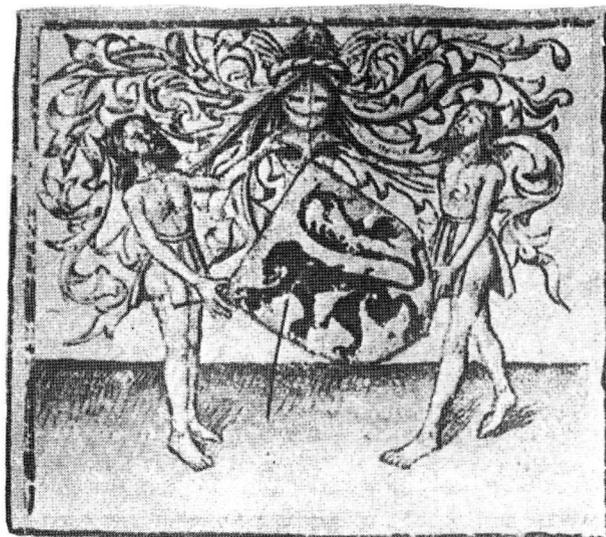


# ICONOS DE GUERRA Y PAZ EN LA PINTURA CANARIA

JONATHAN ALLEN

¿Cómo conocer el mundo pre-hispánico en las islas a través de la pintura y los grabados, las imágenes y los dibujos que durante cinco siglos han servido al diálogo interesado de la identidad canaria? ¿Es posible sentar las bases de una iconografía canaria del triunfo y el fracaso, la victoria y la estabilidad que trae la pacificación forzosa, que nos ayude a comprender los procesos de las personalidades históricas mediáticas? El mensaje y el concepto subyacente es que cada etapa distinguible de la historia pos-aborigen de Canarias ha producido imágenes históricas sobre su origen y como pueblo mestizo, se trate de imágenes contenidas y envueltas en la poesía (Cairasco de Figueroa, el poeta romántico Murphy y Meade, el pro-sista libertario Secundino Delgado), o de imágenes explicitadas en la pintura o el dibujo, que son las que conciernen a este ensayo. Se ha estudiado poco la autoconciencia secular de las imágenes autóctonas que nos identifican, más allá de su topicalidad y su estandarización, nivel comunicativo que ya corresponde a un primer desvirtuamiento de contenidos, al estar el observador respondiendo a una idea visual recíbita y abusada.

Cuando hablamos de señas de identidad recurrimos a un desván de imágenes ya formadas para circular en conceptos sociales acomodaticios, o que pierden su valor intrínseco como imagen al ser refundidas en mensajes subliminales de identidad y personalidad. Poca atención se ha destinado a la formación de ciertas estampas arquetípicas del mundo mediático transhistórico canario, como el “buen salvaje” o el “sufrido campesino”, el canario “patriota” defensor de su tierra contra las incursiones piráticas, o la “hermosura” de la mujer canaria. Pretendo analizar formalmente los contenidos de obras sub-artísticas en algunos casos y otras de escaso valor estético para poder acceder a una comprensión figurativa de comportamientos visuales que nos han determinado al prescribir ciertas recetas inquebrantables sobre nuestra cosmovisión atlántica, principalmente la perdurable idea de Canarias como Tierra de la Placidez y Gema del Mundo Natural, o Canarias armónica sociedad rural. En contra de tales conceptos benévolos destinados en el fondo a asegurar una inmovilidad conservadora de las relaciones laborales y sociales en beneficio de las clases terratenientes, de antiguos Gobernadores Generales y



*Escudo de Armas de Jean de Béthencourt portado por dos «salvajes canarios»  
(en la interpretación de Elías Serra Rafols). LE CANARIEN.*

actualmente de un Territorio Ideal del Turismo, tenemos muy pocas imágenes reales derivadas de la no-manipulación mediática. Cuando Manolo Millares fija su atención en las pintaderas aborígenes y las coloca en un luminoso vacío mironiano, está creando una visión dinámica de orígenes que supera incalculablemente las burdas reproducciones de los ídolos aborígenes, que encontramos “glorificados” como premios oficiales o deformados en composiciones cerámicas para souvenir. Toda recreación de una esencia racial contemporánea que utilice elementos arqueológicos o descripciones históricas sólo tiene el fracaso como conclusión, ya que es imposible establecer estampas aborígenes como retrovisión purista después de los transvases de población y contactos interraciales que marcaron los dos primeros siglos de la historia insular. Distinto es el empleo de motivos geométricos, como la pintadera por parte de Millares y la espiral en manos de Martín Chirino, que por su inherente capacidad abstracta son superiores a cualquier imagen figurativa.

Propongo como interesante posibilidad desviar la obsesión de la identidad hacia una consideración de la formación de las imágenes mediáticas que nos pueden

proporcionar al menos una autoconciencia histórica sobre lo que hemos tolerado a la hora de representar nuestra esencia cultural y nuestros valores sociales.

En *LE CANARIEN*, primer libro europeo sobre Canarias, se asienta un icono fundamental: el aborigen sometido, el salvaje cristianizado. La alteridad del aborigen sólo existirá como noticia o curiosidad histórica, en los grabados de Torriani posiblemente tomados de la fuente perdida del Dr. Troya, en las ilustraciones póstumas de la cultura aborigen de la edición inglesa de Espinosa. El aborigen aparece siempre arrodillado o inclinado ante el Rey de la Isla, adoptando actitudes de devoto ante el altar del Rubicón, o si no pactando con la facción de la Salle. A veces es portavoz de las virtudes canarias, su clima benévolo, la fertilidad de su tierra y su buena producción agrícola, la riqueza del ganado y la abundancia de los peces.

En los dibujos que ilustran con profusión las páginas de *LE CANARIEN* el arte se reduce a una tosca esquematización, con nociones casi inexistentes de perspectiva. Estamos ante unos cromos propagandistas, destinados a ilustrar la gesta de Bethencourt, en un espíritu tardo-medieval. La esquematización significa un reductio ad absurdum de la colonización de Lanzarote y Fuerteventura. Los caballeros normandos van sencillamente ataviados, y los aborígenes llevan faldas y el torso descubierto. Estos carecen ya de decisión propia y fuerzas psicomotrices, son dibujados a priori para ejemplificar un episodio o incidente de la gesta. Gráficamente están objetivados como una especie de coro. Su identidad colectiva es la de un grupo de inocentes salvajes en vía de evangelización. Acuden en tropel a la misa, o esperan pacientes como un obediente rebaño a que los hechos históricos, a que la historia iniciada por los normandos les permita participar. Se destaca únicamente a los reyes o líderes ("El Rey de Fuerteventura siendo bautizado", "El Rey de Lanzarote bautizado el primer día de cuaresma de 1403"), adquiriendo proyección en primer plano, si acaso podemos hacer tal distinción en dibujos de nula profundidad espacial.

Uno de los dibujos simbólicos más elocuentes de *LE CANARIEN* es la viñeta del empenachado escudo de los Bethencourt. El blasón es portado por dos siervos aborígenes y el ilustrador aprovecha el espacio para convertir el penacho en una caprichosa planta que describe arabescos. Queda así fijada la primera imagen heráldico-alegórica de las islas conquistadas. *LE CANARIEN* predetermina la jerarquía icónica y la representación en una tierra nueva y sometida. La paz se manifiesta en la docilidad y obediencia aparentemente ciega de los aborígenes, en un statu quo fabricado por los conquistadores para reflejar una imagen de

pacífica convivencia. El trauma de la conquista sufrida por los habitantes pre-hispánicos no tiene una sola imagen real, ya que ni siquiera se formulaba tal situación.

Las bruscas imágenes de paz y sometimiento que fraguó la mano ilustradora de *LE CANARIEN* serán definitivas e inalterables durante los próximos cinco siglos de la historia canaria, determinando una praxis iconográfica al cristalizar la esencia de un sometimiento histórico y la estabilidad de una imagen social, que sólo se cuestiona a fondo a partir del siglo XVIII.

Cuatrocientos años después de que se consignaran iconográficamente estas imágenes insulares, su mensaje sigue vigente. La pintura costumbrista-regionalista canaria del XIX y de la primera mitad del siglo XX presentan la sempiterna visión de un agro estable, de una sociedad rural armoniosa. Todos los artistas heredan una imagen psicosocial conservadora, que además es apetecida por la burguesía ya que le ofrece una estampa tranquilizante de apacibilidad e inalterabilidad. La naturaleza canaria es excepcionalmente fértil, y la trabajan unos campesinos laboriosos y sumisos. Fuera de lugar están las revueltas populares, el auge de un proletariado portuario o cualquier concepto visual desestabilizador. Ningún pintor del diecinueve desafía "los gustos" y exigencias subliminales de la burguesía canaria de aquel entonces, al contrario, armonizan perfectamente con sus compradores y reproducen los iconos idealizados del campo canario.

El palmero Manuel González Méndez, artista de gran habilidad, protegido por Gérôme en los Salones, ganador de la Legión de Honor francesa, dedica su talento a pintar ridículos personajes con golilla, escenas invernales bretonas, o hueros panoramas de la historia local. En 1906 glorifica la conquista mediante una utópica sacralización del contrato "amistoso" entre menceyes y conquistadores. La sumisión queda sellada con el servilismo que implica la "oferta" de su hija al conquistador. Así Méndez trasladaba al contexto oficial insular el refinado gusto conservador del Segundo Imperio francés, que él adquirió y supo explotar en las islas, entre clientes deseosos de superficial refinamiento. En su "Rendición de los menceyes" o "Desembarco de las Huestes Castellanas en Añaza", los guanches quedan fascinados por la solemnidad exterior de la misa católica, ante la cual se rinden. Ni siquiera son "nobles salvajes", ya que su diferencia o rasgos de individuación están subsumidos en una imagen casi folclórica de aborigen. Cuando Méndez cogía el pincel para recrear alguna escena rural y humilde, genuinamente autóctona, redime en parte su grosera participación en la manipulación histórica.

Otro pintor tinerfeño, Gumersindo Robayna y

Lasso (1829-1898), proporcionó iconos de conquista; aunque supo imbuirles otra dinámica a la hora de confrontar a los dos bandos, sigue el mismo patrón: rendición de los menceyes, fundación de la capital, primera misa. Actualmente, en el Museo Municipal de Bellas Artes está “La Matanza de Acentejo”, obra de la década de 1850, estampa de la derrota castellana a manos de los guanches.

Este cuadro es uno de los escasos testimonios del pueblo pre-hispánico victorioso, imagen “patriótica” ya que se citaba y se cita para demostrar el gran valor de los guanches ante fuerzas tan desiguales. Esto plantea un intrincado terreno conceptual, donde el patriotismo localista se ensalza aludiendo a la derrota castellana, a la vez que también se glorifica el hecho de la Conquista. En la obra, el realismo imperante se mezcla con una pincelada lírico-romántica que sin duda Robayna pudo observar en París. La visión de la batalla es trágica, ya que el pintor utiliza una rica gama de marrones que sirve tanto para realzar contornos como para atenuar la luz. El trazo pierde definición y se diluye para representar el movimiento y la violencia que envuelve a ambas partes. Por una loma se abalanzan los guerreros guanches para entregarse a una lucha durísima. El paisaje resplandece con un verdor profundo, mientras que la batalla se ciñe a un barranco. Para encontrar en el diecinueve un icono de victoria

semejante nos tenemos que remitir a las pinturas “naif” de la revolución cubana donde aparecen identificados muchos soldados y líderes canarios. Asimismo, en “La Fundación de Santa Cruz de Tenerife”, de 1860, Robayna incluye un gracioso detalle al pintar la figura agachada de un pastor aborígen que se oculta para espiar la misa triunfante que dan los castellanos, y al menos se aleja de la acartonada fascinación que representó González Méndez.

Más espontáneos y más candorosos son los iconos de dulce sumisión que pintó el lagunero Carlos de Acosta en 1764 para el Ayuntamiento de La Laguna en el siglo XVIII. En estas pinturas, el espíritu taumatúrgico de la Virgen de La Candelaria actúa como fuente milagrosa de conciliación y punto de unión para las dos razas. La milagrosa reaparición de la efigie es descubierta por pastores locales, y no es ardid conceptual de los conquistadores. Esto les vincula directa y espiritualmente a la comunidad católica española. El milagro nucleariza las relaciones castellano-aborígenes, o mejor pueblo llano ya mestizado y señores del lugar, suavizando de paso el estigma de la derrota y de la pérdida de libertad.

En “Encuentro de los Menceyes con los Castellanos”, De Acosta muestra al príncipe aborígen inclinándose ante el caudillo español, que significativamente lo abraza para que se incorpore y esté a su misma altura de ciudadano español. Ambos avanzan



GUMERSINDO ROBAYNA. «La Matanza de Acentejo». Oleo sobre lienzo. 68x136 cm.  
Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

anímicamente hacia este encuentro, estableciendo mediante la sonrisa que aflora a sus labios una zona común de esperanza. Un factor curioso que opera en los tipos de Acosta es la similitud de rasgos raciales que existe entre guanches y señores. Esto puede deberse únicamente a una escasez de modelos reales disponibles para el pintor lagunero en la segunda mitad del dieciocho, y al hecho que él tomara su información antropológica de personajes populares observados directamente. La idea subliminal de una comunidad única, bien cohesionada por un sincero entendimiento es el valor que prima en estos murales más bien torpes y toscos, idea que supera lo que cien años más tarde deviene en las retóricas de la Conquista, pintadas por encargo y respondiendo a pautas iconográficas decorativas.

Sin embargo, el mural más revelador de De Acosta es "Los Guanches ante los Reyes Católicos", donde los aborígenes, uniformados como hombres de bien, son conducidos por los gentiles hombres de Palacio ante la fuente de la Majestad. Los isleños, atemorizados o inhibidos por el espectáculo que forzosamente tienen que ofrecer, intentan huir o esconderse en una gran

sala fría donde nada puede ocultarse. El dominio de la perspectiva es deficiente, no obstante el color es vivo y la indumentaria de los guanches en los murales antes citados es "original", en el sentido que refleja ya la síntesis de estilos que se había desarrollado a partir de la Conquista. Podemos decir que De Acosta intentó visualizar, siempre desde el marco de la subordinación, una mínima alteridad aborígen, y unas relaciones humanas entre conquistados y amos que transparentasen cierta dignidad.

La tradición de la imagen de La Candelaria en Tenerife y la Virgen del Pino en Gran Canaria generó una pequeña industria de imágenes piadosas que continúa hasta nuestros días. Los adoradores de la Virgen eran inicialmente pastores aborígenes con faldas, seres evangelizados por obra del milagro, libremente rendidos ante la Majestad Divina. Paulatinamente, según se sofisticó la representación de este hecho, los ropajes primitivos van dando paso a los trajes locales, al folclore ya constituido. El canario, habitante español diferenciado de las islas. Una entidad distinta a la que trataban Carlos de Acosta y los primeros grabadores anónimos de pastores aborígenes.



CARLOS DE ACOSTA (1764). «Los Guanches ante los Reyes Católicos».  
Escalera del Ayuntamiento de La Laguna.