antoja reveladora. Este maestro no limitó su trabajo a la copia de motivos o diseños textiles, porque, al igual que hizo en varios techos, retablos, hornacinas y sagrarios, recreó habitualmente un marco arquitectónico donde incluía rocallas, flores, ángeles, escenas y alegorías que tuvieran que ver con el discurso previsto o los temas elegidos para su recreación con el pincel. Lo que vamos sabiendo de él deja entrever que el paso de los repertorios de arquitectura fingida a la pared no se produjo de forma fortuita, sino que, al contrario, es una consecuencia lógica de especulaciones que vino haciendo con proyectos abordados desde la década de 1770. Por eso mismo, si valoramos los techos de las capillas laterales del convento agustino de Tacoronte (1768) como una de las primeras creaciones que afrontó al respecto, queda claro que los repertorios eran otros en aquel momento o periodo inicial de su trabajo. Años después pudo decorar el retablo de San José en el convento agustino (c. 1771) [fig. 3] y las techumbres que cubren el presbiterio de la capilla de los Dolores (c. 1774) y la capilla de Ánimas de la parroquia de San Marcos (1779), todas en Icod, puesto que en el último caso hay constancia de un pago al «maestro Cristóbal» por la labor acometida en esa estancia y el retablo²¹. En dichos encargos y en otros que guardan relación con Afonso durante aquella etapa son evidentes el aporte italiano y su vínculo con el fenómeno de la *quadratura* o el ilusionismo dieciochesco, por lo que ello anima a cuestionar el influjo portugués que se les atribuye a menudo²².



Fig. 3. Atribuido a Cristóbal Afonso: Retablo de San José. Iglesia de San Agustín, Icod de Los Vinos. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

21 ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS (2000), p. 27.

22 Idea en la que ya reparó con diversos argumentos CASTRO BRUNETTO (2005), pp. 161-173.

Una arquitectura afín a la recreada en el altar conventual y en las cubiertas, sobre todo en la capilla de Ánimas, es perceptible en el que valoramos ahora como su primer repertorio mural: las pinturas del crucero, los muros laterales y el presbiterio del convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife, de dudosa adscripción siempre. Aunque en un principio se creyeron obra de Juan Bautista de Cárdenas (1735-1781...) o Rafael Henríquez (1737-1793), maestros de corta producción y residentes en dicha localidad, en 2010 defendimos la autoría de Afonso para ellas y la ornamentación de la techumbre y del retablo que conserva el presbiterio en la capilla anexa de la Orden Tercera²³. La aparición del nombre del maestro en el ciclo de la ermita del Amparo avala nuestra hipótesis y ayuda a medir la popularidad ganada por este tipo de repertorios durante la década de 1770, porque, a pesar de lo manifestado una y otra vez al respecto, la existencia de una cartela con el año 1774 sobre la puerta de la sacristía invita a datar una parte del programa en torno a esa fecha. Debió de estar concluido en diciembre de 1777, cuando pudo ultimarse la fábrica de una nave lateral y Lope Antonio de la Guerra anotó en sus memorias que ya estaba pintada al fresco²⁴.

Tal cronología remite al antiguo provincial fray Jacob Antonio Delgado Sol, quien es sabido que entre 1772 y 1782 se responsabilizó de ampliar el templo con tres naves y decorarlo de forma conveniente, tanto en el interior como en el exterior. La implicación de Sol para el término de dicha empresa no es casual e insiste sin quererlo en la autoría de Afonso, ya que, como superior de la Orden, autorizó y coordinó los trabajos que dicho maestro afrontaba en la capilla de los Dolores de Icod, citada antes²⁵. Lo que no sabemos es si el ciclo de Santa Cruz fue ejecutado al mismo tiempo o, al menos, planificado de una sola vez hacia 1774, porque abarca la decoración de naves laterales donde se simulan ventanas y componentes arquitectónicos de orden corintio, los muros del presbiterio que permiten el desarrollo de un programa con tema sacramental y, sobre todo, los arcos torales que fueron decorados al frente por medio de escenas relativas a la Pasión, hagiografías de la Orden que no pueden identificarse ahora por su deterioro y el fervor inmaculista, en el último caso dando cabida a personajes tan diversos como el rey Carlos III, papas, jerarcas de la Iglesia e integrantes de la familia franciscana. No es el momento de incidir en su significación política y piadosa, pero lo ya expuesto sobre ellas, especialmente en lo relativo al motivo central, testimonia el aporte conjunto de Afonso y Sol a un asunto de actualidad que Juan de Miranda recreará más tarde en cuadros devocionales y sus alegorías de la Inmaculada²⁶.

Al margen de los temas iconográficos, la contribución más significativa de Afonso a la pintura mural se localiza en los muros laterales del presbiterio [fig. 4]. En ellos recreó escenas del Antiguo Testamento en clave eucarística y sacramental, al incluir sobre la oportuna inscripción en latín representaciones convencionales del sacrificio de Isaac, la ofrenda de Melquisedec, el traslado del racimo a la Tierra Prometida y el encuentro entre David y Abimelec²⁷. Esos asuntos no fueron comunes entre los artistas canarios del Antiguo Régimen y, como en el caso anterior, por su temática anteceden a una serie de lienzos que Miranda concluyó para la parroquia de los Remedios de La Laguna años después²⁸. No obstante, dichas pinturas merecen una atención mayor por los aportes compositivos y técnicos.

23 LORENZO LIMA (2010), pp. 1214-1221.

24 GUERRA Y PEÑA (2002), p. 431.

25 MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1998), pp. 305-342; GÓMEZ LUIS-RAVELO (2005), pp. 11-28.

26 CASTRO BRUNETTO (1996), pp. 211-212; CASTRO BRUNETTO (1998).

27 DARIAS PRÍNCIPE y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2002), pp. 83-88; HERNÁNDEZ GARCÍA (2010), pp. 19-27.

28 LORENZO LIMA (2013), pp. 85-86/nº II.7.



Fig. 4. Atribuido a Cristóbal Afonso: Decoración de la capilla mayor. Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de Tenerife. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Sus novedades son dignas de consideración siempre, porque, al igual que en otros trabajos suyos del mismo tipo, incorporan recursos arquitectónicos para organizar y enmarcar las escenas, toda clase de soluciones ornamentales y hasta dos cuadros preexistentes que, como ocurría antes, quedaron colgados junto al retablo mayor y en medio de una estructura pintada que simula arquitecturas lignarias. Basamentos de diverso tipo, columnas de orden corintio, arquivoltas, balaustres, ménsulas y cartelas de perfil sinuoso, acordes en todo a las formas del gusto rococó, serán elementos comunes en sus repertorios de pintura mural hasta la década de 1790, así como el colorido impuesto al conjunto con el predominio de unos tonos que no difieren de los azules, blancos, rosas, ocre y grises habituales.

A ello se suma el tratamiento de los personajes con una economía de medios que parece atenerse a la representación común de grisallas, casi siempre con los mismos recursos figurativos y dando un aspecto abocetado o de indefinición técnica en la resolución conjunta de volúmenes, luces y espacios [fig. 5]. En ese hecho cabría reconocer un rasgo distintivo de la pintura mural de Afonso, porque, al margen de otras lecturas posibles, tal cualidad previene sobre la idea de un pintor resolutivo y práctico, cuyas limitaciones esconde el aspecto que la obra genera en su conjunto. No se busca el detalle preciso, sino, más bien, la armonía visual y una apariencia que deslumbraba por su distinción respecto al ornato y los modos previos. De ahí la atención que el autor puso en las sombras, el lenguaje gestual, el vínculo entre espacio real y fingido, la necesidad de establecer un punto de vista único o, en mayor medida, la adecuación del discurso a las exigencias prácticas y representativas de aquel tiempo, siempre bajo referencias bíblicas o de corte erudito que son consustanciales a su planteamiento e ideación como una muestra de saberes múltiples.



Fig. 5. Atribuido a Cristóbal Afonso: Decoración de la capilla mayor (detalle). Iglesia de San Francisco, Santa Cruz de Tenerife. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

El paralelismo de dichas figuraciones con algunas contenidas en los ciclos del Farrobo y El Amparo es elocuente, pero esa particularidad resulta extensible a la preparación del muro y a los recursos técnicos. La restauración de las pinturas de Icod en fecha reciente y el cotejo de lo sucedido allí con la información que nos proporcionan los desgastes del mural de Santa Cruz y los tratamientos previos de conservación en sendos conjuntos de La Orotava, no bien estimados años atrás, confirman que Afonso trabajó casi siempre del mismo modo. Como hábil fresquista aprovechaba a menudo el acabado de los muros con revocos y enjalbegados de cal, que limitaban el trabajo a afrontar de forma diligente en cada jornada. Recurrió a procedimientos habituales como plantillas o simulaciones a escala para transferir los diseños a la pared, que luego completaba y corregía a mano alzada, es decir, con la aplicación directa del color sobre la pared valiéndose de pinceles con distinta textura y grosor. En este sentido, los últimos descubrimientos de Sánchez López confirman el empleo de unos pigmentos que el artista conocía y manejaba a la perfección. No cabe duda de que Afonso era un artífice versado en la técnica del fresco y que, a pesar de las limitaciones que tuvo siempre, supo valerse de los recursos que estaban a su alcance para innovar y concebir propuestas de gran atractivo en lo visual. Así, por ejemplo, ese hecho explica una paleta de colores tan limitada como la que señalamos, cuya reiteración posibilitó el uso constante de yeso y calcita (blanco), negro carbón (negro), almagre (rojos) y albero (ocre)²⁹.

PINTURA MURAL EN DOS PARROQUIAS DE LA OROTAVA

La fama ganada por Cristóbal Afonso con el ciclo del convento de Santa Cruz y su cercanía a la empresa liderada por fray Jacob Antonio Delgado Sol propiciaron los encargos que atendió años después en varias iglesias de La Orotava, donde sabemos que residía de forma permanente en 1775. En agosto de ese año se registran los primeros pagos por su trabajo como decorador

²⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ (2018).

en la parroquia matriz de la Concepción, que no concluyen de forma efectiva hasta noviembre de 1786. Consta que Afonso cobró junto a su mozo o ayudante un total de 3.920 reales y 5 cuartos por haberse responsabilizado de «todo lo que se halla pintado por dentro y por fuera del templo», entonces en reconstrucción³⁰. Sin embargo, su labor allí no fue constante ni regular en el tiempo. Los pagos revelan una dedicación esporádica antes de 1783 y contemplan también la compra de materiales necesarios, entre los que no faltaron brochas, pinceles, albayaldes, aceites, colores y yesos, los últimos llegados desde Fuerteventura³¹.

Gracias a esas retribuciones periódicas sabemos que Cristóbal Afonso afrontó tareas muy diversas, cuyo análisis precisa una atención mayor que la ofrecida ahora. Elocuentes son las alusiones al ornato exterior de la fábrica, ya que, por ejemplo, en diciembre de 1785 decoró el frontis «imitando la cantería» y en febrero de 1786 hizo lo mismo con «color de mármol». De esa labor apenas perduran testimonios por el enjalbegado continuo de los muros, pero la fachada muestra aún la imitación de sillares o piezas de cantería en el revoco de los paramentos laterales. En cambio, lo que sí ha sobrevivido es la decoración que los vanos muestran al borde en ambas sacristías, donde el artista recrea soluciones rococó a modo de una cenefa que convirtió en ornato distintivo de la fábrica [fig. 6].



Fig. 6. Cristóbal Afonso: Decoración exterior. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

La decoración interior también ha sufrido cambios con el arreglo continuo de bóvedas y muros, aunque es sabido que pintó igualmente vidrios, arcos, columnas, cornisas, molduras de madera y otros elementos de piedra. Al margen de pérdidas irreparables, lo más conocido de su trabajo en esta parroquia es el ornato que procuró entre 1783 y 1785 a las pechinas y a la cúpula del crucero, cuya reconstrucción forzosa después de 1909 hizo desaparecer las figuras de varios apóstoles que se situaban en el tambor y otras alegorías que complementaron su programa decorativo en la linterna³². De lo realizado allí perviven las efigies convencionales de los cuatro evangelistas en las pechinas, muy repintadas durante el siglo XX [fig. 7], así

30 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 120-121.

31 AHPLP: Audiencia. Procesos. Expediente 8475, libranza núm. 8.

32 HERNÁNDEZ PERERA (1943), p. 270; LORENZO LIMA (2015), pp. 78-79.

como otros motivos que pasan desapercibidos en el arranque de la cúpula actual y muestran la apariencia y el colorido originales, a pesar de los desgastes que produjeron el paso del tiempo y la reedificación acometida con hormigón contemporáneo. No debe obviarse la cotidianeidad de ciertos recursos que Afonso reproduce aquí por primera vez y repetirá en obras posteriores, entre los que destacamos simulaciones marmóreas, festones o guirnaldas de flores, aplacados pétreos con forma de punta de diamante, cartelas de perfil rococó y, sobre todo, inscripciones latinas que muestran una grafía inconfundible.

Al tiempo que trabajaba y residía de forma permanente en La Orotava el artista afrontó encargos similares para otros templos del norte de Tenerife, aunque un testimonio palpable de ello sería su implicación en el ornato de un proyecto cercano que le atribuimos desde 2008: la renovación del presbiterio en la parroquia de San Juan Bautista, de gran modernidad por sus presupuestos litúrgicos e iconográficos [fig. 8]. Dicha empresa fue auspiciada entre 1781 y 1787 por el clérigo Francisco Frías, cuya determinación permitió erigir el tabernáculo diseñado por José de Betancourt en 1783, decorar toda la capilla mayor con un programa complejo a tenor de su fundamentación bíblica, adecentar el camarín del Cristo atado a la Columna y pintar los nuevos retablos del templo, entre otras tareas a las que el mismo Afonso daría acabado antes de 1790³³.



Fig. 7. Cristóbal Afonso: Decoración de la cúpula. Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

³³ LORENZO LIMA (2008), pp. 33-35, 55-56, 72-82.



Fig. 8. Atribuido a Cristóbal Afonso: Decoración del ámbito presbiterial. Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava. Foto: Narciso Borges.

En lo relativo a pintura mural, nuestro interés ahora, su contribución se limitó a adornar el frente del arco toral con la simulación de un entorno arquitectónico. En él tienen cabida dos columnas de amplio fuste y capitel jónico, al igual que sendas alegorías del martirio que complementan el discurso iniciado con figuraciones en grisalla de la Fe, la Esperanza y la Caridad, donde el maestro reproduce modelos expuestos por Palomino en *El museo pictórico y escala óptica* a partir de un mural que realizó para el convento de San Esteban en Salamanca (1705)³⁴. Tras ellas, el rompimiento de gloria y la falsa cúpula describen perspectivas al modo de Pozzo, siendo un recurso válido a la hora de destacar a San Juan Bautista como precursor de Cristo y de la Eucaristía [figs. 1-2]. Sin embargo, al recrear dichos motivos sobre maderas recortadas y una techumbre adaptada para la representación, elude los procedimientos que abordamos de pintura al fresco³⁵.

EL AMPARO

La posibilidad de que Afonso fuese el autor de las pinturas que decoran el presbiterio de la ermita de Nuestra Señora del Amparo, en lo alto de Icod de los Vinos, ha quedado fuera de duda con el hallazgo de una cartela que exhibe inscripción latina alusiva al *artis Christophorus* [fig. 9]; y en el lado opuesto, otra cartela con igual grafía y configuración de gusto rococó informa que el desarrollo de este programa fue previsto antes de la llegada al pueblo del obispo Antonio

34 PALOMINO (1988), t. II, pp. 459-460, 468, 485-486.

35 Nos hemos ocupado del tema ampliamente en LORENZO LIMA (2018a), pp. 1-23.

Martínez de la Plaza, a quien suponemos que el artista retrató a finales de la década de 1780. Ello invita a datar esta intervención durante los años de su prelatura, aunque es probable que el obispo la conociera mientras residía de forma permanente en el norte de Tenerife (1788-1789). Visitaba la parroquia de Icod de los Vinos en noviembre de 1789 y fue entonces cuando aprobó las cuentas donde queda referido el pago del pintor³⁶.



Fig. 9. Cristóbal Afonso: Decoración del presbiterio (detalle). Ermita de Nuestra Señora del Amparo, Icod de los Vinos. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Ese hecho confirma una suposición que otros investigadores señalaron antes y refrenda la investigación documental, ya que en el periodo 1784-1789 el libro de la ermita incluye un descargo de 2.668 reales para costear las pinturas del presbiterio y el dorado del retablo mayor [fig. 10]. Ambas empresas tuvo que afrontarlas Afonso durante la mayordomía de Agustín Luis Madero, si bien años antes, entre 1776 y 1784, pudo dar acabado a dos cuadros de San Pedro y San Pablo que ornamentaban el mismo retablo que se construía para el testero de su fábrica y ahora, tras una última restauración, cuelgan en lo bajo del coro³⁷.

El valor de estas pinturas es notable y, como señalamos en otro epígrafe, nos ayudan a comprender el alcance del trabajo emprendido en aquel momento por nuestro artífice. Algunos motivos ornamentales, los tipos fisonómicos, la técnica, el colorido, la recreación arquitectónica y los recursos compositivos son semejantes a los contemplados en proyectos coetáneos de La Orotava, aunque en este caso el interés es mayor por la dependencia de sus alegorías respecto a modelos descritos por Antonio Palomino en el ya nombrado *Museo pictórico y escala óptica* [fig. 11]. Su restauración ha descubierto un arrepentimiento en la cartela o cita iconográfica de una de ellas, pero sendas imágenes del Refugio de los pecadores (*Refugium peccatorum*) y la Salud de los enfermos (*Salus infirmorum*) reproducen modelos pintados por el propio Palomino en la cúpula de la basílica de los Desamparados de Valencia (1701), deudoras a su vez de tipos populares en el siglo XVI que divulgó la *Iconología* de Cesare Ripa (1555-1622)³⁸. El sentido de ambas alegorías es claro e insiste en el protagonismo de la Virgen a través de una invocación

36 APSMI: Libro de mandatos, ff. 20v-23r. LAVANDERA LÓPEZ (1990), pp. 204-207.

37 APSMI: Libro de la ermita de Nuestra Señora del Amparo, f. 48v. Cit. MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1986), p. 26; HERNÁNDEZ ABREU (2018), pp. 37-38, 131-134, 147-148; SÁNCHEZ LÓPEZ (2018), inédito.

38 PALOMINO (1988), t. II, pp. 474-476. Sobre el conjunto valenciano, véase GARCÍA MAHÍQUEZ (2007a), pp. 67-83 y (2007b), pp. 161-176.

común en la letanía lauretana, no resultando ajena a su dimensión salvífica y, por consiguiente, al título propio del Amparo³⁹.



Fig. 10. Cristóbal Afonso: Decoración del presbiterio y del retablo mayor. Ermita de Nuestra Señora del Amparo, Icod de Los Vinos. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.



Fig. 11. Cristóbal Afonso: Decoración del presbiterio (detalle). Ermita de Nuestra Señora del Amparo, Icod de Los Vinos. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

³⁹ Tal y como estudió con detalle MARTÍNEZ DE LA PEÑA (2018), pp. 137-141.

UNA ATRIBUCIÓN EN FUERTEVENTURA: PINTURAS MURALES EN LA AMPUYENTA

La seguridad que ofrecen las intervenciones de Cristóbal Afonso en varios templos de La Orotava e Icod de los Vinos permite atribuirle un trabajo con características afines: la decoración mural que conserva el presbiterio de la ermita de San Pedro Alcántara en La Ampuyenta, referida siempre como la más notable de su género en Canarias⁴⁰. En esta hipótesis insiste no solo la técnica y el parecido formal, ya que varios documentos y obras del artista como la decoración del retablo mayor del santuario de Vega de Río Palmas (1769) avalan sus traslados a Fuerteventura por asuntos profesionales⁴¹. El libro de cuentas de la ermita confirma que entre 1773 y 1782, durante la mayordomía del presbítero Jerónimo Ventura del Castillo, el vecindario invirtió algo más de 16.330 reales en «bienhechurías que [el mismo mayordomo] hizo en la ermita, así de paredes, maderas, oficiales, cal y canto, y pinturas en lo interior de ella»⁴². Esa cronología y los motivos rococó que ofrece el repertorio ornamental motivaron otras propuestas de autoría en el pasado, aunque nadie llegó a vincularlas con Afonso. De ahí que fueran atribuidas a maestros que tuvieron relación laboral con Fuerteventura en aquel tiempo: Juan de Miranda (1723-1805) y Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), quienes no trabajaron a menudo como fresquistas ni sus obras sobre lienzo o madera se prestan a una comparativa fácil con el ciclo mayorero⁴³.

Lamentablemente el asiento contable no detalla los gastos de una partida tan amplia, pero nos lleva a pensar que las tareas acometidas antes de 1782 aunaron lo arquitectónico con lo ornamental, siendo el momento en que la fábrica alcanzó su volumetría y decoración definitivas. Por eso no descartamos la posibilidad de que Afonso colaborara en dicha empresa a finales de la década de 1770 o principios de la siguiente, cuando residía junto a su familia en La Orotava. El trabajo acometido allí sería el contrapunto de una fábrica que décadas antes mostraba menor tamaño y una unidad notable en lo ornamental, ya que hacia 1735 Nicolás de Medina (1702-1750) pudo decorar sus paredes con una serie de lienzos de gran formato dedicados a San Pedro de Alcántara y otros de distinto tema que se amoldan a ella, además de pintar el púlpito y los cuadros que el retablo exhibe en su cuerpo inferior⁴⁴.

El antecedente de los trabajos acometidos en el presbiterio se encontraba en la propia fábrica, pero, a diferencia de lo realizado por Medina, el programa de la Ilustración genera estructuras arquitectónicas con el fin de simular un retablo a cada lado de la estancia. De ahí que la propuesta de Afonso y Jerónimo Ventura del Castillo aspirase a integrar los bienes existentes allí, dar profundidad a la cabecera, otorgarle luminosidad y, sobre todo, vincular su ornato con repertorios comunes en templos de mayor estima o representatividad, no tanto en ermitas del campo [fig. 12]. El ciclo se organiza en torno a un marco simple con dos alturas e ingenua perspectiva para los cuerpos bajos a modo de galería o corredor abierto, si bien en los superiores llega a configurarse una hornacina central que por su diseño guarda relación con retablos que el mismo Afonso decoraba desde la década de 1760. A los lados, los nichos que exhiben las imágenes pictóricas de San Francisco, San Juan Bautista, San José y San Antonio muestran un vínculo innegable con otros que Juan de Miranda recreó en el altar mayor o políptico de la vecina parroquia de La Oliva, obra de estima que ha podido datarse en torno a 1775 y es

40 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), pp. 49-50.

41 AMADOR MARRERO y VILLALMANZO DE ARMAS (2008), t. II, pp. 227-235.

42 AHDLP: Libro de cuentas de la ermita de San Pedro de Alcántara, f. 13. Cit. CASTRO BRUNETTO (2000) y (2007), p. 207; BARROSO ALFARO (2018), pp. 72-73.

43 CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2009), pp. 714-715; BARROSO ALFARO (2018).

44 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 24-26.

coetánea a las creaciones que tratamos⁴⁵. A nuestro juicio, ese hecho y no el parecido formal avala la relación entre ambas propuestas, puesto que a simple vista la técnica de Miranda resulta superior a cuanto Afonso pudo representar en los muros de La Ampuyenta. Con todo, comparten semejanzas a la hora de concebir las hornacinas con fondo en forma de venera, la colocación de los motivos de gusto rococó a su alrededor, el protagonismo concedido a las sombras y, muy especialmente, el afán perspectívico que muestra la peana o base con estructura de perfil semicircular al frente [figs. 13-14].



Fig. 12. Atribuido a Cristóbal Afonso: Decoración del presbiterio. Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta. Foto: Carlos Rodríguez Morales.

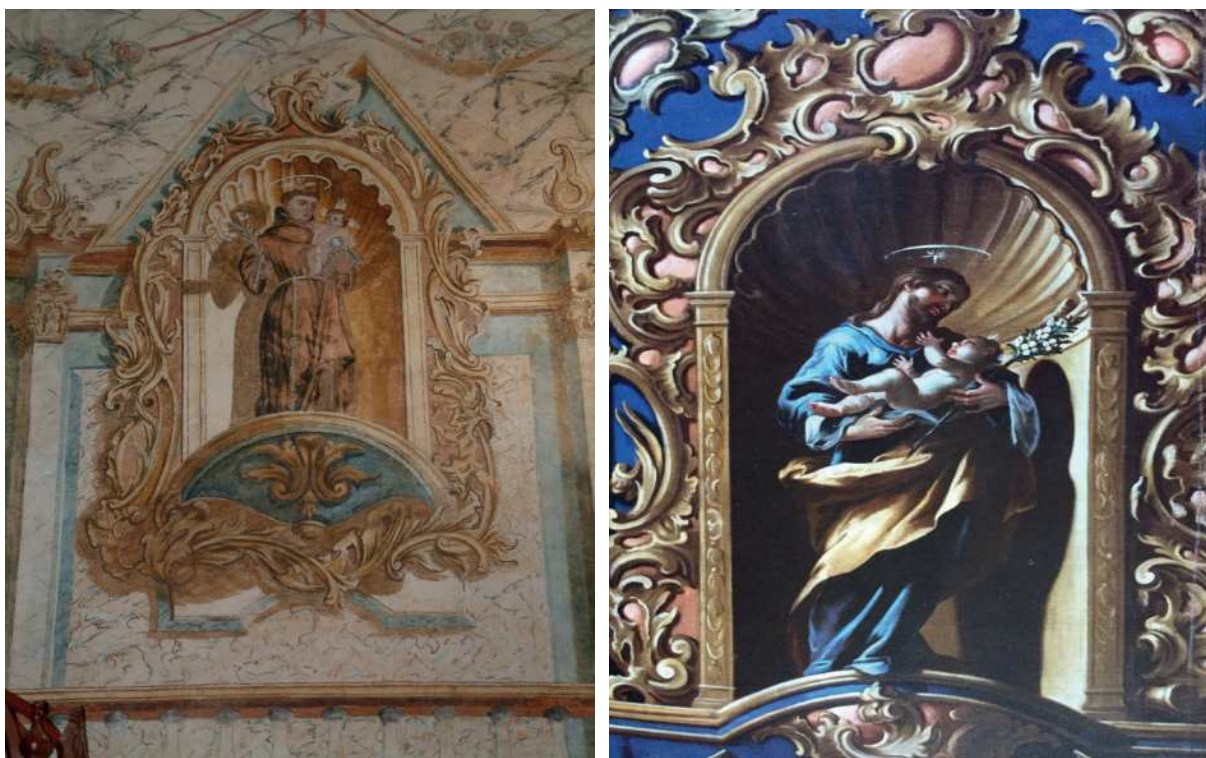


Fig. 13. Atribuido a Cristóbal Afonso: Decoración del presbiterio (detalle). Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta. Foto: Carlos Rodríguez Morales.

45 LAVANDERA LÓPEZ (2011), pp. 165-181; LORENZO LIMA (2011), pp. 90-96.

Fig. 14. Juan de Miranda. Retablo mayor (detalle). Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria, La Oliva.

Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

El convencionalismo del conjunto de San Pedro de Alcántara aflora en el planteamiento iconográfico, porque, además de las devociones señaladas, la inclusión de efigies de la Inmaculada y del Niño Jesús Nazareno para presidir las estructuras superiores refuerza el significado franciscano del ciclo⁴⁶. Sin quererlo, ese hecho insiste en la participación de Afonso y demuestra la predilección del artista por recursos comunes en sus trabajos al fresco. En ellos aúna siempre un marco arquitectónico con imágenes tradicionales en lo representativo y recursos comunes como las cartelas de gusto rococó para contener inscripciones latinas, cuya inconfundible grafía no esconde errores de redacción. En este caso las leyendas rememoran una cita de la carta de San Pablo a los Filipenses (2, 10) y el patronato de la Inmaculada sobre España, posible gracias a la mediación del rey Carlos III en 1760⁴⁷.

Al margen de lo ya expuesto, la semejanza de estos murales con trabajos de Afonso en Tenerife es un aval suficiente para la nueva propuesta de atribución. Sin embargo, en el caso de La Ampuyenta otros hechos resultan significativos. De entrada, sorprende el protagonismo concedido a los colores claros en el fondo de toda la estancia y en la decoración de elementos preexistentes como el arco de cantería, tal vez por el predominio de los yesos de Fuerteventura que abarataron costes y facilitaban el suministro de los materiales. A esos tonos se unen los habituales grises, rojos, ocre y azules, cuya integración armoniosa dota al conjunto de una vistosidad mayor. Además, ya era conocida la dependencia de sus recreaciones arquitectónicas respecto a modelos contenidos en la *Perspectiva pictorum et architectorum* del padre Pozzo, sobre todo en los pórticos o las estructuras de orden corintio que muestran los cuerpos inferiores⁴⁸. En definitiva, un conjunto como el de La Ampuyenta resume las aportaciones de Cristóbal Afonso a la pintura mural e insiste en la disparidad de sus fuentes o modelos formales, que combina de modo hábil para generar una obra efectista en sus planteamientos iconográficos, técnicos y propiamente figurativos⁴⁹.

SIGLAS

AHDLP: Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

AHPLP: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

APSMI: Archivo Parroquial de San Marcos, Icod de los Vinos.

46 CASTRO BRUNETTO (2000).

47 RODRÍGUEZ MORALES (2016), pp. 35-36.

48 CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2009), pp. 714-715.

49 Agradecemos la colaboración prestada por Miguel Ángel Navarro Mederos, Oscar Guerra Pérez, Carmelo J. González González, Adolfo Padrón Rodríguez, Rubén Sánchez González, Pablo F. Amador Marrero y Carlos Rodríguez Morales para desarrollar este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMANSA MORENO, J. M., MARTÍNEZ JIMÉNEZ, N. y QUILES GARCÍA, F. (Coords.) (2018). *Pintura mural en la Edad Moderna. Entre Andalucía e Iberoamérica*. Sevilla, España: Universidad Pablo de Olavide.
- AMADOR MARRERO, P. y VILLALMANZO DE ARMAS, T. (2008). «Cristóbal Afonso y el retablo de la Virgen de la Peña». En *XII jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Arrecife, España: Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote, t. II, pp. 227-235.
- ARMAS AYALA, A. (1957). «Graciliano Afonso, un prerromántico español». *Revista de Historia*, núm. 119-120, pp. 1-65.
- BARROSO ALFARO, M. (2018). *Cuadros anónimos y obras del pintor Juan de Miranda en la Ermita de San Pedro de Alcántara. Ampuyenta-Fuerteventura*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Gráficas Atlanta.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (1996). «El pensamiento franciscano en el arte y la cultura canaria del siglo XVIII». *Verdad y vida*, núm. 213-214, pp. 203-214.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (1998). *Canarias: imagen de la monarquía en el arte* [catálogo de la exposición homónima]. Santa Cruz de Tenerife, España: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (2000). *El entorno artístico de fray Andresito (Fuerteventura-Chile, 1750-1850)*. Puerto del Rosario, España: Cabildo de Fuerteventura.
- CASTRO BRUNETTO, C. J. (2005). «La pintura en las techumbres canarias del siglo XVIII: entre la tradición y la influencia italiana». En RODRÍGUEZ MORALES, C. (Coord.) *La torre. Homenaje a Emilio Alfaro Hardisson*. Santa Cruz de Tenerife, España: Artemisa Ediciones, pp. 161-173.
- CASTROBRUNETTO, C. J. (2009). «Pintura». En CALERO RUIZ, C., CASTROBRUNETTO, C. J. y GONZÁLEZ CHÁVEZ, C. M., *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos* [Historia cultural del arte en Canarias, tomo IV]. Islas Canarias, España: Gobierno de Canarias, pp. 151-240.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2009). «Ayer y hoy en la retabística de Fuerteventura y Lanzarote». En *XIII jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario, España: Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote, t. II, pp. 689-748.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2002). «Espacios inmaculistas en Canarias. Los templos de Tenerife». En VILA JATO, M. D. (Dir.) *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*. La Coruña, España: Xunta de Galicia, pp. 69-98.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E. (2000). «Elevación del arco de la capilla mayor de la iglesia de San Marcos de Icod». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, pp. 23-32.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (2007a). «La cúpula de la Basílica de los Desamparados de Valencia (I). El ámbito de la gloria». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXX-núm. 317, pp. 67-83.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (2007b). «La cúpula de la Basílica de los Desamparados de Valencia (II). El ámbito alegórico». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXX-núm. 318, pp. 161-176.
- GÓMEZ LUIS-RAVELO, J. (2005). «De la historia de la Semana Santa de Icod. La capilla, un templo consagrado al dolor de la Virgen: fervor y magnificencia de los Hurtado de Mendoza». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Icod*, pp. 11-28.
- GUERRA Y PEÑA, L. A. (2002). *Memorias. Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.

- HERNÁNDEZ ABREU, P. (2018). «El esplendor del siglo XVIII», «Retablo mayor y artesonado» y «San Pedro y San Pablo». En PÉREZ-SIVERIO GONZÁLEZ, D. y HERNÁNDEZ ABREU, P. (Eds) *María, amparo de nuestra fe*. Icod de Los Vinos, España: Parroquia de El Amparo, pp. 21-40, 131-134, 147-148.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, J. J. (2010). «Las pinturas al fresco de la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco de Asís». *Semana Santa 2010. Santa Cruz de Tenerife*, pp. 19-27.
- LAVANDERA LÓPEZ, J. (1990). «Diario de la visita pastoral del obispo Martínez de la Plaza a las islas de Tenerife, La Palma, La Gomera y El Hierro. Febrero 1788-abril 1790». *Almogarén*, núm. 5, pp. 179-213.
- LAVANDERA LÓPEZ, J. (2011). «La iglesia de Nuestra Señora de Candelaria del lugar de La Oliva». En VARA BARRIOS, C. (Coord.) *La Oliva. La historia de un pueblo de Fuerteventura*. Santa Cruz de Tenerife, España: Ayuntamiento de La Oliva, pp. 155-198.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008a). «Arte y espiritualidad jesuítica en Canarias. Un ejemplo a través del colegio de San Luis Gonzaga, La Orotava». En MORALES PADRÓN, F. (Coord.) *XVIII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria, pp. 439-469.
- LORENZO LIMA, J. A. (2008b). *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. La Orotava, España: Ayuntamiento de La Orotava.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010). *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral, inédita]. Granada, España: Universidad de Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011). *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Islas Canarias, España: Gaviño de Franchy Editores.
- LORENZO LIMA, J. A. (2013). «Santa Cena». En LORENZO LIMA, J. A. (Ed.) *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*. La Laguna, España: Gobierno de Canarias, pp. 85-85/nº II.7.
- LORENZO LIMA, J. A. (2015). «Noticias inéditas sobre la rehabilitación y el ornato de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava (Tenerife)». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. 59, pp. 55-89.
- LORENZO LIMA, J. A. (2016). «Arte y artistas en los inicios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife». En GARCÍA, D., GINOVÉS, C. y NAVARRO, Z. (Eds.) *Lux Nivariensis. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife en su 240º aniversario*. La Laguna, España: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, pp. 59-76.
- LORENZO LIMA, J. A. (2018a). «Reformismo ilustrado y culto eucarístico. El programa iconográfico del presbiterio en la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava (Tenerife)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 65, pp. 1-23.
- LORENZO LIMA, J. A. (2018b). *El saber latente. Libros, estampas y dibujos de la colección Betancourt*. La Orotava, España: Universidad Europea de Canarias y Gobierno de Canarias.
- MARRERO BIRTO, C. (2019). «El antiguo templo del convento de San Miguel de Las Victorias de La Laguna». *De Arte*, núm. 18, pp. 123-134.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1986). *Historia de la ermita de la Virgen del Amparo (Icod)* [Cuadernos de arte e historia de Canarias, 2]. Santa Cruz de Tenerife, España: s. I.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1998). *El convento del Espíritu Santo de Icod*. Santa Cruz de Tenerife, España: Cabildo de Tenerife y Ayuntamiento de Icod de Los Vinos.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (2018). «Pinturas murales del presbiterio». En PÉREZ SIVERIO GONZÁLEZ, D. y HERNÁNDEZ ABREU, P. (Eds) *María, amparo de nuestra fe*. Icod de Los Vinos, España: Parroquia de El Amparo, pp. 137-141.

- MILLARES CARLO, A. y HERNÁNDEZ SUÁREZ, M. (1975). *Bibliografía de escritores canarios (siglo XVI, XVII y XVIII)*. Las Palmas de Gran Canaria, España: El Museo Canario.
- PALOMINO, A. (1988). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, España: Aguilar Ediciones.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1945). «El nacimiento de un pintor». *La Tarde*, 21/I/1945.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1946). «El pintor Cristóbal Afonso». *La Tarde*, 6/XII/1946.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1950). «El deán don Jerónimo de Roo». *Revista de Historia*, núm. 90-91, pp. 179-198.
- PÉREZ MORERA, J. (2002). «El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)». *Revista de Historia Canaria*, núm. 184, pp. 275-316.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1986). *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo del Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2005). «El pintor Domingo Sánchez Carmona (1702-1768): documentos sobre sus últimos años en Tenerife». *Revista de estudios generales de la isla de La Palma*, núm. 1, pp. 513-517.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2011). *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna* [tesis doctoral, inédita]. La Laguna, España: Universidad de La Laguna.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2016). «Didáctica y ornato. Púlpitos y pinturas murales en Fuerteventura durante el Barroco». En *XV jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Puerto del Rosario, España: Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote, t. II, pp. 13-55.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2018). *Todo es de plata. Las alhajas del Cristo de La Laguna*. La Laguna, España: Ayuntamiento de La Laguna.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (2018). *Informe de restauración de las pinturas murales de la Ermita de Nuestra Señora del Amparo, Icod de los Vinos*, inédito.
- UREÑA [marqués de] (1785). *Reflexiones estéticas sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Madrid, España: Joaquín Ibarra.