

GASPAR DE QUEVEDO Y LA ICONOGRAFÍA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. FUENTES Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Jesús Rodríguez Bravo*

RESUMEN

La restauración del retablo del Señor Preso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava ha permitido poner en valor especialmente uno de los lienzos que ocupaban su segundo cuerpo, adscrito a la producción de Gaspar de Quevedo y que representa a santo Domingo de Guzmán. En este artículo profundizamos en sus fuentes, analizamos su iconografía y la riqueza cromática, al tiempo que estudiamos nuevas perspectivas en su obra, en el ámbito de la pintura española del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Gaspar de Quevedo, La Orotava, Barroco, siglo XVII, santo Domingo, iconografía.

GASPAR DE QUEVEDO AND THE ICONOGRAPHY OF SAINT DOMINIC DE GUZMÁN: SOURCES AND NEW PERSPECTIVES

ABSTRACT

The restoration of the altarpiece of the Señor Preso in the church of Nuestra Señora de la Concepción in La Orotava has made it possible to enhance the value of one of the canvases that occupied the second section of the altarpiece, belongs to the production of Gaspar de Quevedo. In this article we examine its sources, analyse its iconography and the chromatic richness, while at the same time studying new perspectives on his way of working in the field of 17th-century Spanish painting.

KEYWORDS: Gaspar de Quevedo, La Orotava, Baroque, 17th century, St. Dominic, iconography.





Fig. 1. Retablo del Señor Preso antes y después de su restauración. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. En la primera fotografía se puede apreciar el cuadro aún en el retablo.

INTRODUCCIÓN E HISTORIOGRAFÍA

Entre octubre de 2022 y marzo de 2023 se llevó a cabo la restauración del retablo del Señor Preso de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava¹ (fig. 1). En el segundo cuerpo de su calle central y desde principios del siglo XX, se podía ver un lienzo representando a santo Domingo de Guzmán que, claramente, había sido adaptado a ese espacio. Se trataba de una obra atribuida, con gran fundamento formal, a Gaspar de Quevedo desde los años noventa del pasado

* Historiador del arte. Profesor de la Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Miembro de la junta de la Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*. E-mail: jesusrodriguezbravo@gmail.com ORCID: 0000-0003-0836-6907. Academia: <https://independent.academia.edu/Jes%C3%BAsRodr%C3%ADguezBravo> *Research Gate*: <https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Rodriguez-Bravo>

¹ En otro artículo de este número analizamos la restauración junto con los profesionales que la han llevado a cabo.



Fig. 2. Gaspar de Quevedo. *Santo Domingo de Guzmán*. Segunda mitad del siglo XVII. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*, La Orotava. Imagen antes de su restauración.

siglo². Entre los criterios del equipo de restauración se determinó devolver al retablo el aspecto que tuvo en las primeras décadas del siglo XIX, cuando se levantó en la cabecera de la nave de la Epístola.

Bajo esta premisa, se consideró que el cuadro debía ser retirado y restaurado aparte, devolviéndole su formato original. Se pretendía que el lienzo recuperase el valor que por sí solo ya presenta, dada su calidad, y que permitiera su contemplación de forma aislada, en el ámbito de la Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción* de la citada parroquia. La restauración del lienzo aún se encuentra en su primera fase, por lo que solo ha afectado a la retirada de los añadidos, la consolidación de la tela, la sustitución del bastidor y una limpieza superficial que permitieran su traslado al espacio museístico, en espera de la segunda fase, en la que se abordará su completa recuperación. Estas labores nos han permitido estudiarlo en mayor detalle y establecer las pautas y criterios para su estudio y corroborar, aún más si cabe, la atribución al pintor orotavense (fig. 2).

Cuando esta obra fue catalogada por primera vez como un lienzo salido de las manos de Gaspar de Quevedo (1616-1670...) se puso en valor el contraste cro-

² El cuadro fue incluido por primera vez dentro de su catálogo en 1991, cuando Carmen Fraga revisó y amplió su producción, como primera experta en abordar el conjunto de su obra. FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1991): *El licenciado Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII*. Santa Cruz de Tenerife: Caja de Ahorros de Canarias, p. 73.

mático como característica asociada desde el comienzo a su producción. Se intuía desde entonces la enorme vinculación que tiene su pintura con la escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVII, especialmente en el ámbito sevillano. Estas circunstancias han sido estudiadas y ampliadas en la bibliografía que se ha publicado posteriormente³.

Tal y como dijimos en su momento, el estudio de la producción del pintor debe abordarse desde dos puntos de análisis ineludibles: la pintura y los pintores andaluces de esa época y el débito formal de la imagen grabada. Ambos posicionamientos nos sirven para estudiar más a fondo este *Santo Domingo* y ampliar su catálogo a otras obras que deben vincularse con su trayectoria artística. Su formación con un Miguel Güelles que prolongaba la tradición, pero que mantenía una estrecha relación con el gremio de pintores del momento, debe entenderse como un punto clave desde el que partir para analizar su catálogo. En ese contexto, las relaciones formales que pueden establecerse con Juan del Castillo (c. 1593-1657) son fundamentales para entender el devenir de su quehacer pictórico, de sus formas y composiciones, del uso del color o de la intensidad de ciertos elementos propios del momento, como la pasión lumínica que emanan muchos de los personajes de sus pinturas. El cuadro que analizamos viene a resumir buena parte de estas características y sus vinculaciones con otros autores.

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN

No sabemos con seguridad la procedencia de este óleo sobre lienzo de 202 x 116 cm. Carmen Fraga mencionó que pudiera provenir del convento de San Benito de La Orotava, fundación de finales del siglo XVI que encontró en el siglo siguiente la época de mayor esplendor, donde habría formado pareja con otro cuadro atribuido a Quevedo representando la penitencia de santo Domingo, formando ambos parte de un antiguo retablo dominico junto con otras obras⁴. Esto ha sido puesto en duda recientemente, al haberse identificado el segundo de los cuadros como el

³ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 74; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2007): «El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias», en *Laboratorio de Arte*, 20. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 131-139; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2011): «Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa», en *Anales de la Real Academia de San Miguel Arcángel*, 4. Santa Cruz de Tenerife: RACBA, pp. 125-134; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2014): «Dos medallones de la Virgen de Candelaria», en *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, págs. 619-638; RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Gaspar de Quevedo y la encrucijada de su pintura», en *Revista de Historia Canaria*, 199. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 163; RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2023): *Gaspar de Quevedo y su legado artístico en Tacoronte*. Conferencia impartida en las II Jornadas de Investigación Histórica de la comarca Tacoronte Acentejo. Historias con denominación de origen. Casa de la Cultura, 3 de noviembre de 2023.

⁴ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 74.



Fig. 3. Gaspar de Quevedo. *Santo Domingo de Guzmán*. Imagen una vez devuelto a las dimensiones originales.

*Milagro de las zarzas y las rosas de san Francisco de Asís*⁵. Por lo tanto, tal y como señalan los autores, ese cuadro no haría pareja con el que estudiamos al tener un origen franciscano, aunque el *Santo Domingo de Guzmán* pudo, efectivamente, haber formado parte de un retablo o simplemente provenir de alguna de las capillas de la iglesia dominica (fig. 3).

En los inventarios de la segunda mitad del siglo XIX no aparece mencionado al citarse los lienzos que ocupaban el retablo del Señor Preso; al contrario, se dice que ese lugar está ocupado por una hornacina con la escultura de san Daniel, que sabemos que existió hasta colocarse el cuadro⁶. En posteriores inventarios de 1911 y 1920 aún sigue sin estar colocado, pues se dice textualmente que «Sobre el altar del Señor Preso se halla el que representa el martirio de Sn. Esteban. Al lado derecho, el de Sn. José y a la izquierda el de Sn. Lorenzo»⁷. Es en inventarios algo posteriores

⁵ BARDÓN GONZÁLEZ, Juan Luis *et al.* (2019): *Seraphicum Splendor. El legado franciscano en La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias, p. 107.

⁶ «24. En un nicho alto la imagen de S. Daniel». Archivo de la Parroquia de la Concepción de La Orotava (en adelante APCO), caja 197 – 1. Inventarios de bienes parroquiales. Inventarios de 1850 y 1870.

⁷ APCO, caja 197 – 1. Inventarios de bienes parroquiales. Inventarios de 1911 y 1920. Hay un error de identificación en este inventario: el martirio de san Esteban es en realidad el sacrificio de Isaac y a la derecha no está san Lorenzo sino san Esteban.



a la segunda de las fechas cuando ya aparece colocado este *Santo Domingo*, de lo que puede deducirse que el cuadro fue puesto en el retablo después de 1920, tras la mayordomía ejercida por Inocencio García Feo, aunque es posible que estuviese ya previsto, dadas las actuaciones de renovación llevadas a cabo por aquel en los años anteriores.

Por otro lado, resulta más que probable que las reformas que se habían llevado a cabo en la iglesia de Santo Domingo, tras la llegada de la comunidad de San Vicente de Paúl en 1908 para regentar ese templo y que supusieron la desaparición de buena parte de sus bienes muebles, fuera el motivo principal para trasladar este cuadro hasta la Concepción⁸. Su colocación en el segundo cuerpo del retablo del Señor Preso ha de ser entendida en el marco de la reforma general que sufrió el mismo en ese período, cuando perdió parte de su decoración barroca, en favor de cierta limpieza estética más acorde con la mentalidad de esa época. Es decir, el cuadro equilibraba el segundo cuerpo del retablo, compuesto ahora por tres lienzos de santos, *San José con el niño* y *San Esteban* a los lados, y el recién llegado, que sustituía a la antigua hornacina central⁹.

Para poder encajar el cuadro a su nuevo espacio se le añadieron dos bandas laterales que ampliaban el espacio compositivo original, ensanchando el cortinaje a la derecha y completando una columna a la izquierda. Dado que el pintor Benjamín Sosa fue el encargado de realizar varias de las intervenciones llevadas a cabo en esa época en la parroquia, no sería descabellado pensar que de su mano salieran estos dos añadidos laterales. Esta intervención supuso la modificación del bastidor original de la obra, algo que ha sido subsanado en la primera fase de su restauración, gracias a la cual podemos volver a verlo en sus dimensiones originales y con mayor nivel de detalle¹⁰.

El santo viste el tradicional hábito talar de la orden con túnica con capucha blanca y capa con capucha negra amplia, que cae sobre los hombros¹¹. Esta combinación de negro y blanco se extendió a la heráldica de la orden, en cuyo escudo podemos ver dos cuarteles de esos colores. En su mano derecha porta un tallo de lirios blancos, con tres flores abiertas y dos cerradas, en alusión a la castidad y la pureza. En esta misma mano sujeta el rosario, acabado en una medallita de la Virgen, como estrecha vinculación con el culto a esta advocación. Se trata del último de los atributos asociados a su iconografía y que está muy vinculado a las hermandades

⁸ Tras las intervenciones de José Rodríguez Vallabriga en el edificio y las modificaciones sufridas después de 1911 los antiguos retablos dominicos habían desaparecido o habían sido reducidos a su mínima expresión.

⁹ La hornacina desapareció en esa modificación y ha sido recuperada, con una pieza de nueva creación, con motivo de la restauración del retablo.

¹⁰ Las bandas laterales han sido retiradas y al cuadro se le ha colocado un nuevo bastidor, además de otras actuaciones previas a su restauración definitiva.

¹¹ Para su representación iconográfica seguimos a ITURGAIZ, Domingo (1991): «Iconografía de Santo Domingo de Guzmán», en *Archivo Dominicano*, XII. Salamanca, p. 5; y GÓMEZ CHACÓN, Lucía (2013): «Santo Domingo de Guzmán», en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 5, n.º 10. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-106.

y cofradías dedicadas a la Virgen del Rosario. A su vez, la mano se apoya sobre un libro, habitualmente las Sagradas Escrituras o las constituciones de la orden dominica, y que hace alusión a su formación intelectual, identificada con la sabiduría. Se establece una relación de dependencia entre la imagen y el atributo, de tal forma que se identifica al santo con el estudio y la Teología. Lleva la barba corta y tonsura bajo los cabellos ligeramente rizados y castaños. Una pequeña estrella blanca sobre su cabeza nos recuerda el resplandor que se asociaba a su personalidad y a su nacimiento, como luz que ilumina el mundo. Se trata del elemento iconográfico más identificativo del santo, cuyos orígenes se remontan a sus primeras representaciones. Aunque es bastante frecuente encontrarla sobre la frente como *stella in fronte*, en este caso el pintor la sitúa justo encima de la cabeza a modo de resplandor. A los pies del santo aparece un cachorro de perro blanco que porta una antorcha encendida en la boca y el globo terráqueo sobre el fuego. Junto con la estrella y el libro, se trata de uno de sus símbolos iconográficos primigenios. En origen, este atributo recordaba a una visión de su madre Juana de Aza, cuando estaba embarazada y aludía a la futura labor de su hijo como predicador sobre la Tierra. Con el paso del tiempo y sobre todo a partir de época barroca, adquirió un carácter más directamente identificable con santo Domingo, en alusión al Orbe/Universo como espacio de predicación.

La escena nos lo presenta en una habitación en la que podemos ver una mesa con un mantel rojo sobre el que se apoya el libro, haciendo juego con un cortinaje en la parte de atrás, intensamente rojo también. El cortinaje oculta parcialmente una columna de la que vemos parte del fuste y de su base; este elemento se repite en el borde contrario, junto al perro. El fondo es el típico de la pintura de Quevedo: atmósfera nebulosa a base de azules y grises y un rompimiento en el cielo sobre el que vemos un angelito. Este último elemento es el que más llama la atención en la composición, ya que no aparece en ninguna de las fuentes grabadas utilizadas por el pintor, pero que es muy frecuente en su pintura, como un añadido personal que suele servir para identificar sus cuadros. En este caso, el pequeño ángel porta en su mano derecha una corona real que coloca sobre la cabeza del santo, ladeada hacia el ángel. Parece tener la mirada perdida y, en perfecto equilibrio compositivo, extiende su mano izquierda hacia la derecha del cuadro en actitud de señalar (fig. 4).

La evolución iconográfica de este santo nacido en el siglo XII es fruto, como pasa con tantas otras, de la creación de un arquetipo que se va completando con los años y los gustos estéticos¹². La necesidad de ser identificado dio como resultado la serie de atributos que hemos analizado, pero la progresiva aparición de otros santos de la misma orden llevó a los artistas a utilizar modelos similares, modificando únicamente los elementos iconográficos asociados. De tal forma que en los grabados y estampas que circulaban como fuente de inspiración, el modelo usado para

¹² CAMPA CARMONA, Ramón de la (2021): «Una devoción singular dominicana: Santo Domingo en Soriano. El caso del área sevillana», en *Archivo Dominicano*, XLII. Salamanca: Instituto Histórico de la Provincia de Hispania, pp. 445-492.





Fig. 4. Detalle antes de ser desmontado del retablo. Pueden apreciarse las marcas de los añadidos laterales.

el fundador no solo sirvió para representar a santo Domingo, sino también a santo Tomás de Aquino, san Vicente Ferrer o san Pedro mártir.

FUENTES E ICONOGRAFÍA

En la producción de Quevedo parece haber cierta predilección por algunos famosos grabadores europeos, tanto anteriores como coetáneos del pintor. Así lo analizamos en su momento con las fuentes utilizadas para representar la *Adoración de los pastores*, la *Asunción de la Virgen*, la *Virgen de la Merced*, *Santiago Apóstol* o la *Oración en el huerto*, en los que el artista tomó prestadas las producciones de Bœtius y Schelte Adamsz Bolswert, Pieter de Jode, Pieter de Bailliu o Crispijn van de Passe. La importancia de este hecho radica no tanto en que el pintor usase libremente las imágenes producidas por otros, algo frecuente en todos los artistas del momento, sino sobre todo en que, junto con láminas salidas de autores anteriores a él, utilizase también composiciones absolutamente modernas en ese momento. Con esto queremos decir que Quevedo era consciente de lo que otros pintores hacían a su alrededor, pero también que manejaba las imágenes que circulaban con asiduidad entre los artistas del llamado Siglo de Oro español. Aunque su producción perdió con el tiempo la viveza y modernidad que le acompañaron a su regreso a Tenerife, probablemente por la ausencia del contacto directo con la escuela andaluza, no es

Fig. 5. Atribuido a Gaspar de Quevedo. *La Piedad*. Segunda mitad del siglo XVII. Parroquia de San Isidro (antigua ermita del Calvario), La Orotava. Detalles.



menos cierto que demostró la asimilación de los postulados más importantes que se dieron al llegar a la mitad del siglo XVII en la pintura española¹³.

Cualquier experto que analice la producción de Gaspar de Quevedo llegará a algunas conclusiones formales que, con marcada insistencia, se dan en buena parte de su obra. No hablamos de cuestiones estilísticas o de referentes plásticos de la época sino de elementos o maneras de hacer que debieron ser del agrado del pintor. Estamos, por tanto, ante cuestiones que solo el ojo acostumbrado a analizar su obra puede descubrir, ante la ausencia de la firma. La primera de estas características, el parecido formal de sus ángeles, fue ya analizada en su momento¹⁴. Pero esta no es la única peculiaridad que podemos advertir. A Gaspar de Quevedo le gustaba pintar manos, orejas y pies descubiertos; así como frentes amplias y despejadas. Esto parece una concesión simplista desde un punto de vista artístico, pero la realidad es que parece deleitarse en estos detalles, hasta el punto de que los reitera en cualquier personaje representado. Tomemos el significativo lienzo de *La Piedad* (parroquia de San Isidro, La Orotava), creado a partir de un grabado de Paulus Pontius que a su vez reproducía un cuadro de Anton van Dyck, y que Quevedo adapta a su propio lenguaje, respetando en general la composición original, pero añadiendo dos ángeles, cambiando el fondo e incorporando otros elementos ausentes en el grabado (la estrella y el travesaño). La delicadeza con la que pinta las manos de los seis personajes y los pies de tres de ellos representa una especie de firma encubierta que nos habla de sus preferencias a la hora de trabajar (fig. 5).

¹³ RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.* (2017). Véase también MUÑIZ MUÑOZ, Ángel (2015): «La ilustración del libro como generador de modelos. Pintores canarios del barroco y su relación con el grabado», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 61. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-19.

¹⁴ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991). Toda la bibliografía posterior insiste en esta característica.





Fig. 6. Atribuido a Gaspar de Quevedo. *El regreso de la Sagrada familia de Egipto*. Segunda mitad del siglo XVII. Museo de Santa Clara. San Cristóbal de La Laguna. Detalle.

El detalle de la mano de uno de los ángeles, que apenas aparece detrás del brazo de la Virgen que sujeta a Cristo y que parece señalar su propio vientre, pone en valor la condición dada por el pintor a estos pormenores en el contexto de la composición y nos lleva a considerarlos como muestras del naturalismo que comenzó a mostrarse en la pintura española de esa época.

Se trata de aspectos que volvemos a encontrar en la *Sagrada Familia* del Museo de Santa Clara de La Laguna, un esquema bastante frecuente en la producción de los pintores españoles del Seiscientos. El tema había sido tratado por Hieronymus Wierix como una composición triangular, pero vuelve a ser Schelte Adamsz Bolswert, tanto a partir de Rubens como de Gerard Seghers, el que establece la fuente grabada que usará Quevedo¹⁵ (fig. 6).

En realidad, el cuadro debería titularse *El regreso de la Sagrada Familia de Egipto*, ya que los tres personajes adoptan la actitud de caminantes guiados por un Jesús niño que ocupa el centro de la composición y es fuente de luz. Llama la atención en este interesante lienzo la posición de los pies, ya que parecen salirse del cuadro, tratados con especial cuidado; interés que demuestra de nuevo en el lenguaje gestual de las manos. Todos encaminados a dotar de cierto movimiento a los personajes, cuestión que enfatiza a través del pliegue de los ropajes¹⁶.

Esta es otra de las particularidades formales que podemos apreciar en su pintura: el gusto por los pliegues efectuados *hacia dentro*, buscando así el efecto de

¹⁵ Como señala Carlos Rodríguez Morales, también remite a un grabado de Johann Heinrich Löffler. No obstante, la producción de Schelte Adamsz Bolswert parece ser clave en la pintura de Gaspar de Quevedo. Coincidimos en que elimina la presencia de Dios Padre, que sí aparece en ambos grabadores, simplificando la escena. RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), p. 135.

¹⁶ En la parte baja del lienzo podemos ver una banda grisácea sobre la que se apoyan los pies y que parece haber sido pintada con posterioridad, aunque en una intervención antigua. Los pies parecen salirse de un marco imaginario, causando una impresión extraña al espectador.



Fig. 7. De izquierda a derecha: *Santo Domingo de Guzmán*, *Cuadro de Ánimas*, *La Piedad*, *Anunciación*, *Asunción de la Virgen* y *Regreso de la Sagrada Familia de Egipto*.

sombra y contraste que producen las telas al doblarse de esa manera, enfatizando la profundidad del pliegue. Hay que decir que en esto demuestra gran habilidad, dotando a las vestimentas de acabados naturales que intensifican el juego de claroscuros que tanto le interesan. Hay muchos ejemplos en los que podemos apreciar este juego volumétrico tan característico. Resulta muy interesante por la textura conseguida en las ropas que viste Alonso de Nava Grimón, un retrato que sigue los modelos que el propio Quevedo toma de este tipo de representaciones en pinturas que debió contemplar en Sevilla¹⁷. Los pliegues que forman las mangas y los que vemos en el interior del sombrero que lleva en su mano izquierda contribuyen notablemente a la creación de volúmenes y espacios. Lo mismo sucede en la túnica del ángel de la *Anunciación* (iglesia de Santa Catalina, Tacoronte), uno de los pocos cuadros firmados por el artista y en la que vemos de nuevo la calidad conseguida en la textura del intenso rojo. Similar efecto logra en la túnica del personaje situado en la esquina inferior derecha de la *Asunción de la Virgen* (ermita de Franchi, La

¹⁷ En 2017 ya habíamos relacionado este retrato con Quevedo, RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.*, (2017), p. 163; se menciona posteriormente, sin citar bibliografía precedente, en LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2018): *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XVI-XIX)*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, p. 21 y siguientes; y PÉREZ MORERA, Jesús (2018): «Nobleza y limpieza de sangre: las órdenes militares de caballería», en *Vecinos de la ciudad. Retratos en San Cristóbal de La Laguna (siglos XVI-XIX)*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, p. 27.





Fig. 8 (izquierda). Anónimo andaluz. *Santo Domingo de Guzmán*. Siglo XVII. Colección particular, Canarias. Fig. 9 (derecha). Anónimo andaluz. *Santo Domingo de Guzmán*. Siglo XVII. Convento de Madre de Dios, Sevilla.

Orotava), lienzo que deberíamos situar en el mismo contexto y período que el Cuadro de Ánimas de la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de La Victoria. Precisamente en este último, el mayor y más complejo de su producción, vemos el que debe ser el ejemplo más claro de esta característica. La falda del arcángel san Miguel no solo se despliega admirablemente, sino que también muestra numerosos pliegues interiores que enfatizan el movimiento y el volumen de la prenda (fig. 7).

Todos estos acabados formales podemos encontrarlos en el cuadro *Santo Domingo* de la parroquial orotavense. Como tal, responde a un tipo de representación bastante frecuente en la pintura hagiográfica del momento, aunque no solo en la representación del santo en particular, sino también en la de otros miembros de la misma orden. Podríamos decir que se trata de un tipo de composición válida para componer una figura de cuerpo entero, con porte firme y fuerte presencia física, a la que solamente había que añadir los elementos iconográficos correspondientes. En el caso de Quevedo, además, utiliza un prototipo de cabeza que podemos ver en otros personajes masculinos de su producción¹⁸.

¹⁸ RODRÍGUEZ BRAVO, *op. cit.* (2017), p. 179 y siguientes.



Fig. 10. Juan del Castillo. *Santo Domingo de Guzmán*.
Siglo XVII. Colección particular.

Hemos localizado tres lienzos que utilizan la misma fuente que Quevedo para este cuadro. El primero de ellos se encuentra en una colección privada canaria, aunque su procedencia es peninsular (fig. 8). Este ejemplar reproduce fielmente la misma composición, por lo que ambos pintores partieron de una fuente idéntica, aunque se encuentra volteada respecto a otros modelos.

Llama la atención este cambio de orientación en la imagen, ya que la mayor parte de los grabados fuente no presentan esta característica. En cuanto a la distribución de los elementos que conforman el ambiente en que se sitúa el santo, coincide plenamente con el de Quevedo y con otros casos muy similares. No obstante, difiere con respecto al cuadro de Quevedo en algunos detalles: no lleva el rosario en su mano, la capucha negra no cae de la misma forma y el perro adopta similar posición, pero no lleva la antorcha de la misma manera. Aquí los colores son deudores de nuevo de la plástica andaluza del siglo XVII y el tratamiento de la cabeza tiene mucho que ver con el segundo de los lienzos localizados.

Este segundo cuadro que sigue la misma pauta se encuentra en el convento Madre de Dios de Sevilla, una fundación que se remonta al siglo XV¹⁹ (fig. 9). El anónimo pintor hace el mismo tipo de planteamiento que en el caso anterior. Los

¹⁹ El lienzo fue restaurado por Natividad Poza Poza en 2013. Mide 87,5 × 68,5 cm y se ha catalogado como una obra anónima del siglo XVII. Recordamos que Juan del Castillo trabajó para este convento en los años treinta de dicho siglo. Agradezco a Natividad Poza los datos aportados sobre su trabajo con esta pintura y la posibilidad de publicar su fotografía.





Fig. 11. De izquierda a derecha: Lucas van Leyden, 1512-1516; Cornelis Cort, 1573; y Jan Collaert, 1576-1628.

tres coinciden en la disposición general del cuerpo, la colocación de los atributos y el fondo con la columna y el cortinaje.

También en este caso la atmósfera general de la obra y el fondo nebuloso obligan a situarlo en el ámbito andaluz del Seiscientos y en la órbita de los trabajos de Juan del Castillo, como en el tercer cuadro localizado.

Este tercer lienzo salió a subasta en 2022 junto con otro que representa a santo Tomás de Aquino, ambos atribuidos a Juan del Castillo²⁰ (fig. 10). En este caso el pintor utiliza la misma iconografía que Quevedo, aunque cambia el fondo de la composición, optando por un paisaje fundamentalmente neutro en el que se aprecia una montaña en la lejanía. No obstante, mantiene la mesa sobre la que se apoya el libro, a pesar de ser una escena exterior. La cabeza mira hacia su izquierda, al contrario que en el cuadro de Quevedo.

Resulta muy evidente que estos tres cuadros, junto con el de Quevedo, han partido de la misma fuente iconográfica. Como apuntábamos, la iconografía del fundador de la orden dominica fue ampliamente difundida y utilizada por numerosos pintores. En los grabados más antiguos de principios del siglo XVI de Alberto Durero o de Lucas van Leyden el santo ya presenta un porte muy similar, pero aún sostiene el libro entre sus manos. Lo mismo harán Cornelis Cort, Bartholomeus Spranger o Antonie Wierix, ya a finales de ese mismo siglo. Será con Maerten de Vos y Jan Collaert, en los comienzos del Seiscientos, cuando comencemos a ver el

²⁰ Salieron a subasta en 2022 en la casa sevillana Isbilya.



Fig. 12. De izquierda a derecha: Francesco Vanni, 1604; y Antonie Wierix, s. XVI.

perro portando la antorcha, el globo terráqueo o un carácter más contemplativo del personaje (fig. 11).

Con la serie de Theodoor Galle, a partir de Pieter de Jode, fechada en 1611, se introducirá a un santo Domingo más dinámico y en distintas circunstancias de su vida, ampliando el catálogo de su representación. No obstante, la importancia de la obra de artistas italianos como base a partir de la cual se difunde un prototipo resulta sumamente interesante en el ámbito de las influencias en su iconografía y de los grabadores europeos del momento (fig. 12).

En Pieter de Baillu, a quien Quevedo recurre en varias ocasiones, podemos ver ya los rasgos físicos que nuestro pintor utilizará. Sus grabados, a partir de la obra de Abraham van Diepenbeeck, denotan la profundidad en la mirada y cierta actitud ausente.

Como dijimos en el apartado anterior, el prototipo del santo evolucionó a lo largo de los siglos, si bien es cierto que parece partir de la representación de santo Domingo en Soriano, en la que aparece con el libro y la vara de lirios, aunque esta composición suele estar acompañada de otros personajes y centrarse en la aparición del cuadro que lo representaba en la ciudad italiana. Así sucede en el que pintara Zurbarán para el convento Casa Grande de San Pablo de Sevilla o los que realizara Juan del Castillo para los conventos de Madre de Dios de Carmona y Sevilla²¹. Cas-

²¹ CAMPA CARMONA, *op. cit.*, p. 478 y sig. Para las representaciones de esta escena en Canarias véase GARCÍA IZQUIERDO, Domingo José (2000): «Religiosidad popular y taumaturgia: los milagros de Santo Domingo en Soriano», en *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas





Fig. 13. *Santo Domingo de Guzmán*. Juan de Miranda. 1785-1790. Iglesia del Socorro, Tegueste.

tillo, que contaba con un importante taller y numerosos discípulos, destacó por el intenso colorido y los fondos nada complejos, características que también identifican a Quevedo. En el lienzo pintado en 1626 para el convento sevillano podemos ver el gusto por los ropajes desarrollados *hacia dentro* o el tratamiento dulce de los rostros femeninos que recuerdan inevitablemente al pintor canario²². Recientemente tam-

de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1450-1462. El prototipo del santo sirvió también a un anónimo pintor del siglo XVII para incorporarlo en el cuadro *El éxtasis de santa Teresa en la cueva de santo Domingo de Guzmán*, hoy conservado en el Museo de Segovia.

²² En su momento advertimos de los parecidos formales y compositivos entre la producción de Gaspar de Quevedo y la de Juan del Castillo, teorizando sobre posibles contactos o enseñanzas. Queda patente en algunos de los lienzos del pintor canario, como en la *Inmaculada con jesuitas* (iglesia de la Concepción, La Orotava), deudora de la *Alegoría de la institución de la Eucaristía* (1612, Universidad de Sevilla); o sus respectivas *Adoración de los pastores* (Ayuntamiento de La Laguna y Museo de Bellas Artes de Sevilla). Relación que establecemos también ahora entre su *Visión de santa Teresa* (colección particular, La Orotava) y el lienzo *Conversión de santa Teresa*, que Juan del Castillo pintó en 1635 para la iglesia del convento del Espíritu Santo de Sevilla y que se ha puesto en relación con el grupo escultórico que Gregorio Fernández realizó hacia 1630 para el convento de Santa Teresa de Ávila. En el cuadro de Quevedo, el modelo de la santa remite a los grabados de Cornelis Galle y Schelte Adamsz Bolswert, a los que el artista añade el resto del cuerpo siguiendo otros grabados similares en los que aparecen ambos personajes. Respecto a la forzada posición del cuerpo de Cristo, habría que reflexionar sobre la escena representada, referida a la segunda conversión de la santa y la aparición en su celda de Cristo atado a la columna. Así como a la difusión de un Cristo



Fig. 14. De izquierda a derecha: detalles del *Entierro de Cristo* y de *La Virgen del Rosario como protectora de los dominicos*. ¿Siglo XVIII? Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, La Orotava.

bién se ha podido contemplar un *Santo Domingo de Guzmán* de Juan de Miranda fechado hacia 1785-1790 que parece partir de estos modelos anteriores, aunque con las novedades y calidades del pintor grancanario²³ (fig. 13).

Aunque no está clara la procedencia del cuadro de Quevedo que estudiamos, es muy probable que como decimos llegara desde el convento dominico de la villa. En su iglesia aún pueden verse varios lienzos que representan distintos momentos de la vida del santo: su *Genealogía*, *El entierro de santo Domingo*, *El abrazo de santo Domingo y san Francisco* y la *La Virgen del Rosario como protectora de los dominicos*, que corona el actual retablo del Nazareno. El que más llama la atención por su envergadura es el primero de ellos. A finales del siglo xv se extendió por los conventos dominicos la costumbre de representar los ascendentes del santo a modo de variante del árbol de Jesé, de la que conservamos dos estupendos ejemplares en Tenerife, este de La Orotava y otro en la iglesia dominica de La Laguna²⁴. En el primero de los lienzos vemos a santo Domingo en el centro de la composición y sobre él a la Virgen del Rosario acogiendo a los santos de la orden bajo su manto. Esta representación de

con una posición forzada por la propia forma de la columna, que generaba una postura más dramática, lo que provocaba mayor devoción en el espectador. Para la obra de Castillo véase MALO LARA, Lina (2017): «Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo xvii», en *Colección Arte Hispalense*, 113. Sevilla: Diputación de Sevilla. Sobre el cuadro de Quevedo, véase LORENZO LIMA (2022): «Visión de Santa Teresa», en *La Santa Teresa de Maragliano y su época*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pp. 95-96.

²³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita *et al.* (2023): *Juan de Miranda lo pintó: la travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración*, catálogo de la exposición homónima. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Patrimonio Cultural.

²⁴ GÓMEZ CHACÓN, Lucía (2013): «Santo Domingo de Guzmán», en *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 5, n.º 10. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-106. FUENTES PÉREZ, Gerardo (2002): «Juana de Aza: Un eslabón en la iconografía dominicana», en *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria y Casa de Colón, pp. 1437-1449.





Fig. 15. Atribuido a Gaspar de Quevedo. *Santo Domingo de Guzmán*. Segunda mitad del siglo XVII. Colección Museográfica El Tesoro de la Concepción, La Orotava.

la Virgen como protectora encontró en todas las órdenes religiosas su propia versión, como prolongación de la idea de misericordia y *mater ómnium* (fig. 14).

La Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción* atesora otro pequeño cuadro, poco conocido, que se incorporó a sus fondos como depósito temporal de la Fundación Franchi. Se trata también de un *Santo Domingo de Guzmán*, sin duda salido de las manos de Gaspar de Quevedo (fig. 15).

La pintura, un óleo sobre tela de 80 x 68 cm, representa al santo dominico de medio cuerpo y con sus atributos tradicionales. Lleva el hábito talar característico blanco y negro, con la capucha abierta hacia los hombros, exactamente de la misma manera que sucede en el cuadro que analizamos. En su mano derecha porta el báculo, terminado en forma de cruz, mientras que con la izquierda sujeta el libro y la vara de lirios blancos. Lleva el rosario enrollado entre la mano y el libro. Los rasgos del rostro responden a la manera tradicional de su representación, con la barba acabada en doble punta y tonsura en la cabeza. Sobre esta y en el aire aparece la tradicional estrella y rodeándola un halo casi imperceptible. En la esquina inferior izquierda vemos la cabeza de un pequeño perro que porta en su boca la antorcha tradicional, sobre cuya llama aparece situado el globo terráqueo, rematado por una cruz. La escena parece situarse en una estancia, ya que a la derecha observamos un mueble con casetones decorados con relieves en forma de flor, aunque podría tratarse de una puerta; en la parte inferior izquierda, detrás del perro, se aprecia lo que parece ser una mesa. Sin embargo, el fondo del lienzo responde nuevamente a la atmósfera típica de Quevedo, a caballo entre un exterior nebuloso y un ambiente identificado con la santidad del representado. Tiene un interesante marco dorado



Fig. 16. De izquierda a derecha: Schelte Adamsz Bolswert, antes de 1650; Theodoor Galle, 1611; y Pieter de Baillu, 1623-1660.

con decoraciones vegetales sobre fondo rojo resaltadas con perfil negro. Aunque bien conservado, la oxidación de los barnices hace que su aspecto amarillee, lo que perjudica notablemente la viveza del color propia de la pintura de Quevedo.

Como suele ser frecuente en su pintura, para este caso parece inspirarse en varios grabados diferentes. Sin duda, recuerda a un grabado de Schelte Adamsz Bolswert, datado en la primera mitad del siglo XVII, realizado a partir de una obra de Rubens, aunque tiene elementos que podemos encontrar en un grabado de Pieter de Bailliu, fechado en la misma época y que realizó partiendo de una obra de Abraham van Diepenbeeck. Bailliu representa al santo de cuerpo entero, pero su posición ladeada, la manera de coger los atributos y el modelado de la cabeza encuentran parecido en el cuadro de nuestro pintor (fig. 16).

Las líneas que unen a este tipo de obras y a este grupo de autores en los que Gaspar de Quevedo se inspira y entre los que parece sentirse cómodo son extremadamente finas. Decimos esto porque este cuadro parece resumir muy bien las preferencias del pintor en cuanto a sus fuentes. Si tomamos un tercer grabado, en este caso salido de los talleres de los hermanos Galle hacia 1630, parece como si el artista hubiese querido elegir lo mejor de cada uno. De Bolswert toma la estructura de la cabeza, la tonsura, el diseño de las flores y el báculo, literalmente igual al que aparece en este grabado. De Bailliu el diseño del hábito, de nuevo el báculo, la idea del globo terráqueo sobre el fuego de la antorcha y, sobre todo, la forma en que coge el libro y los lirios al mismo tiempo. Por último, de Cornelis y Theodor Galle parece tomar la cabeza del perro y la forma en la que muerde la antorcha.

La importancia dada por Quevedo a las fuentes que utiliza en tanto que son propias de su época se trasluce en todos estos casos que hemos citado, de los que





Fig. 17 (izquierda). Círculo de Gaspar de Quevedo. *Calvario*. Siglo xvii. Iglesia de San Juan Bautista, La Orotava. Fig. 18 (derecha). Círculo de Gaspar de Quevedo. *Calvario con donante*. Segunda mitad del siglo xvii. Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción*, La Orotava.

toma elementos que le interesan y a los que añade otros de su cosecha. Es el caso del ángel que corona el cuadro de la iglesia de la Concepción, su auténtica firma y que viene a seguir la estela de este tipo de personajes, ampliamente representados en su producción y que podemos ver en la inmensa mayoría de la pintura andaluza de esa época y en los grabados de Baillu o Schelte, entre otros muchos ejemplos.

OTRAS OBRAS EN EL ÁMBITO DE SU ESTILO

Atendiendo a los planteamientos que hemos abordado en este artículo, debemos replantear lo que se ha dicho sobre algunas obras que, con las reservas debidas, deben ser relacionadas con el catálogo de nuestro pintor, habida cuenta de que presentan muchas de sus características.

El caso más significativo nos parece el del *Calvario* (iglesia de San Juan Bautista, La Orotava), un cuadro sobre el que se han vertido diferentes opiniones y que siempre ha sido objeto de cierta controversia, tanto por su origen como por su relación con otros lienzos (fig. 17). Este cuadro se relacionó en su momento con el pintor Cristóbal Ramírez, atendiendo a cuestiones cronológicas y no tanto estilís-

ticas. Dicha atribución ha quedado ya totalmente descartada y hace unos años se planteó su filiación andaluza. Con motivo de la exposición *Passio Domini*, celebrada en 2021, pudieron verse juntos los tres cuadros que desde antiguo se habían relacionado, este *Calvario* y el *Ecce Homo* y el *Entierro de Cristo* (iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava)²⁵. Como pudo cerciorarse entonces, estas obras solamente comparten temática y un formato parecido, pero ni habían sido un tríptico ni habían salido de la misma mano.

Lo cierto es que el estudio del calvario mencionado permite plantear la hipótesis de su cercanía a la obra de Quevedo, tanto por la fuente utilizada como por el desarrollo plástico de los personajes, sobre todo de san Juan, que reúne todas las características formales propias del artista: tratamiento de los pliegues (repetidos en el manto de la Virgen), exquisito trabajo en manos y pies desnudos, modelado de la cabeza o forma de la cabellera. Unido al contraste lumínico general de la obra, el gusto por la atmósfera nebulosa o la expresión serena de los representados, a pesar del momento de la Crucifixión. Este tema ha sido frecuentemente representado en la plástica occidental y difundido ampliamente a través de láminas y grabados. Por lo tanto, sigue la tradicional composición triangular con la Magdalena a los pies, la Virgen a la izquierda y san Juan a la derecha, con la ciudad de Jerusalén de fondo y un cielo que se rompe solo para mostrarnos el sol y la luna. Recuerda a obras de Alberto Durero, Martín de Vos, Hieronymus Wierix o Cornelis Cort, pero también a grabados algo más cercanos a Quevedo y de autores que solía utilizar como fuente, como Crispijn van de Passe o Boëtius Adamsz Bolswert, en los que los personajes adquieren un carácter más gestual, ya que se realizaron a partir de Rubens. La posición de espaldas al espectador de la Virgen no es muy frecuente, pero puede verse en algunos grabadores italianos de finales del siglo XVI.

La composición se repite en la obra *Calvario con donante*, aunque en este caso adaptada al estrecho formato del lienzo, procedente probablemente del lateral de un retablo y que ya habíamos relacionado con el círculo de Quevedo (fig. 18).

Del mismo modo, resultan singulares las similitudes con uno de los cuadros ya mencionados, el *Entierro de Cristo*, una obra muy interesante sobre la que tenemos muy pocos datos y que repite los modelos andaluces del siglo XVII, en la que podemos encontrar parecidos en el tratamiento de las manos o las cabezas que Quevedo desarrolla en otras obras, por ejemplo, en la citada *Piedad*²⁶.

Otra pintura que debemos relacionar con Quevedo es la que podemos ver actualmente en el ático del retablo del Señor de la Cañita, en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, que representa a *La Virgen entregando el rosario a santo*

²⁵ Véanse AA.VV. (2017): *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Canarias; y ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Natalia y PADRÓN RODRÍGUEZ, Adolfo (2021): *Passio Domini. El legado de un pueblo*. La Orotava: Ayuntamiento de La Orotava.

²⁶ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Pintura», en *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava*. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 42-63.





Fig. 19. Círculo de Gaspar de Quevedo. *La Virgen entregando el rosario a santo Domingo*. Segunda mitad del siglo XVII. Retablo del Señor de la Cañita. Iglesia de San Juan Bautista, La Orotava.

Domingo. El retablo es el resultado de la composición a partir de distintas piezas con orígenes diversos y hecha en el siglo XIX, tras la llegada de la escultura que acoge. Si bien se ha dicho que el cuadro continúa el estilo de Quevedo pero en fecha posterior²⁷, desde nuestro punto de vista debe ser vinculado directamente a su catálogo (fig. 19).

El cuadro sigue las pautas de la obra que Murillo realizó para el colegio dominico de Santo Tomás de Sevilla hacia 1638-1640. El santo, vestido con el hábito talar, está arrodillado ante la Virgen, que lleva al niño Jesús en brazos, y que aparece sobre un rompimiento de gloria rodeada de cabezas de querubines. Santo Domingo extiende sus brazos para recoger el rosario de la mano de la Virgen, aunque el niño también lo sujeta. A su lado y en la parte inferior vemos al perro portando la antorcha, un libro abierto y los lirios. Todo envuelto en una nebulosa de tonos ocre, rojos y azules, con una mesa de altar sobre la que podemos ver una cruz. El lienzo de Murillo está catalogado como una de sus primeras obras conocidas, en las que aún puede apreciarse el influjo de su maestro Juan del Castillo, de Zurbarán y de Juan de Roelas. Reiteramos la influencia que la contemplación directa de las obras de estos artistas tuvo en la paleta de Quevedo, así como en el tratamiento

²⁷ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2022): «De Madeira a Canarias. Fray Gerardo de Abreu (1748-1787...) y los frontales pintados de altar», en *Revista de Historia Canaria*, 204. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, p. 36. La escultura del Señor de la Cañita procede del convento agustino y llegó a la parroquia de San Juan tras la desamortización. En realidad, se trata de un *Ecce Homo* que originalmente debió estar formado por un busto, al que con posterioridad se le añadió el resto del cuerpo. El retablo fue restaurado en 2007 por Marcos Hernández Moreno.

de las carnaciones y rostros de los personajes. También en este caso vemos su habitual manera de efectuar los pliegues en el hábito del santo, el gusto por mostrar las orejas y el juego gestual asociado a las manos, aquí dispuestas en una diagonal que se convierte en centro visual de la escena.

El estudio de la producción de Gaspar de Quevedo se ha ido ampliando y enriqueciendo a lo largo de los últimos años, de tal forma que su catálogo está en constante revisión y ampliación, como no podía ser menos al tratarse del pintor canario más destacado del siglo xvii. El análisis de este conjunto de obras, al que podemos denominar *Corpus Quevedo*, aporta a la Historia del Arte en Canarias la visión profunda y científica de la pintura que se produjo en nuestras Islas una vez que entraron en el circuito artístico español y europeo, si se nos permite esta expresión. La obra de Quevedo, junto con las de Quintana, Rodríguez de la Oliva o Miranda, permite trazar el hilo conductor de la plástica canaria y sentar las bases de investigaciones futuras.



