

NUEVAS ATRIBUCIONES AL PINTOR GASPAR DE QUEVEDO EN TENERIFE Y LANZAROTE

Germán Fco. Rodríguez Cabrera
Instituto de Estudios Canarios

RESUMEN

Gaspar de Quevedo llega a Sevilla desde Tenerife en los años treinta del siglo XVII. En la capital hispalense ejerce como pintor, tras formarse con el maestro Miguel Güelles y crear una familia con Isidora de León. En los años cincuenta retorna a Canarias tras sobrevivir a la peste de 1649, retomando la primera idea de ser sacerdote. A su vuelta trae los modos de la pintura del primer naturalismo sevillano a las islas. Su retorno pudo suponer un impacto similar a lo sucedido con la presencia del escultor Martín de Andújar en Tenerife. Proponemos el incremento de la lista de obras con estas nuevas atribuciones, donde apreciamos lo moderno de su arte y la diferencia frente a otros artistas activos en Tenerife durante el Seiscientos.

PALABRAS CLAVE: Gaspar de Quevedo, bodegón, Dios Padre, Los Silos, cerámica de Tonalá, cofradía, Misericordia.

NEW ATTRIBUTIONS TO THE PAINTER GASPAR DE QUEVEDO IN TENERIFE AND LANZAROTE

ABSTRACT

Gaspar de Quevedo arrived from Seville to Tenerife in the thirties of the seventeenth century. In the Andalusian capital, he works as a painter, after learning from the *maestro* Miguel Güelles and creating a family with Isidora de León. In the fifties, he returned to the Canary Islands after surviving the plague of 1649, taking up his first idea of being a priest. On his return, he brought the modes of painting of the first Sevillian naturalism to the Islands. His return could have had a similar impact to what happened with the presence of the sculptor Martín de Andújar in Tenerife. We propose increasing the list of works with these new attributions, where we appreciate the modernity of his art and the difference compared to other active artists in Tenerife during the 17th century.

KEYWORDS: Gaspar de Quevedo, Still Life, God father, Los Silos, Ceramics of Tonalá, Botherhoob, Mercy.



Este artículo es fruto de un tiempo de estudio y análisis sobre la obra de Gaspar Afonso de Quevedo (La Orotava, 1616- 1670...), formas que le son comunes y nos permiten analizar su modo de trabajo y evolución posterior. Su pintura refleja el debate y las tendencias en el campo de las artes que se daban en la capital hispalense. A su regreso a Canarias sus obras plasman el primer naturalismo del Barroco, y las propuestas más coloristas presentes en Sevilla en manos de Juan de Roelas (Flandes, c. 1570-Olivares, 1625), seguidas –entre otros– por Francisco de Herrera *el Viejo* (Sevilla, 1590-Madrid, 1656). Posteriormente, según nos acercamos a los años setenta del Seiscientos, observamos que el dibujo prima sobre el color, acercándose a los postulados defendidos por Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644), el gran referente teórico de la escuela sevillana, y cuyos modelos pictóricos parecen encajar mejor con los gustos de la clientela isleña, más acostumbrada a la pintura del norte de Europa. Técnicamente apreciamos una capa de preparación sobre el lienzo, muy fina y de color rojizo, de almagra, que se va haciendo más visible hacia su etapa final. Este modo de trabajo se relaciona con su aprendizaje en el taller de Miguel Güelles (...1607-1637...), que ejercía como censor del gremio en la policromía de imágenes¹. En toda la obra de Quevedo se aprecian características comunes: estudio del natural, trazo seguro en el dibujo, recreo en la representación de detalles de joyería y calidades de los tejidos o la incorporación de recursos tomados del natural. Todo ello es fruto de una sólida formación humanística, sumada a la posesión o acceso a una nutrida biblioteca o colección de estampas².

La presencia de Quevedo en la pintura de Tenerife es similar al impacto causado por la llegada del escultor andaluz Martín de Andújar y Cantos, quien, tras su estancia en Gran Canaria, se establece en 1637 en Garachico donde abre taller y al igual que Quevedo, formó a un grupo de discípulos. Estos modos llegados de Sevilla se consolidan, prolongándose en el tiempo hasta la siguiente centuria. No obstante, la figura del pintor de La Orotava posee lagunas aún por aclarar. Su posible formación, previa al viaje a Sevilla, que, como ha apuntado la profesora Fraga González, pudiera haberse producido con Asencio de Araujo Mederos, con el que encontramos puntos en común en las pinturas que completan el retablo de la Virgen del Rosario en Garachico³. De su estancia en la urbe andaluza ha arrojado luz Carlos Rodríguez Morales en un artículo, donde da a conocer el nombre de su maestro Miguel de Güelles⁴. Por su parte, Jesús Rodríguez Bravo en 2017 publica

¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2001): «Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa». *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, n.º 4, pp. 125-134.

² Se aprecian en su obra constantes referencias a estampas y grabados, quizás de su propiedad, como ocurre con otros artistas. Su formación y estancia en Sevilla le dio acceso a gran parte de ellas, pues la capital hispalense era una de las ciudades principales de su tiempo.

³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1981): «Nuevos datos sobre la vida y obra del pintor Gaspar de Quevedo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, n.º 27, pp. 559-578.

⁴ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (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, n.º 20, pp. 131-139.



un trabajo sobre la obra del artista, aproximándose a una visión global de ella⁵. Pese a todo, aún desconocemos el lugar y fecha de su muerte⁶, así como un estudio de la influencia de su plástica en otros artistas isleños.

En la parroquia tinerfeña de Nuestra Señora de la Luz, en Los Silos, el retablo del Cristo de la Misericordia⁷ se engloba dentro de los modelos levantados en la isla desde los años treinta del siglo xvii⁸. El ejemplo silense se compone de un solo nicho que acoge la escena del Calvario con columnas entorchadas en sus laterales, rematado por un ático con frontón partido. La obra, totalmente dorada y policromada, se completa con un sagrario centrado el banco y pinturas sobre tabla a ambos lados, donde los planos frontales acogen los instrumentos de la Pasión y Muerte y los laterales, dos jarrones con flores. En el ático, el óleo de Dios Padre remata el conjunto. Corresponden a la misma mano los jarrones de flores y la efigie del Creador, frente a los bodegones con los instrumentos de la Pasión, muy cercanas a las propuestas pictóricas de Juan y Jorge Iscrot, activos en la comarca, a los que ahora se las atribuimos⁹.

La documentación que sobre el retablo conocemos nos remite a un trabajo financiado por la cofradía de la Misericordia. Asociación de fieles que emprendió de igual manera la construcción de una capilla propia (lateral derecha) para acoger las insignias de la confraternidad, celebrar sus cultos y servir de lugar de reunión y entierro de sus hermanos, siguiendo un comportamiento similar a otras confraternidades de su tiempo, como la radicada en el puerto de Garachico, que parece ser el referente de su comportamiento. El estudio del Libro de Cuentas aporta luz sobre la obra, de modo que en 1641 se abonan las obras de carpintería, reuniendo doscientos setenta reales para estos gastos que, juntos con otros anotados en oficiales de albañilería, buscaban rematar la fábrica de la capilla. Dos años después, en 1643, debe de ser encargado el retablo, desconociéndose los detalles del acuerdo, pero en ese año el hermano Sebastián Álvarez, promete treinta ducados para dorarlo

⁵ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2017): «Gaspar de Quevedo y la encrucijada de su pintura». *Revista de Historia Canaria*, n.º 199, pp. 142-188.

⁶ De su vida se pierde la pista documental en la década de 1670, planteándose varias propuestas. Por nuestra parte defendemos que sigue vivo más allá de esa década, tal vez, fuera de Tenerife.

⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1989): «Noticias sobre el Cristo de la Misericordia, Los Silos (Tenerife) Posible obra de Francisco de Ocampo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas de Gran Canaria, n.º 35, pp. 405-413.

⁸ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (coord.) (2008): *Documentos notariales sobre arte y artistas en Garachico (1522-1640)*. Patrimonio Documental de Canarias. Archivo Histórico Provincial de Tenerife, La Laguna.

⁹ A ellos también atribuimos ahora las tablas de *San Simón Stock* y *Santa Teresa de Ávila*, que se conservan en la sala del archivo parroquial de la iglesia matriz de Los Silos. Los santos aparecen de pie en un impreciso paisaje, apareciendo en el extremo superior un rompimiento de Gloria. En el de san Simón, una mano femenina le hace entrega del escapulario carmelita, versión simplificada de la aparición de la Virgen al santo. Estas tablas formarían parte del retablo dedicado a la Virgen del Carmen, colocadas ambos lados de su única hornacina, y que en la actualidad ocupan dos esculturas de producción industrial de principios del siglo xx.





Fig. 1. *Retablo de la Misericordia*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos. Foto del autor.

«cuando se ponga por obra»¹⁰. La tarea de su dorado se prolongó en el tiempo, pues en 1655 se abonaron por el sacerdote Domingo Afonso ochocientos reales por estos trabajos¹¹. El profesor Martínez de la Peña señala que en 1657 se coloca, por donación del mentado Sebastián Álvarez, la pintura que remata el ático representando a Dios Padre¹². Su definitiva ubicación se confirma, ya que por entonces el capitán Francisco Figueredo Ferrás, Gaspar Jorge y Juan Estrella declaraban en sus cuentas haber entregado nueve reales al carpintero que forró el altar para poder colocar el

¹⁰ VELÁZQUEZ MÉNDEZ, José (2007): *Los Silos y los Yanes de Daute*. Ayuntamiento de Los Silos, pp. 88-89.

¹¹ *Idem*.

¹² MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1989). *Op. cit.*



Fig. 2. *Dios Padre*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos. Foto del autor.

referido cuadro. Sebastián Álvarez debe de ser el valedor de Gaspar de Quevedo en Daute, pues se perfila como uno de los cofrades más activos e interesados en la conclusión del ornato de la capilla. Junto al regalo de la obra pictórica para el remate, debió de patrocinar los acabados laterales del banco del retablo, lugar donde localizamos los dos jarrones con flores que estudiaremos más adelante [fig. 1].

La representación de Dios Padre en la pintura canaria del Seiscientos parece tener como una de las principales referencias la que componía el llamado retablo de Mazuelos. Antes ubicado en el remate del antiguo retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna, fue donado por el comerciante Pedro Afonso de Mazuelos y traído desde de Flandes en 1615. El impacto del conjunto pictórico debió ser considerable en el ámbito artístico local. Las obras venidas del norte de Europa no eran nuevas para la isla, pues el mercado abierto por el comercio del azúcar propició la llegada de piezas desde tempranas fechas. Aun así, es de destacar la importancia del conjunto de Los Remedios, por la calidad y temática de las obras de pincel que lo componían, realizadas en el taller de Hendrick van Balen (Amberes, 1575-1632) en opinión de Díaz Padrón¹³. La pintura del retablo silense muestra a Dios como sumo pontífice, en un contexto religioso donde se cuestionaba su autoridad, un Dios Padre contrarreformista. Se cubre con

¹³ DÍAZ PADRÓN, Matías (1986): «Un retablenédit de Hendrick van balen aux Iles Canaries». *RevueBelged' Archéologie et d'Historie de l'Art*. Y en «Retablo de Mazuelos» en AA.VV.: *La Huela y la Senda*. Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2004, pp. 742-746.





tiara y capa pluvial, observando la tierra desde lo alto, a diferencia de la versión flamenca de la seo lagunera, donde se muestra bendicente y porta el globo terráqueo. De pelo cano y amplia barba, sigue las formas habituales de su representación. La tiara papal es estudiada por el pintor de manera minuciosa, rica en detalles, como la tela de damasco blanca que le sirve de fondo para las tres coronas que la componen. Tratadas con minuciosidad, resalta el estudio de los metales y las piedras preciosas que la ornamentan. La figura está envuelta por un sol, donde se alternan nubes con cabezas aladas, apreciándose varios «arrepentimientos» [fig. 2].

En Lanzarote identificamos otro lienzo que atribuimos a Gaspar de Quevedo, *La Trinidad* conservada en la iglesia del antiguo convento dominico de Teguiise. Fundado en 1726 por Gaspar Rodríguez Carrasco (La Orotava, 1676-1712), había sido entregado a la orden de Santo Domingo de Guzmán, bajo el patronato de san Juan de Dios y san Francisco de Paula, remarcando un sentido de servicio y asistencia a la población de isla¹⁴. La pintura preside el óvalo que centra el remate del retablo dedicado a Nuestra Señora de Gracia. Se trata de una Trinidad vertical rodeada por cabezas de querubines aladas. Catalogado hasta ahora como obra anónima, los estudios se han centrado más en el retablo que la acoge y las pinturas de los santos jesuitas que lo completan¹⁵. Muestra una visión naturalista del misterio trinitario alejado de los convencionalismos formales derivados del Concilio de Trento. Dios Padre abre los brazos en el extremo superior, el Espíritu Santo centra la composición y Cristo portando la cruz y mostrando los estigmas la cierra. La figura más adulta se muestra sin ropas pontificales, con túnica y mano, del mismo modo que Gaspar de Quevedo lo representó en *La Gloria del cuadro del ánimas del templo parroquial de la Victoria de Acentejo* (h. 1668-1672). Por su parte, la representación de Cristo sigue como referencia el grabado de Hieronymus Wierix (Amberes, 1553-1619), quien pasa a la plancha metálica una composición de Martín de Vos (Amberes, 1532-1603) realizada entre 1579 y 1587 denominada *Sangre de Cristo y Grial*, de la que toma la mitad superior del Cristo, retirándole la corona de espinas de su cabeza. La obra debió de llegar a Teguiise junto a los primeros bienes colocados en el templo por el fundador Gaspar Rodríguez Carrasco¹⁶. Natural de la isla de Tenerife, desarrolla gran parte de su vida en la Villa de La Orotava. En 1659 sus padres se unen en matrimonio en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción y en ella Gaspar Rodríguez se casó por poderes con Magdalena Ventura de Miranda en

¹⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo (2008): «Fuentes para la historia de la orden de predicadores en Lanzarote. El convento de san Juan de Dios y san Francisco de Paula. Una aproximación espacial y plástica del siglo XVIII». *Actas de las XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*. Cabildo Insular de Lanzarote, Cabildo Insular de Fuerteventura, pp. 119-148.

¹⁵ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (2014): «El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900», en *Arte. Lanzarote y su patrimonio artístico*. Historia General de Lanzarote II. Cabildo de Lanzarote, pp. 193-194.

¹⁶ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1995): *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 219-226.



Fig. 3. *La Trinidad*. Iglesia del antiguo convento dominico de Tegüese.
Foto de Víctor Barreto Martín.

1709¹⁷, lo que lo sitúa en una de las poblaciones fundamentales en el periplo vital del artista. Tras la desamortización y la desacralización del templo los retablos de las dos capillas de cabecera siguieron colocados en el lugar para el que fueron ideados, entre ellos el lienzo ahora estudiado [fig. 3].

Volviendo al retablo de la parroquial de Los Silos, las bandas delanteras de imagería de la capa pluvial son, junto al capelo, las piezas más elaboradas de la prenda que viste Dios Padre. El artista solo muestra las partes superiores de las bandas, donde representa a los apóstoles Pedro y Pablo según su iconografía habitual; uno portando las llaves y otro la espada.

En esta línea, desde hace años cuelga en las salas del Museo de Bellas Artes de la capital tinerfeña un lienzo de *San Agustín de Hipona*, catalogado como anónimo hispanoamericano del siglo XVIII¹⁸. Proponemos ahora su atribución a Gaspar de Quevedo pudiendo ser realizado en la década de los años setenta del Seiscientos. La obra muestra todas las características del autor, preparación del soporte rojizo de cinabrio, gran dominio del dibujo, luminosidad y escasa carga pictórica, que se

¹⁷ FUENTES PÉREZ, Gerardo (2008). *Op. cit.* p. 120.

¹⁸ En la exposición que sobre arte sacro organizó el Museo de BB.AA. capitalino, titulada *Pintura religiosa en las colecciones del Museo de Bellas Artes*, del 27 de abril al 30 de mayo de 2017, aparece nuevamente catalogada como obra hispanoamericana.





ve aumentada solo en los puntos de interés. En su ejecución siguió un grabado de Jean Baptiste Corneille (1646-1695) que plasma la obra del pintor cortesano Philippe de Champaigne (París, 1621-1674), al que nuestro autor sigue fielmente. No es la única pieza localizada en Tenerife que mira al mismo modelo francés, pues en el templo parroquial del Apóstol Santiago de Los Realejos cuelga una versión de inferior calidad artística y distinta mano, que fechamos a mediados del Seiscientos¹⁹. La capa pluvial que viste san Agustín de la colección del Museo Municipal de BB.AA. muestra en sus bandas delanteras y su cierre figuras en relieve, imitando las labores de labra de tejidos, con tonos dorados, que muestra en el cierre un medallón con el busto de Cristo, entre dos cabezas aladas y formas vegetales a ambos lados. En las bandas aparecen representados dos apóstoles: Pedro, a la altura del pecho, y en el extremo de la capa, Felipe. Siguiendo fielmente el modelo francés, dota a su obra de una mayor presencia y volumen en cada uno de los detalles del cuadro. Detalles dibujados y trabajados en los contrastes lumínicos, para recrear un grado de perfección y fidelidad. El pintor ubica las figuras en fingidas hornacinas arquitectónicas, que componen una orla de los discípulos de Cristo, que los pliegues del tejido nos impiden apreciar en su totalidad. Hornacinas fingidas, trampantojos, que son un recurso en la obra del pintor y que tienen uno de sus mejores ejemplos en dos obras ubicadas en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava. Los apóstoles Pedro y Pablo aparecen representados en dos lienzos que hacen pareja, que por sus bastidores pudieran ser las puertas de la hornacina de un retablo aún por identificar. En la actualidad se encuentran descontextualizadas al proceder de alguno de los conventos desamortizados de la localidad, como ha propuesto Lorenzo Lima²⁰. Hemos atribuido ambas obras a Quevedo, tras ser intervenidas por el taller Greco Restauraciones en 2014, siendo defendida su vinculación en una ponencia desarrollada en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife²¹ [fig. 4].

San Pedro también es objeto de representación individual en otro lienzo que cuelga en los muros de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos. Una obra ya atribuida a Gaspar de Quevedo y que ahora ubicamos cronológicamente en los años cincuenta del Seiscientos, tras su vuelta a las islas desde Sevilla²². Cabría la posibilidad de que formara pareja con un *San Pablo*, hoy desaparecido. La pintura no fue afectada por el incendio que arrasó el templo en 1978,

¹⁹ En la actualidad se ubica en la antigua capilla de la cofradía del Rosario, ahora de Los Remedios. Posee marco rematado en una orla policromada, plenamente dieciochesca, que centra el escudo de la orden agustina. Es una obra anónima del siglo XVIII.

²⁰ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2008): *El Legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*, Villa de La Orotava, pp. 91-92.

²¹ Ciclo organizado por la institución lagunera donde se definió la intervención sobre la obra y la atribución a su mano bajo el título de «Restauración de los cuadros de San Pedro y San Pablo de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava», leída el 6 de junio de 2016. Pdf en [youtube.com/watch?v=hsUqi4lunns](https://www.youtube.com/watch?v=hsUqi4lunns).

²² LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo (2006): «La pintura al servicio de la perpetuación de la Gloria terrenal y exaltación individual. El retrato del capitán Juan de Gordejuela, regidor de Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, n.º 188, p. 177.



Fig. 4 (izquierda). *San Agustín de Hipona*. Museo Municipal de BB.AA., Santa Cruz de Tenerife. Foto del autor. Fig. 5 (derecha). *San Pedro Apóstol* Parroquia de Ntra. Sra. de La Concepción. Los Realejos. Foto del autor.

al ubicarse en la ermita de San Sebastián Mártir, conservando su marco original²³. Muestra gran soltura de pincel en el estudio de las formas, con un sosegado naturalismo, remarcando el dibujo en rostro, manos y pies, que presentan paralelismos con otras obras del artista caso de la *Inmaculada Concepción con Felipe Machado* conservada en el templo de Santa Catalina Mártir de Tacoronte, que la alejan de otras pinturas realizadas en décadas posteriores. San Pedro se presenta de manera rotunda y elegante, sobre un paisaje dominado por árboles [fig. 5].

Volviendo al retablo de la cofradía de la Misericordia del templo parroquial de Los Silos, la intervención que atribuimos a Gaspar de Quevedo no se limitó únicamente al ático, del que ya hemos tratado, sino que se completa con los floreos pintados en los laterales del banco. Si las obras del frente del altar, el sagrario y

²³ De forma arquitectónica reproduce un frontal partido rematado por una bola sobre pedestal. Sobre esta se encontraba un angelote con roleos vegetales a sus lados, ahora retirado. Las características de la figura angelical me hacen vincularla con el maestro Antonio Álvarez, del que se conservan varios retablos en el municipio.





los laterales son deudoras de los talleres activos en la comarca durante el siglo XVII que representan, a modo de bodegones, los instrumentos de la Pasión y Muerte de Cristo, en los laterales, se pintaron dos de los mejores floreros de la plástica canaria²⁴. Nuestro autor realiza un bodegón copiado del natural, donde se aprecia la capacidad que para ello posee, de igual manera que el estudio de los objetos, textiles y flores. Gaspar de Quevedo se perfila como uno de los mejores pintores del natural que habían llegado a la isla hasta ese momento, y con estas obras que le asociamos lo vuelve a ratificar. Pinta un bodegón divino, donde las especies vegetales utilizadas tienen una lectura vinculada al lugar donde se encuentran. Las flores se relacionan con diversas actitudes humanas; la rosa al amor, los claveles a los esponsales, las azucenas a la pureza y las margaritas a la misericordia, componiendo así un jardín apropiado para el altar de la cofradía de la Misericordia, destacada por su labor social y compromiso con la Iglesia. Los jarrones imitan los naturales de cerámica fina, llamados búcaros de Indias o cerámica de Tonalá. Estas piezas eran un producto exclusivo, caro y raro, destinado a las mejores casas y colecciones del Nuevo y Viejo Mundo que tuvo su mayor desarrollo durante el siglo XVII. Se hacían con barros aromáticos, y se usaban para adorno y perfume de las aguas que se depositaban en su interior; de igual manera, eran apreciadas por las caprichosas formas que tomaban²⁵. También eran usadas por las damas más nobles de la corte y otros centros de poder para aclarar su tez, ingiriendo pequeños trozos de la misma. Nuestro pintor refleja con detallismo las flores y la suntuosa cerámica sobre un fondo oscuro, neutro, que dota de mayor presencia a los elementos representados. Una pareja de floreros que entroncan con la producción desarrollada en los círculos cortesanos, donde las obras salidas de los pinceles de Juan Van der Hamen y León²⁶, Francisco de Zurbarán y Juan Fernández *el labrador* marcan las pautas del género más relacionado con nuestro pintor²⁷.

La cerámica plasmada por Gaspar de Quevedo en este retablo está compuesta por el pie y una fina boca, estando la mitad superior del cuerpo central de la pieza perforado, usándose como soporte para las flores. Según estudios recientes deberíamos vincular las piezas cerámicas pintadas con la producción del convento de las Claras de Santiago de Chile, único lugar del país especializado en su elaboración. Según escribió Lorenzo Magaloni (1637-1712) en 1695, *los búcaros de Chile*

²⁴ Realizados al óleo sobre tabla, miden 36 × 23,50 cm. De la observación de las mismas se desprende que fueron realizadas *in situ*, pues ocupan la totalidad del espacio disponible en esta parte del retablo. Todo ello nos habla de su gran destreza con los pinceles y de sus capacidades como artista.

²⁵ La cerámica de Tonalá, como se aprecia en los ejemplares conservados en el Museo de América o en las colecciones de Hispanic Society, así lo atestiguan. De igual manera en los ejemplares plasmados en muchos bodegones españoles del Barroco.

²⁶ JORDAN, William B. (2006): *Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid*. Patrimonio Nacional, Madrid.

²⁷ ATERIDO, Ángel (2013): *Juan Fernández el Labrador. Naturalezas muertas*. Museo del Prado, Madrid.

eran los mejores de todas las Indias en color, brillo, ornamentación y diseño²⁸. El artista al que atribuimos estas obras debió de conocer en Sevilla, puerta de entrada de los productos americanos a Europa, productos similares que debieron de causarle la misma fascinación que al resto de sus contemporáneos; en Canarias tampoco debieron de ser desconocidos.

Si bien el uso de floreros y festones pintados en los retablos de Tenerife no era desconocido, con las obras que ahora atribuimos a Gaspar de Quevedo el género entra de lleno en los postulados del Barroco. Las características de la obra de Quevedo muestran a un pintor seguro en la composición, con una pincelada decidida, capaz de copiar del natural y de resolver detalles con solvencia, diferenciando las calidades de lo pintado. Su obra muestra un dominio que no es comparable a los autores contemporáneos presentes en Tenerife, donde su maestría se ve más contenida, con una pincelada corta. Las iglesias y ermitas de la Isla Baja conservan el mayor número de ejemplos de ello²⁹. En 1639 la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del convento dominico de Garachico contrata la decoración pictórica de su retablo al pintor Asencio de Araujo Mederos, activo en la villa y puerto por esos años³⁰. En los extremos de su base ubica unos festones de flores y frutas que compensan la carga iconográfica del resto del retablo, compuesto por representaciones de santos de la orden en el banco, y en los cuerpos superiores los milagros de Nuestra Señora.

Junto a este retablo, la parroquia de Santa Ana también acoge otros muebles procedentes del convento dominico. En la cabecera de la nave de la Epístola se ubica el de la capilla de la familia Brier, donde en los planos laterales, igual que en el caso de Los Silos, se pinta decoración vegetal pendiente de una argolla. También en el retablo patrocinado por los Jorba Calderón, ahora de Nuestra Señora de Fátima, encontramos representado un jarrón con flores, sólo en el lateral izquierdo del banco. Este retablo, procedente de la capilla de San Raimundo del convento dominico, posee en los extremos delanteros del banco las armas de su patrono, Juan Francisco Ximénez Jorba Calderón, regidor de la isla³¹. Con similar decoración aunque más riqueza floral, encontramos el que preside la ermita de San Antonio de Padua en la hacienda de El Lamero de la misma localidad. La obra ha sido estudiada por Jesús Pérez Morera, fechándola entre 1633 y 1635³². El retablo fue levantado por el maes-

²⁸ CODDING, Mitchell A. (2017): «Búcaros de indias». *Tesoros de la Hispanic Society of América*. Visiones del Mundo Hispánico, Museo del Prado, Madrid.

²⁹ La presencia de este recurso ornamental en los retablos isleños ha sido estudiada recientemente por Jesús Pérez Morera en «El retablo canario: dorado, policromía y temas decorativos» en GARCÍA LUQUE, Manuel y HERRERA GARCÍA, Francisco (eds.) (2022): *Color y ornamento. Estudios sobre policromía en el mundo ibérico (ss. XVII y XVIII)*. Universidad de Granada y Universidad de Sevilla. Granada, pp. 91-124.

³⁰ Carmen Fraga apunta la posibilidad de que fuera uno de los maestros durante la formación de Gaspar de Quevedo en la isla.

³¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (coord.) (2008). *Op. cit.*, p. 40

³² PÉREZ MORERA, Jesús (2014): «La Hacienda El Lamero y los orígenes de Garachico». *Clío garachiquense*. Cuadernos de historia local n.º 2. Mi agradecimiento al autor por las fotografías facilitadas del interior de la ermita de San Antonio.



tro Juan González de Puga, siguiendo los modelos tardomanieristas, para una ermita construida por el capitán Alonso de Ponte Ximénez. Se compone por pinturas de la Pasión de Cristo, destacando los blasones de los fundadores en los extremos del banco. Como en los altares tratados hasta ahora, figuran en los extremos laterales de este un jarrón que contiene un amplio ramo de azucenas, lirios, claveles y rosas. Por su parte, las hornacinas que articulan el retablo, plasman una visión idealizada del paraíso. Remata la parte superior del hueco central el Espíritu Santo y bajo sus alas observamos una idealizada visión de la diversidad de la Creación. Árboles cargados de frutos, donde las aves se alimentan y revolotean. La decoración de las hornacinas laterales está compuesta por jarrones de plata repujada destacando los mascarones en su cuerpo central.

Fuera de la Isla Baja, en la ermita de Nuestra Señora del Socorro de Los Realejos se conserva otro retablo con similares soluciones pictóricas. En su altar, junto a los retratos de los fundadores, se pintaron floreros que decoran las bases de los pilares. Creadas con anterioridad a 1619, las obras podrían catalogarse en fechas posteriores a 1624³³.

Similares recursos observamos en el interior de un armario de la iglesia de Nuestra Señora del Amparo, en Icod de los Vinos. El mueble, aunque incompleto pues carece de su parte interior, cuerpo donde se ubicarían las gavetas, sigue los modelos de los armarios flamencos llegados a Canarias. Por el uso de la tea para la estructura y el cedro para las tapas y puertas lo consideramos de manufactura local. Compuesta su fachada por un diseño mixtilíneo, al abrirse muestra un rico interior donde aparecen pintados árboles frutales y aves exóticas. La cara interior de las puertas se decora con jarrones con asas, con simétricas flores idealizadas de marcado gusto barroco. Unas obras muy alejadas de las calidades pictóricas de Gaspar de Quevedo.

No podemos abandonar el norte de la isla de Tenerife sin antes atribuir a Gaspar de Quevedo dos lienzos más conservados en una colección particular de Icod de los Vinos³⁴: un *San Juan Bautista* y un *San Antonio Abad* arrodillados. En atención a su formato vertical, debieron de completar las calles de un retablo ahora desaparecido. Por su procedencia, a falta de un estudio pormenorizado, parece lógico vincularlos con las fundaciones religiosas desaparecidas en el municipio durante el siglo XIX [figs. 6 y 7].

Una pieza que enlaza con la presencia de bodegones en la pintura canaria que también atribuimos a Gaspar de Quevedo se conserva en el Museo de Arte Sacro de Teguiise, en la isla de Lanzarote³⁵. La Virgen aparece sentada abrazando al Niño, que reacciona con ternura. La escena se desarrolla en un ambiente domés-

³³ En 1624 la Real Orden de Felipe IV autoriza el cambio de uso de las amplias gorgueras a las golillas con la que aparecen retratados los varones de la familia fundacional en el retablo.

³⁴ Las mismas las pude estudiar en una visita realizada en enero de 2015.

³⁵ Debo a la amabilidad del Juan Alejandro Lorenzo Lima la información sobre la existencia de la misma. Ambos coincidimos en su atribución a Gaspar de Quevedo. De igual manera señalo la presencia de otras tres obras atribuibles a Gaspar de Quevedo en la antigua iglesia de los franciscanos de Teguiise, actual museo de Arte Sacro. El retablo de san Antonio de Padua se completa con





Figs. 6 y 7. *Jarrones floridos*. Parroquia de Ntra. Sra. de la Luz, Los Silos. Foto del autor.

tico, con una mesilla en primer plano y la ventana en arco de medio punto abierta a un verde paisaje. Sobre el mueble de gavetas, que entreabiertas dejan ver diversas telas y enseres de costura, se ubica una cesta de mimbre con frutas: manzanas, peras y uvas nos vuelven a hablar del magisterio y la destreza con los que Quevedo se maneja en el estudio del natural. Similar calidad presentan las azucenas y rosas que contiene un búcaro de Indias (cerámica roja o de Tonalá) colocado en el alféizar de la ventana. La forma de la cerámica se aleja de las pintadas en el retablo de la cofradía de la Misericordia de Los Silos, que muestra una forma más estilizada y simple.

Respecto a los personajes, visten vestidos con telas lisas que reflejan sus calidades, tornasoladas para las sayas y aterciopeladas para la capa con un discreto galón. Lo mismo sucede con la cortina verde que cierra la composición tras la Virgen. Refuerza su atribución a Gaspar de Quevedo la pareja de ángeles que, junto a una palma y una rama de olivo, sostienen una corona guarnecida de ricas piedras, en ademán de coronar a la Virgen. Cierran el rompimiento de Gloria tres cabezas aladas, solución que resulta habitual en las composiciones del autor. El lienzo no ha sido vinculado con el pintor tinerfeño permaneciendo catalogado como obra anónima³⁶.

tres lienzos, de san Francisco de Paula, san Antonio Abad, en las calles laterales, y la Santísima Trinidad en el remate del retablo.

³⁶ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes (2014): «El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900». *Arte. Lanzarote y su patrimonio artístico*. Historia General de Lanzarote II. Cabildo de Lanzarote, p. 206.





Fig. 8. *Virgen con el Niño Jesús*. Catedral de Ntra. Sra. de Los Remedios. La Laguna. Foto del autor.

Es en la década de los cincuenta, cuando Gaspar de Quevedo establece relación con la familia Machado y atiende una serie de encargos en Tenerife que le granjean cierto reconocimiento social y artístico en la isla. Una notoriedad que, en diciembre de 1655, le lleva a intervenir la imagen titular de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de la ciudad de La Laguna³⁷. Al año siguiente, el 10 de marzo de 1656, se encuentra en Gran Canaria, donde recibe corona y cuatro grados de manos del obispo Rodrigo Gutiérrez y Rojas en la sede episcopal de Gran Canaria. En las siguientes jornadas recibe órdenes de *epístola* y de *evangelio*, unos pasos que lo vuelven a vincular con el estamento religioso tras su abandono en Sevilla. En 1659 es ordenado sacerdote en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna. En la sacristía de la catedral nivariense se conserva un pequeño lienzo

³⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1991): *El Licenciado Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII*. Confederación de Cajas de Ahorro, Madrid.

que representa a la *Virgen con el Niño Jesús*³⁸ que, tras su estudio, le atribuimos³⁹ [fig. 8]. En concreto el limbo mariano es similar a otros presentes en gran parte de su obra, dividido entre rayos y ráfagas, así como el leve tono rosáceo que rodea al Niño. A ello hay que sumar el modo de pintar las telas, el tornasol del manto y el tono rojo del traje mariano o la transparencia que conforma la prenda que cubre el cuerpo del Divino Infante.

Soluciones similares y modelos humanos están presentes en obras como *La Piedad* del Calvario de la parroquia de San Isidro de La Orotava o en *La Adoración de los pastores* de la colección de la Casa Ossuna en La Laguna. Por su parte el rostro es de tez pálida como el de los personajes femeninos y angelicales plasmados por el pintor. La obra tiene sus referencias compositivas en la de Nuestra Señora del Popolo, icono paleocristiano de gran difusión en el Antiguo Régimen. Se aprecia mayor detalle y estudio en la realización del Niño Jesús; Este nos mira y sonríe levemente. Por el contrario, la figura materna es una creación más libre y personal que, en un segundo plano, sigue libremente el icono romano, acercándose su rostro a los modelos femeninos tallados por Martín de Andújar⁴⁰. Parece una solución dada por el autor para resaltar la figura del Niño frente a la madre. La razón que persigue es completar una vera efigie del *Niño Jesús Enfermero*, pintura que era y sigue siendo una de las grandes devociones de origen monástico en Las Palmas de Gran Canaria desde el siglo XVII. Una obra que tuvo difusión durante el Antiguo Régimen, mediante veras efigies del Infante o inserto en composiciones marianas como la estudiada ahora. En 2016 Rodríguez Morales identificó al *Niño Enfermero* de las clarisas de Gran Canaria, en un lienzo de la Virgen con el Niño acompañado por ángeles dentro de una guirnalda de flores y frutas, conservada en el santuario del Cristo de La Laguna⁴¹. Recientemente se ha relacionado la autoría de esta última obra con Gaspar de Quevedo y su círculo, cuestión que no compartimos⁴². En cambio, sí nos parece atribuible a Jorge Iscrot (Garachico, 1629), artista que asume los modos del primer naturalismo llegados hasta las islas de manos, entre otros, del propio Gaspar de Quevedo. Residente en La Laguna en las últimas décadas de su vida,

³⁸ Ubicado en el lateral derecho del atar del crucificado que la preside. Tiene unas dimensiones de 64 x 49 cm. Sobre su procedencia, según me expresaba el canónigo José Siverio Pérez, durante un tiempo responsable del patrimonio artístico diocesano, formaba parte de un legado testamentario o donación del deán José Ossuna y Batista (1883-1976).

³⁹ Debo dar las gracias al entonces Deán Domingo Navarro Mederos por las facilidades dadas para su estudio.

⁴⁰ Las esculturas femeninas del autor andaluz reflejan unos rostros de contenida emoción, de ojos abiertos y concentrados, marcando cierta distancia con el devoto que las contempla.

⁴¹ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2016): *Todo es de plata. Las alhajas del Cristo de La Laguna. Ayuntamiento de La Laguna*, pp. 72-73. La obra se encontraba en La Laguna ya en 1688 conformando los bienes del convento franciscano de San Miguel Arcángel.

⁴² CHINEA CÁCERES, José Lorenzo y HURTADO DE MENDOZA BERNAL, Luján: «Virgen con el Niño» en DÍAZ PARRILLA, Silvia y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2022): *Restauración de bienes patrimoniales de la Esclavitud del Cristo de La Laguna. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, La Laguna*. pp. 49-55.



Jorge Iscrot realiza, entre otras obras, el dorado y policromía del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción levantado por Antonio de Orbarán en los años sesenta. A Jorge Iscrot hemos atribuido la pintura *Virgen del Carmen con Juan Freile y Leonor Pérez* realizada entre 1654 y 1661 para la capilla de San Juan Bautista del antiguo templo franciscano de San Miguel de las Victorias de La Laguna y que ahora se conserva en sus dependencias⁴³.

De las estancias en Gran Canaria de Gaspar de Quevedo, una está documentada por Fraga González, pero es lógico pensar en otras visitas llevadas a cabo por motivos religiosos o artísticos. Gran Canaria en ese tiempo era la sede de la única diócesis del archipiélago, de tal manera que el estamento clerical tenía en ella su centro de referencia. En torno a su sede se concentraba lo más granado del clero y todo lo necesario para servir al culto del principal templo del archipiélago. Es por ello lógico pensar que se conserve obra del pintor en la isla aún por identificar.

En definitiva, a partir de las obras estudiadas y atribuidas a Gaspar de Quevedo, se perfila como uno de los artistas responsables de la introducción del primer naturalismo en los lenguajes pictóricos insulares. Su obra debió de causar un fuerte impacto, una nueva propuesta que aleja a sus clientes de los gustos manieristas dominantes en el panorama insular. Nuestro autor es un artista formado en la escuela sevillana, como bien se deja entrever en sus trabajos, y las pinturas ahora atribuidas ahondan no solamente sobre su personalidad y recursos, sino en un género como el bodegón, hoy por hoy poco estudiado.



⁴³ RODRÍGUEZ CABRERA, Germán F. y SÁNCHEZ LÓPEZ, Rubén: «Virgen del Carmen con Juan Freile y Leonor Pérez», en DÍAZ PARRILLA, Silvia y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2022): *Restauración de bienes patrimoniales de la Esclavitud del Cristo de La Laguna. Pontificia, Real y Venerable Esclavitud del Santísimo Cristo de La Laguna, La Laguna*. pp. 57-65.