



LA ILUSTRACIÓN DEL LIBRO COMO GENERADOR DE MODELOS. PINTORES CANARIOS DEL BARROCO Y SU RELACIÓN CON EL GRABADO

***BOOK ILLUSTRATION AS A MODEL GENERATOR. CANARIAS BAROQUE
PAINTERS AND THEIR RELATION WITH ENGRAVING***

Ángel Muñoz Muñoz*

Recibido: 30 de julio de 2013
Aceptado: 5 de septiembre de 2013

Cómo citar este artículo/Citation: Muñoz Muñoz, Á. (2015). La Ilustración del libro como generador de modelos. Pintores canarios del Barroco y su relación con el grabado. *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 61: 061-015. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9315>

Resumen: En el presente trabajo queremos profundizar en la dimensión del grabado como vehículo difusor de modelos iconográficos y su desarrollo entre los artistas canarios del Barroco. El estudio del grabado como modelo para el pintor nos acerca al trabajo del artista y al momento previo a la realización de la propia obra, lo que convierte a la estampa en la clave para ayudar a comprender el proceso creativo del propio autor. Asimismo, la normalización de la estampa como herramienta para el artista sitúa a la pintura que se desarrolló en las Islas en los circuitos artísticos internacionales, compartiendo modelos e iconografías con la plástica europea y americana.

Palabras clave: grabado, iconografía, Gaspar de Quevedo, Quintana, Silva, imprenta, libro.

Abstract: This paper aims to approach the dimension of engraving as diffusive vehicle of iconographic models and his development in canarian artists. The study of the engraving as model for the painter brings us to the work of the artist and to the moment prior to the creation of the piece, which makes print key to understanding the creative process of the author. The normalization of print as tool of the artist positions canarian painting in the international cultural circuit, sharing models and iconographies with european and american fine arts.

Keywords: engraving, iconography, Gaspar de Quevedo, Quintana, Silva, print, book.

La vinculación de las artes plásticas con la estampa no es desconocida para el investigador y ha quedado sobradamente constatada a través de los numerosos ejemplos que nos han llegado. El estudio del grabado constituye un medio de enorme interés para analizar la producción de un autor o escuela, y su utilización como herramienta en el taller, como sucede en la Europa continental y América, sitúa a los artistas en el circuito artístico internacional, reforzando las conexiones del Archipiélago con el resto de territorios.

Nuestra intención en este trabajo es proponer nuevas relaciones que permitan enriquecer el catálogo de los artistas canarios; somos conscientes de que el conocimiento de las fuentes de donde bebieron pintores y escultores facilita un acercamiento precioso –no sólo artístico, sino también biográfico– a su personalidad. Estudiar las herramientas de las que dispuso el pintor y, más aún, conocer sus preferencias sobre grabados y autores, aporta una enriquecedora visión de su propia concepción del arte y de los artistas. Aún más, si entendemos la estampa como un recurso artístico habitual podríamos plantear un análisis a la inversa, un estudio donde el grabado fuera el protagonista, y no un complemento para el

* Licenciado en Historia de Arte. C/ Marqués de Celada, 71. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: almunizm@hotmail.com



estudio de una pieza artística. Sería sorprendente comprobar cuántos artistas y cuántas escuelas permanecen conectadas a través del grabado.

EL GRABADO. UN ESTUDIO NECESARIO

La relación entre grabado y artes plásticas es una cuestión que abordan los tratadistas como un elemento más en el proceso de aprendizaje en el taller, ya sea como sugerencia para la composición –como recomienda Jusepe Martínez– ya como denuncia de aquellos artistas que no alcanzan la creatividad deseada para crear obras originales y se limitan a copiar estampas, como condena Pacheco en su *Arte de la pintura*. Esta normalidad en la utilización de estampas como recurso compositivo las convierte en objeto de estudio de interés para profundizar en una época, escuela o artista; con esto, el grabado se convierte en herramienta fundamental para el investigador. La estampa pasa a ser un documento de especial relevancia que puede aportar datos desconocidos hasta el momento e imposibles de localizar documentalmente y que, por otro lado, nos traslada al momento germinal en el que el artista decide qué obra llevar a cabo, como si de un viaje en el tiempo se tratara.

Las investigaciones de Diego Angulo, Alfonso E. Pérez Sánchez y, más recientemente, Benito Navarrete, con sus nuevas aportaciones a la obra del joven Murillo, completan una página de la historia del arte que, poco a poco, continúa llenándose¹. El profesor Pérez Sánchez ha sido uno de los grandes valedores del estudio del grabado como fuente iconográfica. Sus trabajos sobre los grandes maestros de la pintura, especialmente sobre la plástica del Siglo de Oro son absolutamente esclarecedores y en sus investigaciones sobre la pintura madrileña del siglo XVII, como el texto ya clásico realizado junto con el profesor Angulo, supo situar al grabado en un lugar destacado para el estudio de la iconografía, así como para entender de una manera global el arte de los siglos XVI al XVIII europeo y americano. Pero es *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española* la publicación que, consideramos, constituye una herramienta clave en sí misma para entender la evolución de la iconografía a través de los siglos y para asumir la concepción de artista al margen de escuelas y localismos. Esta obra, junto con la tesis doctoral del profesor Benito Navarrete Prieto *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, dirigida por el propio Pérez Sánchez y leída por su autor en 1997, nos indicó un camino aún por descubrir en el estudio de las artes plásticas.

La reedición de clásicos impresos también ha sido motivo de preocupación de editores e investigadores, y la publicación de estas obras ha facilitado enormemente el acceso a los estudiosos y público en general; un trabajo impagable que ha permitido un estudio más minucioso, especialmente de aquellas obras de difícil acceso. Las nuevas ediciones de las *Imágenes de la Historia Evangélica del Padre Nadal*, con prólogo de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos², los álbumes de literatura emblemática como los *Emblemas Regio-políticos* de Juan de Solórzano, las *Empresas sacras* de Nuñez de Cepeda, o el clásico de los clásicos, la *Emblemática* de Andrea Alciato, han dado a conocer obras en su mayoría reservadas para los especialistas.

Además, la publicación de repertorios específicos de grabados suponen han sido fundamentales para el estudio de la obra impresa. Son de lectura obligada los repertorios de Hollstein y Bartsch³, convertidos en pieza fundamental para el estudio y catalogación de los grabados. Especialmente útil también resulta la publicación de colecciones de estampas como la del monasterio de El Escorial, coordinada por Jesús María González de Zárate, un auténtico diccionario para el investigador; o los monumentales trabajos de Elena Páez Ríos sobre la iconografía hispana y, especialmente, el *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, de obligada referencia. Las publicaciones de Blanca García Vega sobre el grabado en el libro español de los siglos XV al XVII constituyen un recurso imprescindible a la hora de afrontar la tarea. Asimismo, las propuestas de Concha Huidobro han revitalizado el estudio del grabado

1 Para el estudio del grabado y su relación con la pintura son imprescindibles los trabajos de PÉREZ SÁNCHEZ (1993) y NAVARRETE PRIETO (1998 y 2008).

2 GONZÁLEZ DE ZÁRATE (1992-1995); RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS (1975).

3 HOLLSTEIN (1949-1988); BARTSCH (1980).

flamenco y holandés, así como el repertorio de estampas de los grandes maestros como Durero o Rembrandt que conserva la Biblioteca Nacional de España. En este sentido, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*⁴ de Javier Blas, María Cruz de Carlos y José Manuel Matilla constituye, por el momento, la última gran aportación de este tipo a la edición de repertorios de grabados.

EL CASO CANARIO. ESTUDIOS

El estudio del grabado y su relación con la plástica también ha tenido eco entre los investigadores de las Islas, y los trabajos de Jesús Hernández Perera, Matías Díaz Padrón o Carmen Fraga González, entre otros, así lo demuestran. «Una primera constante a tener presente en el estudio de las fuentes», considera la profesora Rodríguez González en su tesis doctoral publicada en 1986 *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*⁵. Una propuesta compartida por Jesús Pérez Morera, quien se ha acercado al grabado en numerosos estudios como «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria» en *Revista de Historia Canaria*, nº 177 (1992), aún hoy vigente, en el que repasa algunas de las obras más destacadas de las Islas en relación con la estampa. En «La arquitectura y el libro ilustrado. La huella de los tratados»⁶, el autor traslada esta relación hasta la arquitectura y profundiza en el decisivo papel de los tratados en el diseño de portadas, retablos y otros elementos arquitectónicos de las Islas.

El trabajo de Juan Sebastián López García «Analogías entre Luján y Miranda»⁷ también resulta una aportación de gran interés por su singularidad, por cuanto pone de manifiesto la utilización de la estampa en la pintura y la escultura (en relación con la obra de Juan de Miranda y José Luján Pérez), cuyo resultado no deja lugar a dudas. Carlos Castro Brunetto ha mostrado interés por el grabado y en sus estudios ha compartido hallazgos tan interesantes como la estampa que inspiró la pintura conocida como el *Niño Enfermero* que se venera en la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria, o la iconografía del beato José de Anchieta⁸.

Las monografías dedicadas a los pintores canarios han dedicado un espacio al grabado como fuente iconográfica. Las investigaciones del profesor Juan José Martín González y Margarita Rodríguez González sobre la obra de Cristóbal Hernández de Quintana, completadas por el trabajo de Carlos Rodríguez Morales⁹, destacan la función de la estampa como transmisora de iconografías en la obra del artista canario.

Sobre Juan de Miranda, uno de los artistas canarios más prolíficos y con un evidente aprecio por el grabado, destacan los trabajos de la profesora Rodríguez González¹⁰ –que continúan siendo punto de partida para estudiar a este autor– y, más recientemente, las propuestas de Juan Alejandro Lorenzo Lima, quien ha dado a conocer obras inéditas y nuevas propuestas en torno a la estampa, especialmente durante el periplo peninsular del pintor grancanario¹¹.

Uno de los últimos proyectos organizados en torno a las relaciones grabado-pintura fue la exposición *El Grabado y el museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes*, celebrada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 2008. Una muestra en la que proponíamos una revisión de los fondos de la pinacoteca tinerfeña a partir de las estampas que sirvieron de modelo¹².

4 BLAS, CARLOS y MATILLA (2011).

5 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986), p. 70.

6 PÉREZ MORERA (2008a).

7 LÓPEZ GARCÍA (1992).

8 CASTRO BRUNETTO (1994 y 2008).

9 RODRÍGUEZ MORALES (2003).

10 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994).

11 LORENZO LIMA (2011).

12 MUÑIZ MUÑOZ (2008).

EL GRABADO COMO GENERADOR DE MODELOS

En ocasiones se ha contemplado el uso de la estampa como uno de los motivos del evidente anacronismo en la pintura canaria (especialmente hasta las primeras décadas del siglo XIX); cierto a todas luces por cuanto los autores recurren a los pinceles del XVI y XVII para trasladar sus obras al lienzo. Sin embargo, también encontramos casos –sin duda interesantes– en los que el uso del grabado se convierte en una característica de modernidad. Este es el caso del pintor canario Gaspar de Quevedo, que recurre a estampas sobre diseños de autores contemporáneos como Abraham Bloemaert o Abraham van Diepenbeeck para definir sus propias composiciones.

Como vemos, localizar la estampa origen de una pintura o escultura resulta de gran interés para conocer en profundidad al artista y su producción pero, en ocasiones, la enorme difusión del grabado y la profusión con la que se edita –así como las numerosas versiones de las series– dificulta enormemente la tarea de identificar la estampa que sirvió de punto de partida de la obra. Como abordamos en este trabajo, el grabado sobre la *Adoración de los pastores* de Gaspar Huybrechts (1661-1684) que sirve de modelo a Cristóbal Hernández de Quintana para su *Sagrada Familia* de la iglesia de Santo Domingo, en La Laguna (Tenerife), evoluciona a través de diversas copias como la que ilustra una de las ediciones del Missale Romanum impreso en Múnich en 1678, o la versión más libre de P.P. Bouche, ambas igualmente interesantes para el tema que nos ocupa. En este punto, es interesante la propuesta que sugiere Karen L. Bowen¹³, quien reflexiona sobre la idea de original y copia en la propia obra gráfica, insistiendo en la multiplicidad de piezas a partir de un mismo diseño.

Por ello, en este estudio queremos abordar la relación entre la estampa y algunas de las obras más relevantes de los pintores canarios de los siglos XVII y XVIII¹⁴ que –consideramos– busca entender el proceso creativo y evolución personal de los artistas, ya sea copiando literalmente el grabado, o partiendo de su iconografía para configurar un diseño absolutamente personal.

INFANCIA DE JESÚS

Como apunta el profesor Santiago Sebastián, los temas cristológicos gozarán de especial interés durante el Barroco, y entre los dedicados a la infancia de Jesús destacan aquellos que por su simbolismo recogían el espíritu doctrinario contrarreformista¹⁵. La representación de la Sagrada Familia como explicación de la doble naturaleza –divina y humana– de Jesús, o, con la Adoración de los pastores, cuya iconografía evoluciona desde la Edad Media incorporando elementos complementarios para un mejor acercamiento a los fieles, configuran un corpus doctrinario de gran recorrido durante los siglos XVII y XVIII. De especial interés es la representación de la Adoración de los Magos y su desarrollo en las artes plásticas, no solo en Europa sino también en América, donde la manifestación del carácter divino de Cristo a otros pueblos se tradujo en devoción de los indígenas convertidos al Niño.

La producción, difusión y comercio de estampas alcanza un éxito extraordinario por la facilidad de transporte y adquisición para los talleres, pero un alcance similar logró la estampa como ilustración de libros, especialmente en aquellas ediciones de carácter religioso como misales, breviarios y oficios. Desde las ediciones más lujosas grabadas por artistas de renombre –y firmadas– hasta las láminas de carácter más popular, el libro religioso era en sí mismo vehículo de difusión del arte. Las estampas se convirtieron en recurso habitual del artista para el desarrollo de su trabajo en las Islas, y publicaciones

13 BOWEN (1997), la certeza de que algunas láminas debidas a la mano de Jan Wierix, e impresas en el Flandes del siglo XVI, constituyen el punto de partida para ediciones posteriores queda en duda cuando se localizan nuevos grabados –firmados o sin autor conocido– que ilustran publicaciones más antiguas. El análisis que propone K. Bowen invita a replantear el valor del original y la copia, incluso dentro de los propios grabados.

14 La riqueza y diversidad de las fuentes iconográficas del pintor Juan de Miranda, desde el Barroco hasta el Neoclásico, constituyen un elemento esencial en su obra, por lo que merece un estudio monográfico sobre la evolución de la obra pictórica del gran canario y su relación con la estampa. Sobre la importancia del grabado en la obra de Juan de Miranda, RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1994) y LORENZO LIMA (2011).

15 SEBASTIÁN (1982), p. 321.

como el Misal Romano¹⁶ tuvieron gran acogida entre los autores; es el caso de Cristóbal Hernández de Quintana¹⁷, uno de los autores más importantes del barroco canario que recurre a varias láminas para sus lienzos.

Para la *Sagrada Familia* [fig. 1] que se conserva en la iglesia de Santo Domingo (La Laguna), Quintana acude a la *Adoración de los pastores* de Gaspar Huybrechts¹⁸ [fig. 2] que ilustra una de las ediciones del *Missale Romanum*¹⁹ para definir una composición que adapta según sus intereses. El pintor prescindió de elementos como el rompimiento de Gloria, los pastores y los animales, incluso el propio establo, para definir una composición extremadamente sencilla con tres únicos personajes. No ocurre lo mismo en el lienzo del mismo tema que se conserva en la ermita de Nuestra Señora de Gracia de La Laguna, adscrito a un seguidor del pintor, que sí incluye más elementos reconocibles de la estampa como los pastores –trasladados al lienzo casi de manera literal– así como el buey y el asno.

Este grabado fue transformado en su iconografía en el *Milagro de la Virgen de la Peña*²⁰, lienzo del siglo XVIII y de autor anónimo que se conserva en la ermita de Nuestra Señora de la Peña de Vega de Río Palmas (Fuerteventura). Un ejemplo de la utilización libre de la estampa hacia requerimientos menos cultos; una pieza de carácter popular que evoluciona hacia una escena de temática insular en la que, sin embargo, son reconocibles algunos elementos singulares como algunos de los frailes que rodean a la Imagen, y que identificamos con los pastores de la estampa.

En otras versiones del mismo tema, Quintana recupera otros grabados editados también de los *Missale Romanum*, aunque de diferente composición. La *Adoración de los pastores* que se conserva en una colección particular de La Laguna señala a la estampa del mismo tema grabado por Galle sobre diseño de P. P. Rubens (c. 1614)²¹ [fig. 3] que encontramos reproducido en varias ediciones del *Missale Romanum*. El tránsito de modelos y figuras no sólo fue común entre los pintores, sino también entre los grabadores; es normal, por ello, que aparezcan personajes reconocibles en estampas de diversa temática y procedencia. Precisamente, uno de los pastores que aparecen en esta última estampa lo encontramos en el lienzo de autor anónimo que se conserva en la ermita de Nuestra Señora de la Caridad, en Tacoronte (Tenerife) y que forma pareja con la pintura *Adoración de los Magos*. En esta ocasión, el artista recurre a varios grabados para configurar un diseño personal. La *Adoración de los pastores* de Johann Sadeler sobre Maarten de Vos publicada en 1582²² es el punto de partida del que se sirve el autor del lienzo que, al igual que hizo con su pendant sobre la *Adoración de los Magos*, acude a los diseños del afamado pintor flamenco como recurso para sus composiciones. Precisamente, esta última obra muestra también claros débitos con la estampa; en este caso recupera dos grabados de Johann Sadeler sobre Maarten de Vos sobre el mismo tema, aunque de diferente diseño, que traslada al lienzo en una única obra. Uno de ellos, dado a conocer por el profesor Pérez Morera²³, se copia literalmente «con la única excepción del paje», mientras que de la otra estampa se recupera la figura del Niño –en esa pose tan singular– y el rey arrodillado, en una suerte de composición personal de gran atractivo visual.

16 Nos referimos al *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum Pii V Pont. Max. iussu editum*, promulgado mediante la bula *Quo primum Tempore* promulgado por san Pío V en 1570.

17 Para Cristóbal Hernández de Quintana ver RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1985) y RODRÍGUEZ MORALES (2003).

18 Grabada en Amberes entre 1661-1684, se conserva un ejemplar en el Rijksmuseum de Amsterdam con el número de registro RP-P-1944-298.

19 El Rijksmuseum conserva una versión de esta lámina grabada por Peter Paul Bouché (RP-P-1878-A-621). Existen numerosos ejemplos editados que ilustran el éxito de los diseños y la amplia difusión que tuvieron. *Missale Romanum... Monachii... MDCLXXVIII; Missale Romanum... Leodii... MDCCXXXI*.

20 CERDEÑA RUIZ (2004), pp. 85-86.

21 Rijksmuseum, RP-P-OB-6853. «P.P. Rubens invent/ Ioan Galle excudit». Este grabado también se incluyó en otras ediciones del *Missale Romanum* como la editada en Amberes por Juan Jacobo Moreto en 1736; en el *Propium Sanctorum Hispanorum... Antuerpiae: Ex Architypographia Plantiniana*, 1763; y en impresiones españolas, como la publicada en Madrid por Francisco Manuel de Mena en 1765, grabada por Manuel Salvador Carmona. (Colección Antonio Correa, en la *Calcografía Nacional*. Caja 76).

22 Rijksmuseum, RP-P-1908-2344. Hollstein, los recoge (136 Sadeler, 402 Vos). Pertenece a la serie *Evangelicae Doctrinae Articuli Principales quinque A Divo Paulo Apostolo enarrati Ae reis tabulis a Ioan Sadler Scepti et Excusi*, aunque también lo encontramos en otras obras de carácter religioso como la edición del *Missale Romanum* salida del taller de Guillermo Foquel en Salamanca en 1587.

23 PÉREZ MORERA (1992), p. 217.

Quizás sea Johann Sadeler el grabador del siglo XVI más repetido en las Islas, generalmente sobre composiciones de Maarten de Vos que parece que tuvieron gran aceptación entre público y artistas²⁴. Estampas como la *Circuncisión*, modelo para el lienzo que se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna y que encontramos repetidos en distintas variantes en diferentes templos de la isla, o la *Presentación de Jesús en el Templo* tuvieron cierta fortuna entre los artistas de las islas; también en colecciones particulares y en pinacotecas como el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife se conservan algunos ejemplos significativos de estas relaciones.

Un ejemplo singular de la utilización de la stampa es el *Descanso en la huida a Egipto*, recientemente adscrito al pincel de Gaspar de Quevedo (1616-1670)²⁵ [fig. 4], que se conserva en la ermita de Santiago en Tahíche (Lanzarote) y que representa la despedida entre Jesús Niño y San Juanito en la huida a Egipto. Artista formado en la Sevilla del seiscientos, la producción del canario confirma una sólida relación con el grabado y el libro ilustrado, por lo que no resulta extraordinario advertir modelos y escenas reconocibles en la stampa. Pinturas como la *Piedad* de la ermita del Calvario, en La Orotava, o la *Virgen de la Merced* en el Santuario del Cristo de La Laguna –ambas en Tenerife– recuperan con fidelidad conocidos grabados de Van Dyck y Pieter de Jode, respectivamente²⁶; en otros casos, el aficionado puede adivinar elementos derivados del grabado que forman parte de composiciones más complejas²⁷. Quevedo recupera la stampa editada hacia 1610 por Jacques Honervogdt sobre la composición de Abraham Bloemaert (1566, Gorinchem - 1651, Utrecht)²⁸ del mismo tema y la reproduce casi de forma literal, aunque incorpora elementos accesorios, especialmente en segundo plano, donde incluye a los ángeles que llenan las alforjas de dátiles, según la Leyenda Dorada y el evangelio del Pseudo Mateo (cap. XX-XXI)²⁹. Se trata de un tema –como todos aquellos relacionados con la Sagrada Familia– que reafirma la doble naturaleza de Jesús, divina y humana, tan del gusto contrarreformista, y que reúne un programa iconográfico singular con elementos absolutamente clave en el repertorio cristiano. La palmera como árbol simbólico y, según recoge la leyenda, la fuente que brota al pie de la palma en clara alusión a la Fuente de la Vida; san Juanito, como personaje activo en el Bautismo de Cristo; así como el Cordero, figuración mística del propio Jesús, conforman una composición idónea dentro de las claves contrarreformistas. Un ejemplo de la discriminación semántica propia de la cultura española del Siglo de Oro de la que habla Javier Portús³⁰, en la que se entremezclan varias tramas y elementos simbólicos en una misma obra en favor de la doctrina, todo ello para llegar a los distintos niveles culturales.

La figura de la Virgen que muestra la palma de su mano, mientras con la otra abraza a su Hijo y san Juanito, es reflejo fiel del grabado. San José, en un plano secundario, descansa la cabeza sobre su mano apoyada –tal y como sugiere la stampa– aunque incluye ligeras modificaciones en el brazo respecto al grabado. Otros elementos accesorios de la pintura como el cordero que sujeta la vara con la filacteria son comunes a ejemplos similares de la iconografía, también en la stampa, como el grabado de Jacob Matham sobre Hendrick Goltzius³¹ que lo sitúa en un lateral de la composición junto a san Juanito. Estamos pues, ante una stampa grabada sobre el diseño de un artista –uno de los grandes nombres de la pintura holandesa– contemporáneo de Quevedo, que ejemplifica el interés del canario por la plástica que

24 Sobre la productiva relación entre Maarten de Vos y la Oficina Plantiniana, BOWEN (2001), pp. 259-289.

25 RODRÍGUEZ MORALES (2007), p. 135.

26 FRAGA GONZÁLEZ (1981), pp. 565-568.

27 La *Adoración de los pastores* que se conserva en la Casa Ossuna (La Laguna) permite establecer claros vínculos con la stampa. La Virgen adorando al Niño parece derivar del grabado del mismo título de Hierominus Wierix sobre Maarten de Vos, editado por Joannes Liefrick en 1588. Biblioteca Nacional de España, Invent/1499.

28 Biblioteca Nacional de España, Invent/ 80227. The New Hollstein's no describe esta versión. Se trataría de la copia invertida del grabado realizado probablemente por Zacharias Dolendo en 1596 según diseño de Jacques de Gheyn. En *Abraham Bloemaert and his sons* (vol. 1, p. 380, 727 y vol. 2, p. 862) Roethlisberger considera que la atribución no es muy clara y la firma de Abraham Bloemaert como inventor es errónea. (Datos facilitados por la BNE).

29 REAU (1996), p. 290. La leyenda de la palmera fue representada desde el siglo XV, aunque evolucionará según las escuelas y artistas. En ocasiones, la palmera se inclina por sí misma para ofrecer los frutos y a veces son los ángeles los que soportan la copa del árbol. En otros casos, como en el que nos ocupa, los ángeles ascienden para recoger los dátiles y los depositan en las alforjas del asno.

30 PORTÚS (1999), p. 42.

31 Biblioteca Nacional de España: Invent/ 80173.

se desarrollaba más allá de las fronteras insulares y peninsulares. Ésta es una de las claves –creemos– que revela más a las claras la personalidad de un pintor que no se conforma con reproducir láminas de autores consagrados ya fallecidos, como ocurre con Durero o Maarten de Vos, sino que reconoce el oficio de artistas aún vivos. Bloemaert moriría solo dos años después del regreso de Quevedo a las Islas tras finalizar su estancia en Sevilla. Asimismo, la lámina editada por Jacques Honervogdt que estudiamos constituye un ejemplo magnífico que ilustra la difusión en Europa y América de grabados de artistas en activo.

También contemporáneo de Quevedo es Gaspar Huybrechts (1619-1684), autor al que ya relacionamos con Cristóbal Hernández de Quintana, y que encontramos de nuevo ocupando un lugar destacado entre las fuentes iconográficas de la plástica insular. La estampa titulada *S. Joachim* grabada por Huybrechts sobre diseño de Abraham van Diepenbeeck (1596-1675)³² [fig. 5] evidencia la deuda del pintor canario en el lienzo *San José con el Niño* que se conserva en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en Los Realejos (Tenerife) y que se atribuye a su catálogo³³. El grabado representa a la Virgen Niña sobre una mesa en una actitud cariñosa con su padre, que aparece representado de medio cuerpo y bajo el Espíritu Santo en forma de paloma. El lienzo sigue con fidelidad el modelo flamenco aunque lo desarrolla al máximo hasta representar al santo de cuerpo entero junto con los muebles que se adivinan en el grabado. Es evidente la relación entre lámina y lienzo, aunque no debemos descartar la influencia de más estampas, quizás una versión más evolucionada del mismo grabado de san Joaquín que trasladara el canario al lienzo; pinturas con un esquema similar como el *San José con el Niño* del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) del Museo de Bellas Artes de Sevilla, o la obra del mismo título del novohispano José de Páez (c. 1720-1790) subastada en Sothebys el 31 de mayo de 2007 en Nueva York, con características muy similares a la tela canaria, sugieren la presencia de más de un modelo. En cualquier caso no deja de sorprender el hallazgo de este tipo de estampas que muestran con claridad las preferencias del artista durante el proceso creativo hasta definir una obra tan personal.

Las representaciones de la Sagrada Familia tuvieron gran acogida en la plástica del seiscientos y setecientos, bien siguiendo episodios narrativos de los Evangelios, bien componiendo pasajes novedosos más íntimos y familiares «al modo de escena casera, con personajes rústicos que parecen hermanar con la poesía religiosa pastoril de un Lope de Vega», apuntaba el profesor Pérez Sánchez³⁴. El pintor palmero Bernardo Manuel de Silva retoma la estampa grabada por Raphael Sadeler sobre diseño de Hans Rottenhamer³⁵ [fig. 6] en su *Sagrada Familia* del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves de Santa Cruz de La Palma, en la que traslada casi literalmente el grabado al lienzo con ciertas licencias que transforman el concepto simbólico de la tela palmera. La diferencia más notable es la juventud de san José, que Silva representa sensiblemente más joven que su homónimo de la estampa –integrado en la corriente italiana de representar al santo anciano, como expresión definitiva de la virginidad de María– como lo veremos en la mayor parte de las obras de las Islas, así como en las telas salidas de los talleres americanos. Sin embargo, como apuntamos, el pintor prescinde de elementos simbólicos definitorios de la estampa como la representación del Cordero y san Juanito, transformando la iconografía del lienzo en una escena íntima y familiar. Es inevitable mencionar la *Virgen y el Niño con un mono* (c. 1498) de Alberto Durero, de gran repercusión entre los pintores del siglo XVI y XVII y, por ende, entre los grabadores que la reproducen y abren versiones de la misma como el propio Johann Sadeler³⁶, quién parece que se inspire en la composición germana para crear una iconografía original. Un modelo que gozó de amplia difusión entre los

32 The British Museum. 1841,0809.71. Publicada en Amberes (c. 1685-1724) está firmada «Abr. à Diepenbeke delineavit» y «Gaspar Huberti excudit/Antuerpiae».

33 RODRÍGUEZ MORALES (2007), p. 135. El lienzo (133,5 x 104 cm) formó parte de la exposición *Vestida de Sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria* celebrada en San Cristóbal de La Laguna durante los meses de mayo y julio de 2009.

34 PÉREZ SÁNCHEZ (2010), p. 46-47.

35 Editada en Venecia en 1601, está firmada «Ioan Rottenhamer invent./ Raphael Sadeler fecit et excudit Venetiis 1601».

36 El grabador Juan de Courbes abre una estampa sobre este modelo aunque con una iconografía diferente que ilustra el libro de Francisco Hurtado *Lamina Aurea de Atributos virginales de la Purissima Concepcion de la Virgen Maria Señora Nuestra*. Tomo I. Salamanca: Antonia Ramírez, 1628. AAVV (2011), p. 359.

artistas y que encontramos en obras de primer orden como la tabla central del *Tríptico de las Nieves*, en la ermita de Nuestra Señora de las Nieves de Agaete (Gran Canaria), atribuida a Joos van Cleve³⁷.

PASIÓN

La Pasión de Cristo constituye un tema clave en el programa iconográfico cristiano, aunque en el caso de España «con una relativa contención y delicadeza en la representación del sufrimiento de Cristo»³⁸. La serie que decora el retablo de la ermita de El Lameru, en Garachico (Tenerife), ilustra con claridad la misión redentora de Cristo como valor simbólico, expresión máxima del sacrificio para el cristiano. Las ocho escenas que decoran la predela, de evidente carácter narrativo, repasan los últimos momentos de la vida de Jesús, desde la Oración en el Huerto hasta la Crucifixión, y muestran claras deudas con diseños grabados de Maarten de Vos, como ha dado a conocer el profesor Pérez Morera³⁹. La *Coronación de espinas* repite con absoluta fidelidad el grabado de Johann Sadeler sobre Maarten de Vos, editado por P. Firens en 1590 [fig. 7], con evidentes reminiscencias tizianescas. También del flamenco es el diseño que sirve de modelo a la *Oración en el huerto*, en este caso grabado por Anton Wierix II, quien también firma como grabador y editor de la *Lanzada de Longinos*⁴⁰.

En el convento de Clarisas de San Cristóbal de La Laguna se conserva una *Piedad* atribuida a Cristóbal Hernández de Quintana⁴¹ que muestra claros débitos a la estampa. La pintura, que recuerda en sus formas a la obra del mismo tema del retablo de Mazuelos para la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna (hoy Catedral) atribuida a Hendrik van Balen (Amberes 1575-1632), se acerca a modelos conocidos llevados a la plancha como la *Lamentación de la Virgen* de Hendrick Goltzius (1596) –que se ha relacionado con la *Lamentación* (1618-1620) de A. Van Dyck del Museo del Prado– o la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* de Hieronimus Wierix (1553-1619) sobre diseño de Rafael Sanzio (1483-1520)⁴². La figura de la Virgen y el propio Cristo, con el rostro de marcado perfil y el cuerpo ligeramente ladeado, vinculan a la pintura con los modelos grabados, en este caso de origen italiano. Modelos de los que se nutren los propios artistas nórdicos, como hemos visto anteriormente, y cuya producción sirve a su vez de referencia a los artistas locales (encontramos versiones de este modelo en varios templos de las Islas, como la parroquia de San Juan de El Farrobo, en La Orotava, y en el Museo de Arte Sacro de la parroquia de San Marcos Evangelista, en Icod de los Vinos, ambos en Tenerife.).

Para la *Transfiguración* de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria, Quintana vuelve a mirar a los modelos de Maarten de Vos aunque, como sucede en otras ocasiones, de forma parcial. Las figuras de Elías y Moisés, en la parte superior, se refieren a la estampa grabada por Johann Sadeler en 1585⁴³, mientras que la figura de Cristo, centro de la composición, muestra claros débitos con el grabado de Johann Collaert, editado por Adriaen Collaert hacia 1600⁴⁴.

37 Para el estudio de estas tablas: NEGRÍN DELGADO (1995), pp. 42-43.

38 PÉREZ SÁNCHEZ(2010), p. 48.

39 PÉREZ MORERA (1992), pp. 207-229, y (2008), p. 117.

40 *Cristo coronado de espinas*. Johan Sadeler, M. de Vos, Pierre Firens (ed.) 1590-1638, Rijksmuseum RP-P-1966-71.; *Oración en el huerto de Getsemaní*. A. Wierix II grabador, M. de Vos, inventor, G. de Jode editor, en Amberes, 1583-87, RP-P-1907-1891; *Lanzada de Longinos*. Antonie Wierix (grabador y editor) 1565-antes de 1604. RP-P-1904-778

41 RODRÍGUEZ MORALES (2003), pp. 69 y 70.

42 El Departamento de grabados y dibujos del Victoria & Albert Museum de Londres cuenta con un ejemplar. Existe otra versión del grabado realizada por Marcantonio Raimondi en 1512 (otros autores lo fechan hacia 1515-17) basado en un dibujo atribuido a Rafael o a su taller en el Museo del Louvre.

43 Rijksmuseum. RP-P-1966-80. Grabada y editada por Johann Sadeler I (1585-1588), pertenece a la serie Virtudes Iesu Christi Dei Vivi.

44 The British Museum. Nn, 7.4.27. El grabado incluye las firmas de sus autores: Ioan Collaert sculp./ M. de Vos invent./ Adrian. Collaert excud.

SANTOS

La contrarreforma tendrá en los sacramentos una de sus más eficaces armas en la defensa del dogma católico frente al protestantismo, y la mejor manera de representar conceptos como la Eucaristía, la Penitencia o la Caridad, será a través de los santos. Penitentes como san Jerónimo, en comunión como santa Rosa de Viterbo, o dedicados al cuidado de los enfermos como san Juan de Dios; en definitiva los santos personificarán el concepto de buen cristiano y se mostrarán como modelo de vida para los fieles. Los nuevos tiempos traerán consigo nuevas devociones que tendrán su repercusión en la plástica, además, el desarrollo que alcanzaron las órdenes religiosas a partir del siglo XVI como defensoras del pensamiento contrarreformista supuso el impulso de advocaciones propias. El caso de los santos fundadores y miembros destacados de las órdenes es realmente interesante por cuanto se convertirá en uno de los grandes géneros que contribuirán al desarrollo de la plástica barroca.

Para la representación del santoral alcanzaron gran difusión las series de estampas dedicadas a los ángeles y arcángeles, y las vidas de ermitaños y personajes virtuosos. Estampas sueltas o en álbumes que fueron trasladadas a los lienzos y cobres con profusión. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en los cuadros de Ánimas, interesante iconografía de la que se conservan buenos ejemplos en los templos de las Islas.

Un caso paradigmático es el *San Miguel* que centra el cuadro de Ánimas de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, en La Victoria (Tenerife) de Gaspar de Quevedo, que reproduce casi de manera literal la estampa que representa a *San Miguel Arcángel* grabada y editada por Pieter de Jode en 1585⁴⁵. Considerado el introductor de la pintura de Ánimas y el que consolida el modelo que se repetirá hasta el siglo XIX en las Islas, Gaspar de Quevedo traslada al lienzo toda la calidad de volúmenes, luces y sombras de la lámina flamenca realizada y editada por Pieter de Jode. Una vez más, Quevedo parte del grabado pero modifica hasta el punto de hacer suya la composición. El lienzo tinerfeño asume la doble iconografía de san Miguel –como vencedor del Demonio y como «pesador de almas»– fruto de la interpretación del propio artista; muestra de la madurez creativa del pintor⁴⁶. La obra de Pieter de Jode también es referencia en otras pinturas de Gaspar de Quevedo, como la *Virgen de la Merced* del exconvento de San Francisco de las Victorias, en San Cristóbal de La Laguna, trasunto de la estampa del mismo título grabada por Jode⁴⁷ de gran impacto entre los talleres europeos y americanos. Muestra evidente de la calidad del canario para elegir sus fuentes grabadas, sin duda desarrollada en un centro cultural de primer orden como era la capital hispalense de mediados del siglo XVII, y que mantendrá en el resto de su producción pictórica en el Archipiélago.

El modelo de Ánimas del Purgatorio tiene un amplio desarrollo en Canarias, especialmente en Tenerife, fruto de la proliferación de las cofradías de Ánimas dedicadas a orar por los difuntos. En la que se considera su *opus magnum*, el cuadro de Ánimas de la catedral de La Laguna, Cristóbal Hernández de Quintana revisa la estampa de Johann Sadeler sobre Maarten de Vos *El Arcángel San Miguel*⁴⁸ (que también reproduce en el san Miguel de la iglesia de Santo Domingo, en La Laguna) para estructurar el grueso de la gran composición, aunque con variantes. La riqueza de la obra de Quintana radica, una vez más y como sucedía con Quevedo, en el interés del pintor por componer una obra original, aún a partir de estampas y modelos conocidos, y para ello tiene en cuenta otros repertorios que le puedan servir para enriquecer el trabajo.

A pesar de los evidentes débitos con la obra murillesca –como es el caso del *Ángel de la guarda* de la catedral de Sevilla– queremos relacionar los ángeles que conducen las almas en el lienzo canario con las estampas sobre arcángeles basadas en diseños de Maarten de Vos⁴⁹ [fig. 8] incluidas en el *Thesaurus*

45 The British Museum, F, 1.75. 30 x 23 cm. Está firmada «Petrus de Iode/ fecit et excud.» e incluye la leyenda «MICHAEL, PRINCEPS MILITIAE COELESTIS PVGNABAT CUM DRACONE» en el margen inferior.

46 RODRÍGUEZ MORALES (2011), p. 134.

47 FRAGA GONZÁLEZ (1981), p. 9.

48 RODRÍGUEZ MORALES (2003), p. 146.

49 Biblioteca Nacional de España, ER/1614 (ER_001614_213, ER_001614_211). Hollstein las considera de autor anónimo sobre dibujos de Maarten de Vos, si bien G. de Jode aparece como editor y es probable que actuara también como grabador; a su muerte continuará su viuda como editora (información BNE).

sacrarum historiarum editado por Gerard de Jode en Amberes en 1585, aunque con ligeras variantes de tipo estético. Especialmente las figuras que destacan en los laterales de la pintura, que guían a las almas del Purgatorio, hacen referencia a los arcángeles *Rafael* y *Piel* (que se relacionan con Tobías y Jacob, respectivamente) de la citada serie, de gran repercusión en la plástica europea y americana.

VIDAS DE SANTOS

Los textos hagiográficos constituyen una fuente de primer orden en la labor de los artistas. La narración de las vidas, sus virtudes y milagros ofrecen repertorios iconográficos fundamentales para los artistas. Pero además, estas relaciones de acontecimientos se ilustran con láminas que sugieren al pintor nuevos temas de representación; en otras ocasiones, el propio retrato del santo que suele acompañar las primeras páginas de la edición resulta lo suficientemente atractivo para inspirar al artista.

Uno de los repertorios más populares desde el siglo XVI fueron los álbumes de grabados sobre la vida de santos ermitaños grabadas por los Sadeler, Collaert sobre diseños de Maarten de Vos. Los *Solitudo Sive Vitae Patrum Eremiticolarum*, *Solitudo Sive Vitae foeminarum anachoritarum* o los *Trophaeum Vitae Solitariae*, entre otros, constituyen valiosos repertorios iconográficos en los que los artistas encontraron una fuente impagable para desarrollar su obra. Las pinturas *Anacoreta en oración* (Theonas) y *Santo en meditación* (Bruno) conservadas en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife son buena muestra de ello⁵⁰.

Precisamente, dos estampas de estos álbumes debieron servir de inspiración a Cristóbal Hernández de Quintana para su *San Jerónimo* de la iglesia de Santo Domingo, en La Laguna. Como hemos analizado anteriormente, es clara la deuda de Quintana con la estampa. En este caso, nuestro interés se dirige al segundo plano de la escena, donde el artista plantea una amplia obertura a través de la cual se adivina un paisaje rocoso, muy del gusto flamenco. La representación del santo en el interior de la cueva y la amplia entrada la relacionamos con el grabado dedicado a *Euthimius et Theoctistus* del *Solitudo Sive Vitae Patrum Eremiticolarum* grabado por Raphael Sadeler sobre Maarten de Vos⁵¹. En el fondo del paisaje, Quintana incluye otro personaje –quizás el propio san Jerónimo– cobijado en una hoquedad entre las rocas; una figura similar a la que encontramos en la estampa *Ioannicius* grabada por Johann Sadeler sobre Maarten de Vos para la serie *Trophaeum vitae solitariae* editada en Venecia en 1598. El grabado muestra al ermitaño en la pequeña gruta en un paisaje marítimo o fluvial, absolutamente alejado de la naturaleza insular.

La relación entre las vidas de los santos y la pintura tiene un magnífico ejemplo en la figura del pintor palmero Juan Manuel de Silva y su *San Francisco de Borja* [fig. 9] propiedad de la Orden Tercera, que se conserva en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma. Para definir la composición, el artista elige la estampa de Herman Panneels que ilustra la edición de 1702 de *La Heroyca vida, virtudes, y milagros del grande S. Francisco de Borja, antes Duque quarto de Gandia; y después Tercero General de la Compañía de Jesus* de Álvaro de Cienfuegos⁵², y la reproduce íntegramente. La lámina, fechada en 1624, representa al santo arrodillado ante la imagen de la Inmaculada y con la mirada elevada hacia la Santísima Trinidad y la Eucaristía, y rodeado por atributos alusivos a su vida como los capelos cardenalicios, coronas, armaduras y libros; en la derecha, los escudos de la Compañía de Jesús y el ducado de Gandía. A principios del siglo XVIII se lanza una nueva tirada de la estampa para incluirla en la obra

50 Estos dos cobres, catalogados como «Anónimos. Escuela hispanoflamenca, s. XVII», formaron parte de la exposición *El grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*, en el Museo Municipal de BBAA de Santa Cruz de Tenerife (Noviembre 2008-enero 2009).

51 Numerado con el 6 de la serie *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticolarum per antiquissimu(m) Patrem D. Hieronimu(m) eorunden primarium olim conscripta: Joannis et Raphael Sadeler: fratru(m) impensis scalpt: & excusa. (Alemania?), Johann and Raphael Sadeler, (c. 1597)*.

52 Biblioteca Nacional de España. BNE IH-3307-11/ BNE 2-55330. Grabado calcográfico, 404 x 260 (huella). Firmada *Herman Panneels f. Matriti*, el artista graba la estampa en 1624 –fecha que aparece en la dedicatoria– como estampa suelta; posteriormente se realizará una nueva tirada para ilustrar la obra de Cienfuegos editada en 1702. BLAS; CARLOS y MATILLA (2011), p. 588.

de Cienfuegos antes citada. Además del óleo conservado en La Palma, existe otra pintura del mismo autor en la Iglesia parroquial de San Juan Bautista, en Telde, que repite la composición conocida por la lámina de Panneels⁵³.

Para representar a otro santo de la Compañía, el *San Francisco Javier* [fig. 10] de la ermita de Nuestra Señora de la Concepción de Breña Alta, en La Palma, Juan Manuel de Silva también elige el grabado como modelo de la composición, aunque en esta ocasión se decanta por una estampa de escuela francesa. La lámina grabada por Gerard Edelinck (1682) sobre diseño de Jerónimo Sourley (activo en Lyon en 1664) ilustraba la *Vie de saint Francois Xavier* de D. Bouhours S.I. y fue reproducida en varias ocasiones por el impresor François De Poilly (c. 1666-1707). Representa al santo en su faceta evangelizadora junto con dos personajes, uno de ellos con un tocado oriental, en alusión a su faceta misionera; el diseño tuvo eco en ediciones más económicas, y fue reproducido incluso en xilografías de carácter popular⁵⁴.

Otro santo de la Compañía cuya iconografía gozó de una rápida acogida en las Islas es san Juan Nepomuceno, mártir del secreto de confesión, canonizado en 1729 y del que se conservan numerosos ejemplos plásticos en el Archipiélago. La parroquia de Santa Ana, en Garachico, conserva un lienzo de autor anónimo que representa uno de los pasajes más famosos de la vida de san Juan Nepomuceno, que le valió la condena a muerte por negarse a revelar las confesiones de la reina a su esposo Wenceslao IV de Bohemia. La confesión de san Juan Nepomuceno recuerda el modelo de uno de los grabados que ilustran la *Vita B. Joannis Nepomuceni martyris* de P. Bohuslao Balbino, en el que se representa al santo y a la reina en el momento de la confesión.

Sin embargo, como hemos visto, no siempre se sigue con fidelidad las propuestas impresas. Existen numerosos ejemplos que evidencian la alteración del grabado original en favor del interés del artista, que adapta el modelo a sus objetivos. Es el caso del Patrocinio de San José de Juan Manuel de Silva (iglesia de San Francisco, Santa Cruz de La Palma) que muestra claros vínculos con el grabado número 28 de la *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini* publicada en Amberes en 1624⁵⁵. En la estampa, dos ángeles despliegan el manto de san Agustín –en el centro de la composición– bajo cuya protección se representan papas, obispos y otros personajes relevantes de la Iglesia. En este sentido, el lienzo *Virgen de la Merced con San Ramón Nonato y Santa María de Cervelló*, también de Juan Manuel de Silva, en la iglesia de Santo Domingo de la capital palmera, también recupera elementos que lo vinculan con la estampa sobre la iconografía agustina.

Por supuesto, la vida de los fundadores y cabezas visibles de órdenes religiosas como san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán, san Benito, santa Clara, santa Catalina y, en menor medida, san Juan de Dios tuvieron un eco importantísimo en las artes plásticas. Templos, colecciones privadas y, especialmente, conventos encargaban en la medida de sus posibilidades representaciones de sus santos titulares que colgaban de sus paredes. Éste es el caso del óleo que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife bajo el título *Éxtasis de San Francisco o Últimos momentos de San Francisco* [fig. 11], catalogado como anónimo español del siglo XVII, que perteneció al extinguido convento franciscano de Nuestra Señora de los Ángeles de Garachico (Tenerife)⁵⁶. Tras la desamortización, el lienzo pasó a la custodia del comisionado Fernando de Llarena en La Orotava, hasta que fue reclamado en 1850 por la Jefatura Superior Política de la Provincia junto con otras obras recogidas en la Villa por considerarse como obra de calidad⁵⁷.

53 Incluimos un tercer lienzo, de autor anónimo y que se conserva en colección particular peninsular, que repite el diseño de la lámina comentada. Agradecemos este dato a Carlos Rodríguez Morales, que nos facilitó la imagen de la citada pintura.

54 SCHURHAMMER (1947), pp. 128-129.

55 *Iconographia Magni Patris Aurelii Augustini Hiponensis episcopi, et ecclesiae doctoris excellentissimi: Admodum R.P.F. Georgio Maigretio inclytæ Academiae Louaniensis Doct. Th. et Ord. FF. Erem. S.P. Augustini per Germ. inseram Priori Provinciali. Ab hon. P. F. Hieronymo Petri cidti Ord. Priore Conventus Mechlioniensis, eiusdemque Religiosis dedicata. Permissu Superiorum S. a Bolswert sculpsit et excudit Antuerpiae ANNO MDCXXIV.*

56 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Conventos. 463, Hoja 29: «En la Portería, un Cuadro que representa á Sn Francisco en un desmayo...». Copia íntegra de los cinco inventarios que se hicieron en el Convento del Sr. Francisco del lugar de Garachico en la Ysla de Tenerife, una de las Canarias (1821).

57 MARTÍNEZ DE LA PEÑA; RODRÍGUEZ MESA y ALLOZA MORENO (1987), p. 98; GONZÁLEZ REIMERS (Notas) en TARRIS RODRÍGUEZ (2001), p. 36.

La pintura es una copia literal del grabado *San Francisco confortado por ángeles*⁵⁸ de Lucas Vorsterman sobre el original de Gerard Seghers (Amberes, 1591-1651) en el Museo del Louvre. La estampa es fiel reflejo del lienzo del flamenco –san Francisco en éxtasis confortado por ángeles después de recibir los estigmas⁵⁹– realizado hacia 1620-1624 hasta en los más mínimos detalles aunque se ha invertido la composición. Como en otros casos, la difusión de esta lámina fue notable, y ejemplo de ello son las pinturas que reproducen el grabado con mayor o menor fidelidad. Casos como el óleo titulado *Tránsito de San Francisco* que se conserva en el convento de San Juan Bautista de la orden de santa Clara en La Laguna (Tenerife), la pintura de escuela sevillana del s. xvii de la Casa de Ejercicios Espirituales Betania en San Juan de Aznalfarache (Sevilla), y los numerosos ejemplos americanos que conocemos ilustran el éxito del que gozó esta iconografía, especialmente en los escenarios vinculados a la orden seráfica⁶⁰.

PINTURAS SOBRE PINTURAS

Sobre el pintor Juan de Miranda –dice la profesora Rodríguez González– «no debemos tener como punto de referencia único las abundantes láminas que circulaban en los talleres», si bien constituyen un vehículo enormemente práctico para la difusión de los modelos. Es más, en ocasiones resulta harto complejo dilucidar dónde se encuentra el origen de la composición trasladada a la estampa, siquiera de alguna de las figuras que analizamos. Este podría ser el caso del magnífico lienzo sobre la *Santa Cena* que se conserva en iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma, debido al pincel de Ambrosius Francken. El concienzudo análisis que propone la profesora Negrín Delgado⁶¹ de la obra la relaciona con otras pinturas y grabados de la órbita flamenca que siguen esquemas similares al óleo de La Palma.

Desde el punto de vista formal se pueden establecer claras relaciones entre esta pintura y otras obras como las *Bodas de Caná* de Maarten de Vos en la catedral de Amberes, con la que comparte la singular distribución en ángulo; pero también encontramos vínculos con la estampa (o viceversa) como el grabado que ilustra la portada de algunas ediciones de los *Missale Romanum* publicados en la Oficina Plantiniana desde mediados del siglo XVI⁶², contemporáneos al lienzo que comentamos, y en el que aparecen algunas figuras reconocibles en el lienzo de Francken como el personaje de espaldas, vestido de rojo, que se gira hacia la derecha en conversación con otros apóstoles [Fig. 12]. Sin embargo, en otros casos advertimos figuras y elementos muy singulares en los grabados y en la pintura, cuya presencia parece ser una constante en este tipo de representaciones. Es el caso del apóstol situado en cuarta posición por la izquierda del lienzo de A. Francken, que aparece en láminas de varias ediciones del *Misal Romano*⁶³, pero que ya advertimos en obras representativas de primer nivel como la *Santa Cena* de Juan de Juanes, en el Museo del Prado, o el mural de Leonardo da Vinci –modelo de modelos– en el convento de Santa María della Grazie de Milán.

En este sentido, es común encontrar pinturas que reproducen –parcialmente o en su totalidad– otras obras, en general de mayor categoría. Un ejemplo evidente es el óleo *Familia*, anónimo de escuela flamenca del siglo xvii, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, un auténtico ejercicio de síntesis de la pintura *Familia* de Jacob Jordaens (Amberes 1593-1678) en el Museo del Louvre en el que se prescindió de la gran composición y personajes para reducirlo a cuatro figuras reconocibles; o la serie de lienzos dedicados a los evangelistas –atribuidos a Luis de la Cruz– basados en

58 Rijksmuseum. RP-P-OB-33.033.«VIVO AVTEM, IAM NON EGO, VIVIT VERO IN ME CHRISTUS». Con dedicatoria «Nobili viro D. PAVLO HALMALIO Senatori Antuerpiensi, sculptoriae artis amatori summo (...) Lucas Vorsterman consecrabat». Firmado «G. Seghers inuent.» «LV exc.». También existe una copia en el Museo Plantin-Moretus de Amberes. PK.OP.19591, número de catálogo IV/V.83.

59 Museo del Louvre. INV. 1976.

60 ÁLVAREZ MARTÍNEZ (2003), pp. 444-446; BARGELLINI (2009), pp. 978.

61 NEGRÍN DELGADO (2003), pp. 372-375.

62 Entre algunos ejemplos que hemos localizado: *Missale Romanum... Antuerpiae Ex officina Christophori Plantini Architypographi Regii MDLXXXVII*; *Missale Romanum... Salisburgi MDCLXXXIV*; *Missale Romanum... Graecii Apud Franciscum Widmanstadium... MDCLI*;

63 *Missale Romanum... Antuerpiae ex Architypographia Plantiniana MDCCLIX*.

Los cuatro evangelistas de Jacob Jordaens conservado en el Louvre⁶⁴. Tres obras que también partirían de una composición única, son las pinturas dedicadas a los Reyes Magos que coronan el retablo de San Pedro en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Relacionadas con los talleres hispalenses del siglo XVII, constituyen en su composición una variante del *Almuerzo* (c. 1620) de Diego Velázquez que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Budapest; modelos que, sin duda, tuvieron eco en los talleres artísticos.



Fig. 1: *Sagrada Familia* (óleo sobre lienzo). Cristóbal Hernández de Quintana. Iglesia de Santo Domingo, La Laguna (Tenerife).



Fig. 2: *Adoración de los pastores* (grabado). G. Huybrechts, Amberes (1661-1684). Rijksmuseum (izq.); *Adoración de los pastores* (grabado). G.L. Wolfgang, Múnaco 1678 (centro); *Adoración de los pastores* (grabado) P.P. Bouche (c. 1661-1713) (dcha).

64 Muñiz Muñoz (2008), p. 26-27.



FIG. 3: *Adoración de los pastores* (grabado). I. Galle/ P.P. Rubens (c. 1614). Rijksmuseum (izq.); *Adoración de los pastores* - Jacob Folkema (1692-1767) (centro); *Adoración de los pastores* (grabado) Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) (dcha).



FIG. 4: *Descanso en la Huída a Egipto* (grabado). Jacques Honervogdt/ Abraham Bloemaert. Propiedad particular, Tenerife; *Descanso en la Huída a Egipto* (óleo sobre lienzo). Atribuido a Gaspar de Quevedo. Ermita de Santiago, Tahíche (Lanzarote).



FIG. 5: *San José con el Niño* (óleo sobre lienzo). Atribuido a Gaspar de Quevedo. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Los Realejos (Tenerife); *San Joaquín* (grabado). Gaspar Huybrechts/ Abraham van Diepenbeeck. Trustees of The British Museum.



FIG. 6: *Sagrada Familia* (grabado). Raphael Sadeler/ Hans Rottenhamer. Venecia, 1601. Propiedad particular, Tenerife; *Sagrada Familia* (óleo sobre lienzo). Bernardo Manuel de Silva. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves, La Palma.



FIG. 7: *Cristo coronado de espinas* (grabado). Johan Sadeler/ Maarten de Vos, editado por P. Firens (1590). Rijksmuseum.



FIG. 8: *Arcángel Rafael*, detalle (grabado). Gerard de Jode/ Maarten de Vos, Amberes (1585); *Ángel*, detalle Ánimas del Purgatorio (óleo sobre lienzo). Cristóbal Hernández de Quintana. Catedral de Nuestra Señora de los Remedios, La Laguna, Tenerife.



FIG. 9: *San Francisco de Borja* (grabado). Herman Panneels, Madrid (1624-1702); *San Francisco de Borja*. Juan Manuel de Silva. Iglesia de San Francisco en Santa Cruz de La Palma (La Palma).



FIG. 10: *San Francisco Javier* (grabado). Gerard Edelink/ Jerónimo Sourley, editado por F. De Poilly (1666-1707). Rijksmuseum.



FIG. 11: *Éxtasis de San Francisco* (óleo sobre lienzo). Anónimo español, s. XVII. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; *San Francisco confortado por ángeles* (grabado). Lucas Vorsterman/ Gerard Seghers (posterior a 1620). Rijksmuseum.



FIG. 12: *Santa Cena* (óleo sobre tabla). Ambrosius Francken (1544-1618). Iglesia de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma. *Santa Cena* (grabado). Anónimo. Portada del Missale Romanum...Salisburgi.. MDCLXXXIV.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. (2003). «Tránsito de San Francisco», en AAVV: *La huella y la senda* (cat. expo.). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias-Diócesis de Canarias, pp. 444-446.
- BARTSCH, A. (1980). *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris Books.
- BLAS, J.; Carlos Varona, M.C. de y Matilla, J.M. (2011). *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BARGELLINI, C. (2009). «Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos» en Gutiérrez Haces, J. (coord.). *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII* (cat. expo.) T. III. Madrid: Fomento Cultural Banamex-Patrimonio Nacional-Museo Nacional del Prado-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 965-1005.
- BOWEN, K.L. (1997). «Wierix and Plantin. A Question of Originals and Copies». *Print Quarterly*, XIV, 2, pp. 131-150.

- BOWEN, K.L. y IMHOF, D. (2001). «Book illustrations by Maarten de Vos for Jan Moretus I». *Print Quarterly*, XVIII, 3, pp. 259-289.
- CASTRO BRUNETTO, C.J. (2008). «Grabados flamencos e italianos y su influencia en la pintura de Fuerteventura a finales del siglo XVIII». *Revista de Historia Canaria*, 190.
- CASTRO BRUNETTO, C.J. (1994). «Las devociones religiosas y el pensamiento artístico en el siglo XVII». *Almogarén*, 13.
- CERDEÑA RUIZ, R. (2003). «Milagro de Nuestra Señora de la Peña» en AAVV: *La huella y la senda* (cat. expo). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias-Diócesis de Canarias, pp. 85-86.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. (1981). «Nuevos datos sobre la vida y obra del pintor Gaspar de Quevedo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, pp. 559-578.
- HOLLSTEIN, F.W.H. (1949-1988). *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Amsterdam: Menno Hertzberger, 32 vols.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1992-1995). *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, tomos I al IX. Vitoria: Instituto Ephaialte.
- GONZÁLEZ REIMERS, M.L. (Notas) en TARQUIS RODRÍGUEZ, P. (2001). *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife-Organismo Autónomo de Cultura.
- LÓPEZ GARCÍA, J.S. (1992). «Analogías entre Luján y Miranda: una escultura y una pintura de San Sebastián», en AAVV, *Homenaje al profesor Hernández Perera*, pp. 561-568.
- LORENZO LIMA, J.A. (2001). *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Islas Canarias: Gaviño de Franchy editores.
- MARTÍNEZ DE LA Peña, D.; RODRÍGUEZ MESA, M. y ALLOZA MORENO, M.A. (1987). *La organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife.
- MUÑIZ MUÑOZ, Á. (2002). «Originalidad y copia. Modelos grabados en la obra del pintor Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, 184, pp. 241-253.
- MUÑIZ MUÑOZ, Á. (2008). «El grabado europeo y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife», en MUÑIZ MUÑOZ, Á. (coord.) *El grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes* (cat. expo.). Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife-Organismo Autónomo de Cultura, pp. 25-41.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid. Fundación de Apoyo a la Historia del arte hispánico.
- NAVARRETE PRIETO, B. (coord.) (2008). *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Madrid: Museo de Bellas Artes de Asturias-Arco Libros.
- NEGRÍN DELGADO, C. (1995). *Pintura flamenca del siglo XVI. Gran Canaria-Tenerife*. (cat. expo.). Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón.
- NEGRÍN DELGADO, C. (2003). «Santa Cena», en AAVV: *La huella y la senda* (cat. expo.). Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias-Diócesis de Canarias, pp. 372-375.
- PÉREZ MORERA, J. (1992). «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria». *Revista de Historia Canaria*, pp. 207-230.
- PÉREZ MORERA, J. (2008). *Arte en Canarias. Del gótico al manierismo*. Historia cultural del arte en Canarias. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- PÉREZ MORERA, J. (2008a): «La arquitectura y el libro ilustrado. La huella de los tratados», en MUÑIZ MUÑOZ, Á. (coord.). *El Grabado y el museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (cat. expo.). Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1993). *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (2010). *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Editorial Cátedra.
- PORTÚS, J. (1999). *Pintura y Pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipzcoa: Editorial Nerea.
- REAU, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones Del Serbal, 5. t. 1, v. 2.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1985). *El pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725)*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1994). *Juan de Miranda*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ de Ceballos, A. (1975). *Imágenes de la Historia Evangélica del padre Jerónimo Nadal* (Introducción). Barcelona: Ed. El Albir.

- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003). *Quintana*, Biblioteca de Artistas Canarios. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2007). «El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias». *Laboratorio de arte. Revista del Departamento de Historia del Arte* (Universidad de Sevilla), pp. 131-139.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2011). «Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, 4.
- SCHURHAMMER, G.S.I. (1947). «Las fuentes iconográficas de la serie javierana de Guasp». *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, año LXIII, julio-diciembre, pp. 121-130.
- SEBASTIÁN, S. (1989). *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Ed.
- TORRES OLLETA, G. (2009). *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.