

# PINTURAS FLAMENCAS DEL SIGLO XVII EN LAS ISLAS CANARIAS

P O R

MATIAS DIAZ PADRON

El intento de estas líneas es abordar el estudio de algunas obras de interés que guardan los museos y alguna colección privada de las Islas. Las piezas aquí reunidas suman cuatro pinturas flamencas del siglo XVII, depositadas por el del Prado en los museos provinciales de Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Una sola obra, un interesante Gysbrechts, es de propiedad privada.

La *Guirnalda de flores con busto en el centro y fondo de paisaje*, hoy en la Casa de Colón (fig. 1), enviada en 1941 por el Museo del Prado (núm. 2.164) como anónimo de escuela holandesa, es obra que obligaba a una reconsideración en cuanto a la identificación que de viejo se viene dando en los catálogos del museo madrileño<sup>1</sup>. Tampoco se ha hecho revisión alguna en los más actuales de la "Casa de Colón".

En el centro de la guirnalda se dibuja el busto de una joven en grisalla, adornado por una corona de pequeñas flores y sobre el paisaje de una fértil campiña de tierras bajas. Todo viene encuadrado dentro y sobre una cartela de roleos barrocos. En los ángulos se agrupan las flores, los tallos y hojas, distribuidos con cierta

---

<sup>1</sup> Madrazo: *Catálogo de cuadros*. Museo del Prado, 1920, pág. 420. Con el núm. 1961 se inscribe en los catálogos anteriores.

desenfadada armonía. Las flores preferidas por el pintor son las rosas y los tulipanes.

Según las noticias que tomo del catálogo de Madrazo <sup>2</sup>, el lienzo aparece citado en los inventarios del siglo XVIII, en el palacio de Aranjuez. De donde se dice fue enviado al Prado en 1827.

Hacia 1940 <sup>3</sup> pasa al iniciado Museo de la "Casa de Colón", en calidad de depósito, entre un lote que es hoy el grueso más importante de dicho museo.

Como tantas otras pinturas de los fondos de la primera pinacoteca española —cuya revisión es empresa de estos años—, esta que nos ocupa ha escapado a un estudio atento con una catalogación insostenible. La guirnalda de flores es una modalidad del género de este nombre, que no interesó a la clientela holandesa, adicta, sin embargo, a las composiciones de floreros. La guirnalda es asunto casi exclusivo de los artistas de los Países Bajos austríacos. No se conoce una sola muestra en tierras de Holanda. Es una creación flamenca y destinada por lo común a ser marco de un tema religioso. Esto gustaba a la sociedad católica de la época. Gozó de especial favor en la monarquía española. Solo excepcionalmente las flores enmarcaron retratos, paisajes, bodegones o alegorías. Este último caso es el de la pintura que nos ocupa.

A juzgar por el estilo es obra que puede ubicarse en el círculo de Daniel Seghers. Al pintor jesuíta deberá su anónimo discípulo la manera de distribuir las flores y seleccionar los motivos. Pero difiere, sin embargo, en el rebuscado fondo decorativo, la discreta opulencia de las formas y la jugosa factura de tradición brueghehiana. A Seghers se le reconoce por la lisura de sus tintas y el equilibrio en la distribución y compensación de las masas. El autor de la guirnalda del museo canario rompe con este esquema. Prolonga los tallos y derrama las flores sobre el fondo del paisaje y cartela, en lánguidos ritmos sinuosos.

Su autor creo que sea Nicolás van Veerendael. Se trata de uno de los seguidores menos conocidos de Daniel Seghers, ya abierto a las brisas del mediar del siglo. Se sabe que nació en Amberes

---

<sup>2</sup> Ibidem, pág. 420

<sup>3</sup> El 31 del VII, según datos de envío Ms, Museo del Prado.



Fig. 1.—Nicolás van Veerendael: Guirnalda. Casa de Colón. *Las Palmas de Gran Canaria*.



Fig. 2.—G. van Herp: Jesús entregando las llaves a San Pedro. Museo Provincial de Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 3.—Rafael: Jesús entregando las llaves a San Pedro. Cartón del Victoria Alberto. Londres.

en 1587 y que muere en 1661<sup>4</sup>. La profesora Hairs dio a conocer sólo cuatro obras de su mano, esperando que estudios futuros añadan algunas más al escaso catálogo del pintor. No mucho después Agnes Gzobor publicaba una nueva pintura que tiempo atrás venía atribuida a Seghers, sin sólidos fundamentos, en los catálogos del Museo de Bellas Artes de Budapest<sup>5</sup>. Es de señalar que en esta obra, como en el lienzo que nos ocupa y el firmado del Museo Real de Bruselas, el motivo que preside la composición es un busto de escultura.

En el estudio del profesor húngaro se subrayaba —y creo que con razón— la alta calidad alcanzada por Veerendael en las obras conocidas, calidad esta que, por el contrario, no parece que estime la profesora belga en su justa medida<sup>6</sup>.

\* \* \*

No menor atención merecen dos cobres (66 × 92), parte de una serie consagrada a la vida de Cristo, depositados en el Museo Provincial de Santa Cruz de Tenerife (núms. 1.720 y 1.721). Los asuntos tratados son *La consigna de la Iglesia* y *El regreso de Egipto*. Se citan —según Madrazo— en el inventario de 1742, entre las pinturas de la colección de Felipe V, pero sin determinar su identidad<sup>7</sup>.

En dicho catálogo se registran entre los anónimos de escuela flamenca<sup>8</sup>. Alguna vez se ha propuesto el nombre de Franz Francken en las mismas fichas de depósitos del Museo<sup>9</sup>, pero nada tiene en común este maestro con el arte de los cobres que estudiamos. Su estilo está en la línea de Gullian Herp, pintor contemporáneo y también satélite de Rubens, pero del que poco hoy se conoce. Herp no ha sido artista afortunado en la crítica

<sup>4</sup> H. L. Hairs: *Les peintres flamands de fleurs, au XVII siècle*, 1955, pág. 129

<sup>5</sup> *Recherches faites dans les fonds hollandais et flamands de la Galerie des Maîtres Anciens*, "Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts", 1963, pág. 77.

<sup>6</sup> H. L. Hairs, ob. cit.

<sup>7</sup> Ob. cit., pág. 340. Enviados el 10 del VII de 1944.

<sup>8</sup> Museo del Prado, 1920, pág. 340

<sup>9</sup> Fichero depósitos, por lugares Museo del Prado

del arte. Michiels le dedicó el pasado siglo sentidos elogios, reclamando la atención de los estudiosos. Y, más recientemente, Van Puyvelde<sup>10</sup> en un corto estudio, y algo después Legrand<sup>11</sup>, aportando algunas obras y finas observaciones sobre su personalidad pictórica. El catálogo de las pinturas creo que puede ser pronto duplicado<sup>12</sup>. Se trata de un pintor de género, especialista de alegres reuniones de taberna, comidas campestres y asuntos religiosos. Sus pinturas están tratadas por lo común sobre cobre, de gran formato. Su obra firmada se conoce entre los años de 1659 y 1664. Colabora por estas fechas con artistas de renombre como David Teniers, Kessel y Quellinus. Mucho debe al arte de Rubens, Jordaens y Teniers, aunque no por ello deja de sentirse el nervio de su personalidad. Junto a una producción original pinta siguiendo con fidelidad grabados de otros artistas de su tiempo. Fue buen copista de Rubens y de indudable renombre, pues en asientos que publica Denice se habla de un Van Herp encargado de ejecutar varias copias de Rubens para ser enviadas a España<sup>13</sup>. El texto tiene el doble interés de testimoniar la entrada en contacto de Guillian van Herp con la sociedad española. Adelantando alguna observación, cabe señalar que uno de los cobres del museo tinerfeño es copia literal de una composición rubeniana. Pero, aun en este caso, la personalidad de Herp se hace sentir. Su pincel es libre, buscando efectos contrastados de luz y sombra. Sus colores son vivos, limpios, impresos con toques de especial caligrafía y de agradable efecto óptico. Esa vivacidad cromática se transmite al diseño general de la composición.

Las dos pinturas que estudiamos son copias de grabados. Sin embargo y a pesar del servilismo en la composición, la técnica pictórica y el color delatan siempre la mano de Van Herp. En la

<sup>10</sup> *Guillaume van Herp, bon peintre et copiste de Rubens*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1959, pág 46

<sup>11</sup> F C Legrand. *Les peintres flamands de genre au XVII siècle*, 1963, pág 167

<sup>12</sup> Preparo un próximo estudio de este artista con el material reunido en España. Algunas de las piezas constan firmadas. Entre ellas un buen conjunto sobre Aytona, desconocido por los estudiosos belgas (*La obra de Guillian Herp en España*)

<sup>13</sup> J Denice. *Na Peter Pauwel Rubens*, LXVIII y XCIII



Fig. 4.—G. van Herp: Regreso de Egipto. Museo Provincial de *Santa Cruz de Tenerife*.

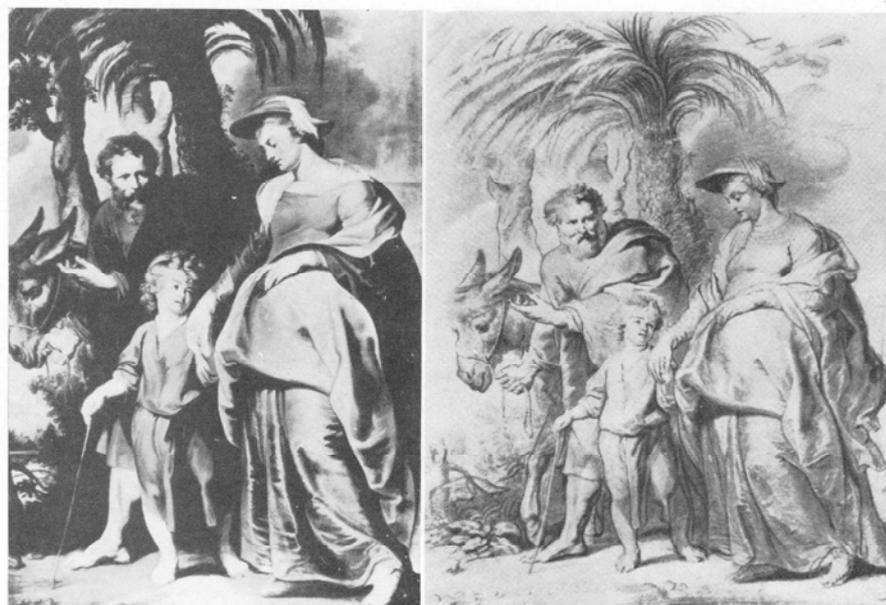


Fig. 5 (izquierda).—Rubens. Metropolitan Museum, *Nueva York*. — Fig. 6 (derecha).—Van Dyck. Museo del Louvre.



Fig. 7.—Vorstermann (según obra de Rubens): El regreso de Egipto. Grabado.

entrega de las llaves a San Pedro, el rostro de Cristo es un modelo que repite en otras muchas obras conocidas. Ambos cobres son finos de ejecución. Su atrayente aspecto de esmalte lo deben a la naturaleza del soporte.

El consagrado a *La consigna de la Iglesia*, donde Jesús entrega las llaves a San Pedro (Ev. S. Juan, XXI, 11-17), es clara copia del cartón del mismo título, de Rafael, para el tapiz de Pieter van Aelst (1517)<sup>14</sup>. La versión de Guillian Herp está invertida con respecto al cartón, y las pocas variantes sólo se reconocen en pormenores. El flamenco bajó el horizonte, suprimió la ciudad y sustituye las orillas del riachuelo por un bosque. También se cambian la posición de las ovejas y la distribución de los arbustos a los pies de San Pedro, aquí de venerable calva.

Es conveniente hacer notar que el modelo directo que sirvió a Van Herp fue un grabado de Soutman<sup>15</sup> del cartón de Rafael, y no a través de la pieza príncipe. El citado grabador —muy vinculado a Rubens— se caracterizó por exagerar los modelos que transcribe. Esta manera se adivina en el cobre del pintor. Una reproducción fotográfica del grabado conozco en el *Nederland Art. Inst. de La Haya*. Hubiera sido conveniente el reproducirlo aquí, pero, a pesar de las gestiones para el envío de una fotocopia, no ha sido posible el disponer de ella a tiempo de esta publicación. El rostro de Cristo —como se apuntó líneas atrás— es frecuente en la producción del pintor flamenco. Renuncia aquí a los serenos modelos rafaelescos. Se le reconoce en la *Crucifixión* y el *Ecce Homo* de la Sociedad de Historia, de Nueva York<sup>16</sup>, entre otros.

En *El regreso de Egipto*, Van Herp se vale de un conocido grabado de Vorstermann, según Rubens (figs. 5 y 7). La composición del cobre sigue a la estampa en sus pormenores. Sólo en algún trazo del dibujo, nariz y ojos de la Virgen asoma algo de la vivaz inventiva del pintor que nos ocupa. Las palmeras del paisaje africano son tomadas del grabado, no así la fértil pradera iluminada por la luz del alba en la lejanía. El original de Rubens

<sup>14</sup> Muntz. *Les tapisseries de Raphael*, 1897 "Art Bulletin", 1959, pág. 308.

<sup>15</sup> No encuentro registrado este grabado en el Wurzbach

<sup>16</sup> Catálogo de 1915, núms 46 y 48.

debió ser terminado hacia 1615 y ser pieza estimada<sup>17</sup>. Vorstermann la grabó en 1620, según consta en la estampa<sup>18</sup>. El original se encuentra hoy en Norteamérica<sup>19</sup>, y el dibujo en el Louvre. Este se debe a Van Dyck (fig. 6)<sup>20</sup>. Otro dibujo del rostro y pies del Niño había diseñado ya Rubens<sup>21</sup>. De la divulgación del cuadro del maestro dan idea las numerosas copias hechas del original y a través de grabados. Una de la estampa existe en la ermita de Agaete (Gran Canaria), como anónimo español<sup>22</sup>, "pendant" de "La Lactatis" de Carducho, identificado hace poco por don Juan José Martín González<sup>23</sup>.

Una singular pintura de la colección privada de doña María Manrique<sup>24</sup>, en Las Palmas de Gran Canaria, merece especial atención. Se trata de un lienzo un algo relegado por lo poco atractivo de su asunto (fig. 8). No obstante, no fue difícil de identificar con el arte de Cornelis Norbertus Gysbrechts. Tras su examen se pudo encontrar la firma en uno de los papeles del listón inferior, en el armario simulado.

De Gysbrechts no se conocía otra obra en España, al menos por ahora. Se trata de uno de los muchos excelentes pintores flamencos olvidados. Sólo muy recientemente ha sido reivindicado. Es artista de naturalezas muertas, en la modalidad del "trompe-l'oeil". De un inquietante juego de formas, donde se ha creído ver la conciencia onírica de un mundo surreal. Son muchas las obras

<sup>17</sup> Jaffé. "Wadsworth Atheneum Bull.", v 4, n 1, oct 1938, pág 2

<sup>18</sup> Rooses. "L'Oeuvre", I, n 182, lám 64 Existen grabados anónimos Otros de Fco Chereau, n 125, 126, J Johnson, Gaspar Huberti, P. Schenck

<sup>19</sup> J Albert Goris y J S Held: *Rubens in America*, 1947, n 51, lám 32

<sup>20</sup> Horst Vey *Die Zeichnungen Anton van Dyck*, 1962, Cat n 163, lám. 205

<sup>21</sup> L Burchard y d'Hulst *Rubens drawings*, 1963, Cat, lám 75

<sup>22</sup> Pedro Hernández Benítez *Telde*, 1958, pág 128

<sup>23</sup> "Boletín de la Universidad de Valladolid", 1959, pág. 15.

<sup>24</sup> Reitero desde aquí mi agradecimiento A su amabilidad debo el poder hacer fotografiar la pintura de su propiedad

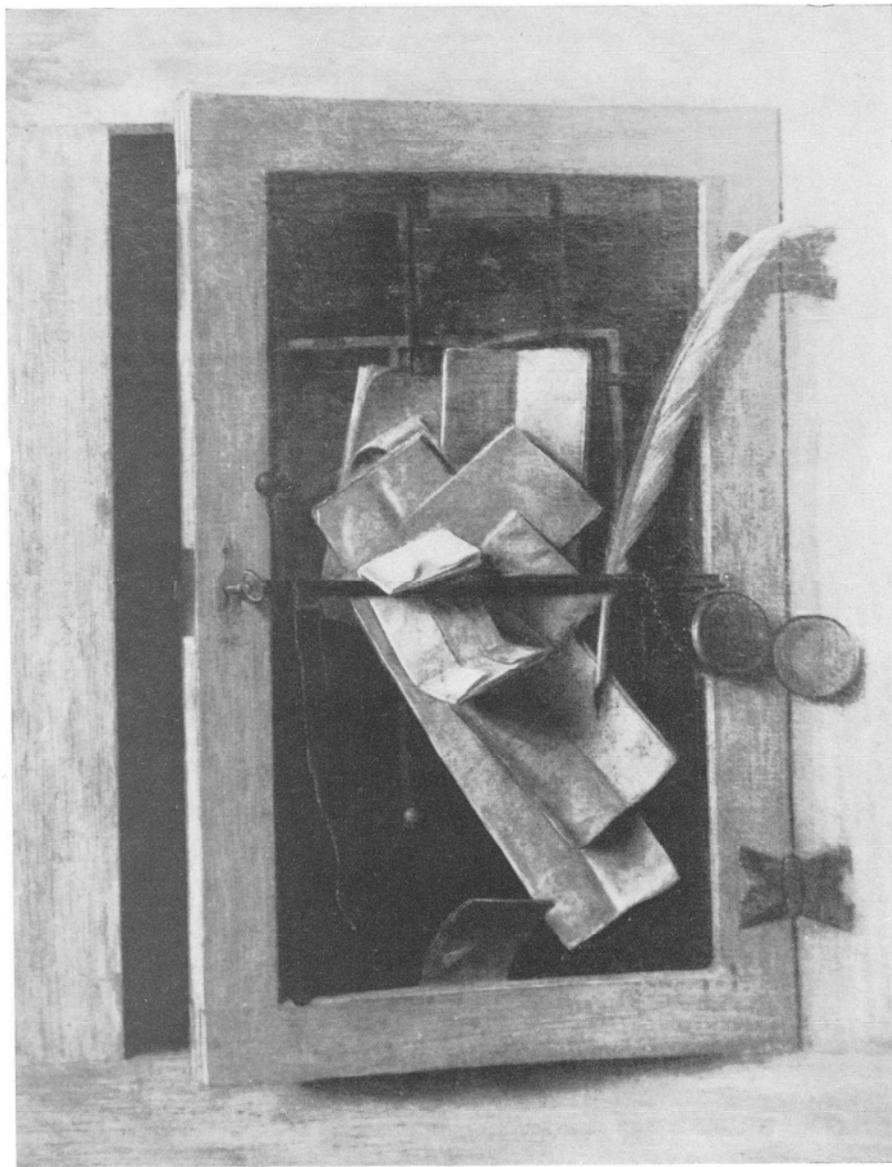


Fig. 8.—Cornelis Norbertus Gysbrecht: Portacartas. Colección de D.<sup>ña</sup> María Manrique. *Las Palmas de Gran Canaria*.

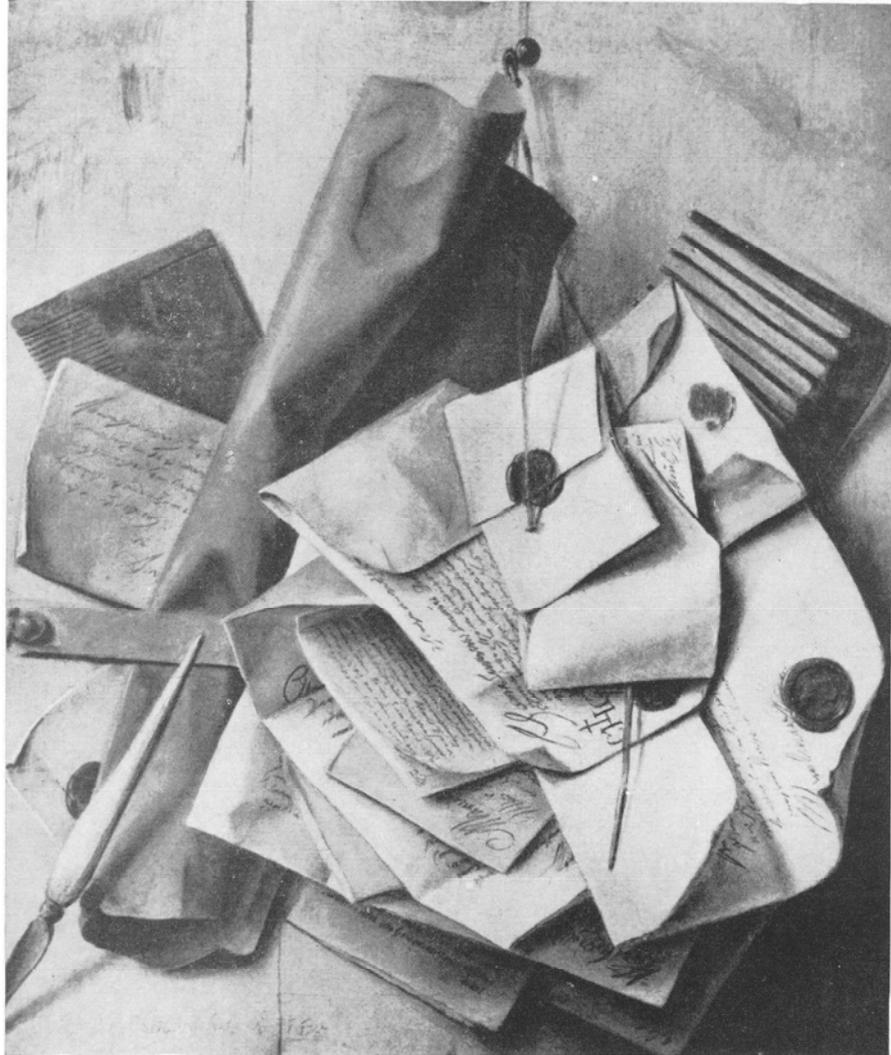


Fig. 9.—C. N. Gysbrecht: Portacartas. Kunsthandel. *Berlin*.

que se le han exhumado de los museos, últimamente. Donde, como ha señalado Marlier<sup>25</sup>, permanecían olvidadas por siglos. Tal es el caso de los importantes fondos de las galerías de Viena y Stokolmo. Vale señalar que pintores contemporáneos como Chirico y Salvador Dalí recurrieron a Gysbrechts para muchos de sus consabidos juegos de ilusión. En el reciente estudio de Marlier se resumen las noticias de su vida y obra. Se sabe que nació en Amberes, que fue llamado por los reyes de Suecia Federico III y Cristián, que su nombre aparece en la Gilda de San Lucas y que vivió en Ratisbona, donde le conoció Mancanys en 1686.

Una de las variantes en su modalidad es el "*Portacartas*", asunto este del lienzo que nos ocupa. Se habla de las influencias de Steenwyche y David de Heem en su obra, pero ninguno de ellos vio en el "trompe-l'oeil" otra cosa que un bodegón. Gysbrechts se empeñó de lleno en el juego de la ficción y en la rebusca de nuevas y geniales soluciones.

El lienzo encierra un "*Portacartas entreabierto*", con papeles y una pluma. Aunque la firma es difícil de leer por el barrido de aquella zona, la comparación con las conocidas ayudó a su correcta lectura.

El olvidado lienzo —como se dijo líneas atrás— no tuvo la atención que merecía. Constaba sólo como un extraño anónimo, sin otro interés. Ello nos anima a pensar que en las Islas existen obras de cierta importancia, que bien merecen una especial atención.

---

<sup>25</sup> C. N. Gysbrechts, *illusionniste*. "Connaissance des Arts", 1964, marzo, pág. 94.