

GASPAR DE QUEVEDO Y LA ENCRUCIJADA DE SU PINTURA

Jesús Rodríguez Bravo
Historiador del arte

RESUMEN

El pintor Gaspar de Quevedo es la figura más interesante de la pintura canaria del siglo XVII, pero aún quedan muchos datos por descifrar de su vida y, sobre todo, de su formación en la Península. Precisamente en 2016 se han conmemorado los cuatrocientos años de su nacimiento sin haberle hecho el debido reconocimiento. En este contexto, nos acercamos a la encrucijada formal y cronológica que supuso su obra a través del cuadro *La oración en el huerto*, para trazar las claves definitorias de su estilo, verdadero cruce de caminos y punto de inflexión de la plástica canaria del seiscientos, estableciendo conexiones con otros pintores coetáneos, indagando en sus influencias y analizando su trayectoria.

PALABRAS CLAVE: Gaspar de Quevedo, pintura, siglo XVII, Islas Canarias, Sevilla, Siglo de Oro, iconografía, oración en el huerto.

ABSTRACT

«Gaspar de Quevedo and the dilemma of his Paint». The painter Gaspar de Quevedo is the most interesting figure of Canarian painting of the 17th century, but there are still many data to decipher from his life and, above all, his formation in the Peninsula. It is precisely in 2016 that the four hundred years of his birth were commemorated without due recognition. In this context, we approach the formal and chronological crossroads of his work through the painting *The Agony in the Garden*, to draw the defining clues of his style, true crossroads and turning point of the Canarian art of the century, establishing connections with other contemporaneous painters, investigating their influences and analyzing his trajectory.

KEYWORDS: Gaspar de Quevedo, painting, 17th century, Canary Islands, Seville, spanish golden age, iconography, agony in the garden.



1. INTRODUCCIÓN

En el último año y con motivo de una próxima publicación, hemos tenido la oportunidad de estudiar a fondo el cuadro *La oración en el huerto*, atribuido a Gaspar de Quevedo y conservado en una de las sacristías de la iglesia de la Concepción de La Orotava como pieza integrante del Museo de Arte Sacro de este templo. El acercamiento a este deteriorado lienzo nos ha permitido profundizar en su composición y enlazar algunas de sus características iconográficas con otras obras coetáneas conservadas en España y otros países, obligándonos a indagar en la etapa peninsular del que debe ser considerado el pintor canario más destacado del siglo XVII y del que en 2016 se cumplieron cuatrocientos años desde su nacimiento (fig. 1).

El estado del cuadro, con pérdidas de pintura que alcanzan el cincuenta por ciento, ha dificultado su estudio. Sin embargo, este obstáculo ha propiciado un esfuerzo mayor de identificación y un singular recorrido histórico por los artistas a quienes Quevedo debe la singularidad de su obra. Decimos esto en el sentido de que ha sido necesario establecer un hilo conductor entre este lienzo y otros creados en otros lugares de nuestro país, algunos de los cuales estaban con seguridad en la mente del pintor orotavense, así como plantear una cronología aproximada de su obra conocida, para dibujar las líneas que definen su creación.

No vamos a estudiar aquí ni la biografía de este magnífico artista ni tampoco lo extenso de su obra, cuyo análisis ha ido enriqueciéndose en los últimos años gracias a las sucesivas investigaciones sobre su trayectoria vital. Pretendemos únicamente aportar algunos datos de carácter iconográfico sobre un cuadro singular, tanto por su estado como por su composición, y establecer relaciones con otras obras y otros pintores coetáneos de Quevedo que ayuden a abrir vías de investigación sobre su pintura, sus posibles influencias e incluso sus maestros en los años que permaneció en la Península.

Formado en su adolescencia en Tenerife y, a partir de los diecisiete años, en Sevilla, Gaspar de Quevedo (La Orotava, 1616-1670...) pertenece a la primera generación de pintores canarios capaces de asimilar los cambios estilísticos de las primeras décadas del siglo XVII y que tanto definirán a los grandes artistas españoles del Siglo de Oro. Las últimas investigaciones, de las que hablaremos en el siguiente apartado, han descubierto algunos aspectos que ya se habían apuntado pero que documentalmente no habían podido ser demostrados, como la citada formación sevillana, lo que ha provocado un mejor conocimiento de su biografía y, por ende, un aumento en las atribuciones.

No tenemos constancia de que hubiese precedentes artísticos en su familia, trasladada desde La Victoria a La Orotava seis años antes de que naciera el pintor, y parece que no tenían una mala posición económica o al menos eso podemos entrever de la compra de diversos inmuebles en los que establecerán su residencia en la Villa¹.

¹ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: «Nuevos datos sobre la vida y obra del pintor Gaspar de Quevedo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 27, 1981, p. 561. Repetido en bibliografía posterior.





Fig. 1. *La oración en el huerto*, atribuido a Gaspar de Quevedo, c. 1670. Museo de Arte Sacro *El tesoro de la Concepción*. La Orotava.

El lugar elegido, en el encuentro entre las calles León y San Roque, años después llamada San Agustín, ofrecía la perspectiva de un productivo futuro, en el centro de la población y cercano a las familias, los conventos y las parroquias que serán sus comitentes principales una vez alcanzada la fama y el prestigio. En un ambiente en el que el lugar aún se estaba consolidando urbana y socialmente y donde los artistas allí establecidos procedían, en su mayoría, de la Península, ve la luz Gaspar de Quevedo y desarrolla sus primeros diecisiete años de vida. Su marcha a Sevilla para consolidar su formación como pintor e iniciar una carrera eclesiástica plantea muchas dudas. En primer lugar respecto a cuáles fueron sus maestros antes de partir, pues parece evidente que la entrada en el taller del sevillano Miguel Güelles en 1633 no se produjo sin formación anterior, máxime si tenemos en cuenta su edad, algo tardía



para entrar como aprendiz sin experiencia en esa época². En segundo lugar sobre sus verdaderas intenciones, pues no parecían ser las de convertirse en sacerdote, algo que solo ocurrió tras la muerte de su esposa en 1649³. ¿Qué vivió Quevedo en la Sevilla de esos años? No es fácil encontrar una respuesta. Puede ser que, efectivamente, el viaje tuviese como fin último la carrera eclesiástica, pero estos planes se truncaron muy pronto, ya que a los cinco años de estar en la capital andaluza se casó con Isidora de León, con la que permaneció unido durante once años. Es probable que la muerte de su mujer en la epidemia de peste que asoló la ciudad en 1649, en la que perdió la vida entre la tercera parte y la mitad de la población, supusiera un duro golpe para el pintor y aquellas circunstancias de desolación, personal pero también económica, motivaran por un lado el retomar la idea de convertirse en sacerdote y por otro la vuelta a las islas, acaecida antes de 1651⁴. Lo cierto es que apenas sabemos nada de esa etapa o al menos nada se ha localizado, documentalmente hablando; pero su pintura en Canarias una vez que regresa se ha convertido en la mejor prueba de su aprendizaje y aunque pueda ser complicado establecer un desarrollo cronológico o indagar en los entresijos de sus cuadros, hoy por hoy es la única verdad con la que contamos. Pretendemos trazar los hilos que ayuden a comprender su pintura, las influencias recibidas, el origen de muchas de sus composiciones y plantear alguna hipótesis al respecto del cuadro que analizamos, no sin antes referir las líneas de investigación que se han planteado en los estudios que hasta la fecha se han publicado sobre su vida (fig. 2).

² Se ha apuntado la posibilidad de que tuviese relación con el pintor Asensio de Araujo Mederos, activo en La Orotava en esas fechas, aunque no se ha podido demostrar documentalmente. Se sabe que este tenía aprendices desde 1636, aunque nunca ha aparecido Quevedo entre ellos. Es autor de las pinturas del retablo del Rosario, hoy en la iglesia de Santa Ana de Garachico, aunque posteriormente abandonó su carrera artística. FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: «La formación de Cristóbal Hernández de Quintana: la pintura del siglo XVII en La Orotava», en *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1990, pp. 150-157; y *El licenciado Gaspar de Quevedo. Pintor canario del siglo XVII*, Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 17.

³ Nos mostramos plenamente de acuerdo con esta opinión, ya planteada en RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias», en *Laboratorio de arte*, n.º 20, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 131-139.

⁴ La peste de 1649 se sumó a otra serie de acontecimientos que mostraban la decadencia que la ciudad comenzó a sufrir en el primer cuarto del siglo XVII. Frente al florecimiento del XVI a raíz del comercio americano, que había supuesto un incremento notable de la población y de la actividad económica, la ciudad de los primeros años del seiscientos empezaba a notar los lastres de ese mismo desarrollo. La crisis económica que sufría España, los períodos de sequía en el sur, los graves problemas higiénicos que hacían de la urbe una ciudad pestilente y al fin la peste bubónica entre 1649 y 1650 agravaron la situación económica, diezmaron la población y favorecieron la indigencia. Cuando Quevedo decide regresar a Tenerife, Sevilla era una ciudad casi inhabitable que aún seguiría viviendo un tiempo de las rentas del pasado.



Fig. 2. *Sevilla*. Anónimo alemán, entre 1650 y 1700. Biblioteca Nacional de España.

2. LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE GASPAR DE QUEVEDO

La obra conocida de Gaspar de Quevedo en Canarias se circunscribe a un período de apenas veinte años, desde 1650, una vez que regresa a Tenerife, hasta 1670, fecha en que se pierde su pista⁵. Sin embargo, este corto espacio de tiempo le

⁵ Hasta la fecha no se sabe en qué año murió exactamente. La última referencia que se tiene es una anotación hecha en 1670 en el Libro de la cofradía de Ánimas de la iglesia de la Concepción de La Orotava, donde había ejercido de capellán, en la que se escribió *murió en España*, aunque posteriormente se tachó la frase. En la anotación figuran los años en que fue capellán, esto es, 1668, 1669 y 1670, y bajo este último la frase *murió en España* tachada. Bajo esta se escribió luego la palabra *Murió*. Comparando la letra de otras anotaciones podemos advertir que la frase tachada debió ser escrita en torno al último de los años, es decir, 1670. Sin embargo, la palabra *Murió* coincide con grafías de los datos apuntados en la década de 1690. Archivo de la Parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (en adelante APNSC), *Libro de pago anual de los capellanes y hermanos de la confraternidad de Ánimas*, 183.1. Véase también FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1981), p. 564. La autora planteó en 1991 que podría haberse trasladado a Gran Canaria junto a Cristóbal Hernández de Quintana o regresar a la Península, donde se encontraba su hermano Pedro desde 1646. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 25.

valió para granjearse la suficiente reputación como para vivir de su pintura, como él mismo afirmó, y para realizar un número aún indeterminado de cuadros, de los cuales conocemos alrededor de treinta y cinco, aunque la mayoría son atribuciones. No obstante, su redescubrimiento para la historia del arte fue casual y anecdótico, hasta el punto de ser confundido con un pintor flamenco⁶. En un momento como aquel en el que la historia del arte canario empezaba a estudiarse de forma rigurosa, es comprensible que se plantearan hipótesis que luego han resultado erróneas, por lo que es necesario reivindicar el mérito de quienes se enfrentaron a un campo casi desconocido, con archivos en pésimo estado de conservación y obras mal conservadas y peor valoradas. Se lo calificaba entonces de *pintor de formación compleja e interesante* y también de estupendo *colorista*. Pero una vez establecido un primer acercamiento y un incipiente entramado cronológico llegaron los estudios más profundos, en particular los de la plástica, resurgiendo de entre ellos el nombre de Gaspar de Quevedo⁷. En ese arduo camino del descubrimiento artístico fueron Jesús Hernández Perera⁸ y Carmen Fraga González los verdaderos impulsores del reconocimiento a Quevedo y gracias a su esfuerzo investigador se han marcado las líneas estructurales del estudio de su pintura. A la doctora Fraga debemos el análisis de su relación con la estética sevillana de la primera mitad del siglo XVII y el primer e imprescindible catálogo de sus obras⁹. En sucesivas revisiones de ese repertorio, la producción de Quevedo no

⁶ Error rápidamente subsanado. TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «El arte del XVII en Tenerife. Gaspar Deque, pintor de filiación flamenca», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero de 1952, p. 3; y «La pintura clásica de La Orotava. Gaspar de Quevedo», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 26 y 30 de agosto de 1958 y 2 de septiembre de 1958. En estos artículos Tarquis ya apuntaba la influencia de la pintura de Quevedo en la obra de Quintana y de José Tomás Pablo. En 1915, José Rodríguez Moure ya citaba a Quevedo al hablar de la reforma que se hizo en 1655 de la imagen de Nuestra Señora de la Concepción de la parroquia lagunera, aunque lo denominó *Escultor Ldo. Quevedo* señalando que fue necesario traerlo desde La Orotava. Quevedo probablemente intervino en la policromía pero no modificó la talla. RODRÍGUEZ MOURE, José: *Historia de la parroquia matriz de Ntra. Sra. de la Concepción de La Laguna*, La Laguna, 1915, p. 214.

⁷ Aunque para la historia del arte ha pasado con el nombre de Gaspar de Quevedo, lo cierto es que en la documentación no siempre aparece citado así, ya que utiliza tanto el apellido paterno como el materno. Por eso podemos encontrarlo como Gaspar Afonso de Quevedo, Gaspar de los Reyes Quevedo o solo como Gaspar de los Reyes. Esta última fórmula fue la que permitió a Carlos Rodríguez Morales redescubrir su aprendizaje con Miguel Güelles.

⁸ Ya en 1966-1965 Jesús Hernández Perera dio una conferencia en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna titulada *Gaspar de Quevedo: un discípulo de Zurbarán en Canarias*. Véase AA. VV.: *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º XI, XII y XIII, San Cristóbal de La Laguna, 1968, p. 103.

⁹ La doctora Fraga ya escribía sobre las dos influencias que se advierten en su obra: los grabados flamencos y la pintura sevillana. FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: *Gaspar de Quevedo. Pintor del siglo XVII*, Universidad de La Laguna, 1977; *op. cit.* (1981), p. 559; y *op. cit.* (1991), p. 29. También FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: «Encargos artísticos de las Doce Casas de La Orotava en el siglo XVII», en *IV Coloquio de historia canario-americana*, 1982, p. 372 y siguientes. En 1991 se realizó en la sala de arte del Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias una exposición en la que se le comenzaba a conceder el valor de *grandeza iconográfica, la avidez mística, los toques de color, el rigor y la virtualidad*. Véase «Gaspar de Quevedo, pintor canario del siglo XVII, visto desde





Fig. 3. Anotación de los años como capellán y la frase *Murió en España* tachada. Archivo de la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava.

solo fue aumentando en número sino también en valoración, pues representaba el primer pintor netamente canario del que se tenía mayor información y cuya obra tenía una calidad que evidenciaba una formación mucho más profunda que otras figuras de la época (fig. 3).

Desde el primer momento la línea de investigación más clara fue la de situarlo en el período en el que la pintura española se alejaba del tardomanierismo del siglo XVI y se adentraba en el naturalismo del XVII y que ya aventuraba la llegada del Barroco. Esta línea sigue siendo la de mayor validez en la actualidad y a ella se han ido uniendo nuevas aportaciones e interpretaciones que han permitido ampliar dicho catálogo y profundizar en su creación artística. De esta forma, se teorizó desde el principio sobre una posible estancia y formación en la Península, lo que se pudo documentar hace pocos años gracias al importante estudio citado, en el que se supo que Miguel Güelles había sido su primer maestro en Sevilla¹⁰. Junto a estas destacadas aportaciones ha habido otras puntuales que han ido recabando

otra perspectiva», en *Aguayro*, n.º 195, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp. 21 y 22. Pedro Tarquis ya afirmaba en 1958 la cercanía de la pintura de Quevedo a Juan de Roelas y a Juan del Castillo. TARQUIS RODRÍGUEZ, *op. cit.* (1958).

¹⁰ RODRÍGUEZ MORALES (2007), *op. cit.*





información sobre su obra, enriqueciéndola y ampliando el catálogo de la misma¹¹. En ellas también se ha ampliado el conocimiento que se tiene sobre sus dos aprendices documentados, Feliciano de Abreu y Vicente González Suárez, pero también sobre el otro gran pintor canario de ese período, Cristóbal Hernández de Quintana, probablemente discípulo suyo igualmente¹². Para el cuadro que nos ocupa ha sido referente la obra de Manuel Rodríguez Mesa sobre el paso procesional del Señor del huerto de los franciscanos orotavenses y algunas de las aportaciones bibliográficas publicadas en los últimos años¹³.

Este aumento en las investigaciones sobre su figura también ha contribuido a incrementar el número de cuadros que se le atribuyen, una vez que se conoce mejor su trayectoria, lo que nos indica que esta se halla en revisión y que se requiere un mejor conocimiento de la misma. Entre los más recientes se encuentran el *Retrato de Juan de Gordejuela* (iglesia del Carmen, Los Realejos), anteriormente relacionado con fray Miguel Lorenzo o con José Rodríguez de la Oliva, tratándose, en este caso, de un retrato *post mortem* pues el personaje había fallecido en 1622¹⁴; el *San Pedro apóstol* de la capilla del Rosario de la iglesia de la Concepción de Los Realejos¹⁵; la *Sagrada Familia*, hoy en el Museo de Santa Clara de La Laguna¹⁶; o un bellissimo *Arcángel san Miguel* (colección particular, La Orotava) que reitera las características cromáticas de su obra, como la presencia del ocre resplandeciente como representación de lo sagrado, tal y como afirma Rodríguez Morales¹⁷.

Otras atribuciones resultan dudosas por lo irregular en la forma de resolver la pintura, algo nada común en Quevedo. En estas obras de problemática adjudicación es muy probable que intervinieran discípulos o que simplemente se trate de cuadros que siguen la estela del pintor, como sucederá con Quintana posteriormente. Es lo que ocurre con el *Ángel de la guarda* (retablo del Carmen, iglesia de san Juan Bautista, La Orotava), en cuya realización se ven los modos de Quevedo pero no

¹¹ Señalaremos solo algunas, como las aportaciones de LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: «La pintura al servicio de la perpetuación de la gloria terrenal y exaltación individual. El retrato del capitán Juan de Gordejuela, regidor de Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 188, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2006, pp. 163-179; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Gaspar de Quevedo, san Miguel arcángel y la estampa», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 4, 2011, pp. 125-134; FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: «El pintor Gaspar de Quevedo y la familia Lercaro-Justiniani», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, LIX, 2015, pp. 91-110; o MUÑOZ MUÑOZ, Ángel: «La ilustración del libro como generador de modelos. Pintores canarios del Barroco y su relación con el grabado», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 61, 2016, pp. 1-19.

¹² Feliciano de Abreu entra en su taller como aprendiz en 1655 y Vicente González Suárez en 1664. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1990), p. 155 y siguientes; y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: «Quintana. Cristóbal Hernández de Quintana», en *Biblioteca de artistas canarios*, n.º 42, Gobierno de Canarias, 2003, p. 19 y siguientes.

¹³ RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *El paso de la oración en el huerto, de los franciscanos de La Orotava*, Fundación canaria de hospitales del Cabildo de Tenerife, 2000.

¹⁴ LÓPEZ PLASENCIA, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*, p. 175.

¹⁶ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), p. 135.

¹⁷ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2011), p. 126.

en el acierto con que está resuelto, ausente de la gracia formal que caracteriza a sus ángeles y de trazo mucho más rudo. Lo mismo sucede con la *Misa de san Gregorio* de la misma parroquia, un interesante lienzo de grandes dimensiones relacionado con Quevedo, pero que nos plantea ciertas dudas. Si bien es verdad que hay rasgos suyos en los rostros de los personajes representados, en la sutileza con la que están trabajadas las telas e incluso en la composición general, aun así sigue siendo una atribución controvertida¹⁸.

Desde nuestro punto de vista también presentan dudas algunas de sus últimas atribuciones. Nos referimos, por ejemplo, al cuadro *Descanso en la huida a Egipto* de la ermita de Santiago en Tahíche (Lanzarote), que nos plantea interrogantes en cuanto a su identificación con Quevedo, sobre todo en algunos de los personajes representados. Es el caso del san José que contempla la escena en un segundo plano, más próximo a la mano de Cristóbal Hernández de Quintana, por lo que podríamos intuir la colaboración de un discípulo¹⁹.

No podemos dejar de mencionar que Gaspar de Quevedo no solo fue un magnífico pintor sino que también tuvo una vida como eclesiástico. Fue ordenado sacerdote en 1659 y alcanzó el grado de licenciado, lo que ponía de manifiesto su preparación. Estuvo muy relacionado con la iglesia de la Concepción de La Orotava, donde se encuentra hoy el cuadro que estudiamos y donde fue capellán de la cofradía de Ánimas. También fue mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de la Paz, al menos entre 1664 y 1666²⁰. Estas circunstancias marcaron su propia trayectoria artística. Por un lado por los temas elegidos, ya que salvo algunos retratos, el resto de su producción es de temática religiosa, pero por otro porque le debió permitir tener mayor contacto con los temas y los comitentes. Sin duda debió de ser un personaje formado y culto, con una dedicación plena a la pintura.

3. MODELOS, INFLUENCIAS Y EVOLUCIÓN DE SU PINTURA

Como en la mayoría de los pintores formados en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII, la transición hacia el naturalismo y el débito de la imagen grabada configuran la obra pictórica de Gaspar de Quevedo. Estas dos características son comunes a casi todos los artistas que trabajaron en Andalucía en esos años y confluyen en la obra de nuestro pintor en mayor o menor grado, pero sin ninguna duda definen los rasgos de su obra. Sin ir más lejos, un autor como Murillo, coetáneo de

¹⁸ Para ambas obras FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 70 y LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. Parroquia de San Juan Bautista y Ayuntamiento de La Orotava, La Orotava, 2008, pp. 61, 62, 126 y 127.

¹⁹ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), p. 135; y MUÑIZ MUÑOZ, *op. cit.* (2015), 6.

²⁰ Aparece vinculado a la iglesia de la Concepción en 1662 y entre 1668 y 1670, año en el que se pierde su pista. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 22 y siguientes.



Quevedo, se vio también en sus inicios influido por esas dos tendencias: por un lado la tradición de signo tardomanierista y por otro la llegada del naturalismo, gracias a la influencia de pintores italianos o formados en Italia, así como por la circulación de grabados de origen norteeuropeo²¹.

La segunda influencia, que afecta por igual a todos los pintores de esa época, es el manejo compositivo a partir de estampas y grabados. Esto fue algo frecuente, no solo en ese período artístico, pero es especialmente significativo en destacadas figuras del panorama plástico de la primera mitad del seiscientos, como Zurbarán o los primeros años del ya citado Murillo. No hablamos de copias literales sino de elementos inspiradores, pues unas veces se era más fiel al original grabado y otras se componían escenas a la manera de un *collage*. Dependía de cada artista la capacidad de saber insertarlas, dotarlas de personalidad propia o simplemente inspirarse. Ahí radica precisamente el valor de la pintura de Quevedo, pues presenta rasgos propios muy definidos. Nuestro pintor demuestra conocer tanto el estilo de Zurbarán y de otros pintores de la época como la diversidad de grabados flamencos que circulaban entre los talleres de los artistas. Aunque lo habitual era que el comitente de la obra ofreciese al pintor la imagen que deseaba que fuera pintada, aportando indicaciones o directamente una estampa, no debemos olvidar que Quevedo debió tener una formación sólida, lo que le dota de una preparación intelectual que no tenían otros pintores coetáneos en el ámbito insular. Analizaremos a continuación cada una de estas consideraciones con mayor detalle.

3.1. LA INFLUENCIA DE LA PLÁSTICA ANDALUZA

La etapa peninsular de Quevedo se desarrolla aproximadamente entre 1633 y 1649. Poco más de tres lustros en los que coincide generacionalmente con algunos de los grandes representantes del arte español de esa época. Por un lado estaría una generación de artistas formados en etapas anteriores: es el caso de su maestro Miguel Güelles (...1607-1637...); de Francisco Pacheco (1564-1644), que contaba ya con sesenta y nueve años cuando Quevedo llega a Sevilla y que morirá seis años antes de su regreso; de Francisco de Herrera el viejo (c.1590-c.1654) y Juan del Castillo (c.1590-1657), ambos en una etapa madura, pues habían superado ya los cuarenta años a la llegada de nuestro artista. Por otro lado estaría una generación intermedia, ya rompedora con modelos anteriores pero que se había formado con ellos, como Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Alonso Cano (1601-1667), en plena demostración de su actividad creadora y que serían sus máximos exponentes²². Y en tercer

²¹ NAVARRETE PRIETO, Benito: «La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época», en *El joven Murillo* [catálogo de la exposición homónima], Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 17-43.

²² Cronológicamente también coincide con Diego Velázquez (1599-1660) pero cuando Quevedo llega a Sevilla, el pintor ya había iniciado su carrera en Madrid. Alonso Cano marchará a la capital en 1638.



lugar una última generación, más cercana cronológicamente a Quevedo, con figuras de la talla de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), José de Sarabia (1608-1699) o Sebastián de Llanos y Valdés (c.1605-1677)²³. En esos años Sevilla aunaba el ser una de las ciudades con mayor demanda en obras de arte, fruto del auge económico, con una clientela, fundamentalmente religiosa, necesitada de nuevos postulados estéticos²⁴. En ese ambiente se formó Gaspar de Quevedo, impregnándose del naturalismo sevillano que triunfó en la tercera década del XVII y que emanaba de las obras de Herrera el viejo, Juan de Roelas, muerto ocho años antes pero cuya influencia se dejaba sentir aún, o Francisco Pacheco. Sabemos que se mantuvo durante un año en el taller de Miguel Güelles, pero nada más. Pudo luego iniciar una carrera en solitario o trabajar en compañía de otros artistas²⁵. No obstante, la formación con Güelles tuvo consecuencias en su pintura, pues aquel estaría más próximo a la tradición de gusto manierista que convivía con las tendencias naturalistas que a la postre terminarían imponiéndose. Francisco Pacheco, con quien Quevedo presenta ciertas similitudes, se debatió precisamente entre estas dos tendencias y es de suponer que Miguel Güelles, dada su proximidad cronológica con Pacheco, sufriera una dicotomía similar. Sin embargo, no podemos olvidar que Quevedo era un artista joven, apenas un año mayor que Murillo, y bebería de una y otra corriente estética. Aun así, los débitos que tiene su pintura de los modos de Pacheco o, sobre todo, de Juan del Castillo, ejemplo de amable dulzura²⁶, son evidentes y se aprecian singularmente en determinados lienzos en los que aparecen las dos tendencias mencionadas. Murillo desarrolló su formación a la par que Quevedo y es muy probable que la relación con Juan del Castillo, posible maestro del primero, fuese común, pues la obra del canario bebe indudablemente de la estética de Del Castillo, como le sucede al primer Murillo. Son solo hipótesis formales pues no tenemos constancia hasta la fecha de una formación de Quevedo con Juan del Castillo, aunque es evidente que conoció su obra²⁷. Precisamente la segunda de esas tendencias, el naturalismo de rasgos italianos introducido en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII a través de

²³ Generacionalmente también coinciden en este tiempo el personalísimo Juan de Valdés Leal (1622-1690), Bernabé de Ayala (c. 1625-c. 1689) y Francisco de Herrera el mozo (1627-1685), aunque se trata de pintores algo más jóvenes que Quevedo.

²⁴ DELEDA, Odile: «Vida y obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664)», en *Zurbarán. Una nueva mirada* [catálogo de la exposición homónima], Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015, p. 16.

²⁵ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), pp. 131-139. No solo Miguel Güelles tuvo numerosos aprendices. También Francisco Pacheco, Velázquez o Alonso Cano siguieron esta tendencia, necesitados no únicamente de enseñar su arte sino de cumplir con los encargos. Curiosamente, tanto Velázquez como Cano fueron discípulos de Pacheco.

²⁶ Palabras usadas por VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «La pintura sevillana en la época de Zurbarán», en *Zurbarán. Una nueva mirada* [catálogo de la exposición homónima], Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015, p. 35.

²⁷ Juan del Castillo recibió a numerosos aprendices en su obrador una vez consolidada su posición y gracias a los encargos y el mayor protagonismo que fue adquiriendo su figura. Se conoce el nombre de muchos de ellos, pero también quedan vacíos documentales por cubrir. MALO LARA, Lina: «Nuevos datos documentales sobre el pintor Juan del Castillo», en *Laboratorio de arte*, n.º 17,



pintores como Juan de Roelas, se deja ver en la delicadeza con la que nuestro pintor dota a los rostros femeninos y también a cierto aspecto andrógino en los ángeles, tan comunes en su pintura. El naturalismo en Quevedo se evidencia en la presencia expresiva de cierta cotidianidad, traducida en el carácter emotivo y amable con el que trata algunas escenas, imbuidas de una serenidad profunda. Al flamenco Roelas le debe la pintura barroca sevillana el influjo naturalista y colorista, de gusto veneciano, que marcó su trabajo²⁸. No solo era sacerdote y licenciado como Quevedo sino que se convirtió en el mayor exponente de la renovación plástica frente a la tradición, encarnada en pintores como Pacheco. Como dice Enrique Valdivieso, su pincelada es suelta, su obra más humana y próxima, los personajes alegres y las emociones visibles²⁹. Cuando Gaspar de Quevedo llega a Sevilla, Juan de Roelas ya había muerto pero su estela había calado profundamente y sus cuadros seguían adornando las iglesias y los conventos de la ciudad. Tal vez por eso podamos ver en la pintura del canario ciertos rasgos del flamenco, sobre todo en cuanto al color, que también asumieron, entre otros, Francisco de Herrera el viejo o Alonso Cano.

Como decimos, la Sevilla artística del primer tercio del siglo XVII vivía en un ambiente en el que la llegada de maestros italianos y del norte de Europa, la demanda artística, sobre todo del mercado americano, o la importancia del reglamentado gremio de pintores convivía con la reivindicación de una mayor consideración social para este arte y el afianzamiento del carácter narrativo y utilitario de la pintura, tal y como afirma Méndez Rodríguez³⁰. Estas últimas se relacionan con la labor de Francisco Pacheco y especialmente con su famoso tratado *El arte de la pintura*, compendio a la vez sabio y práctico, de fuerte carácter orientativo en un mundo dominado por los nuevos requisitos emanados del Concilio de Trento. Pacheco representaba la Sevilla culta y formada, capaz de reivindicar el valor de su trabajo y deseosa de ser reconocida. Aun así, y tal y como apunta Bassegoda i Hugas, la influencia que *El arte de la pintura* pudo tener en la Sevilla artística de esos años debe limitarse a después de su publicación y en cualquier caso es discutible que fuera lo suficientemente importante como para cambiar los modos estéticos³¹. Por lo tanto, el peso que este tratado pudiera haber tenido en Quevedo se limita al debate público que las opiniones de Pacheco suscitaban en los ambientes artísticos, a no ser que tuviese un vínculo más estrecho que le permitiera acceder más direc-

Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 450 y siguientes; y «Pinturas de Juan del Castillo para la orden dominica», en *Laboratorio de arte*, n.º 19, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, p. 475.

²⁸ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «Juan de Roelas y la pintura sevillana de su época», en *Juan de Roelas* [catálogo de la exposición homónima], Museo de Bellas Artes de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, pp. 12-29.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³⁰ MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: «Francisco Pacheco y la nueva cultura artística», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*, [catálogo de la exposición homónima], Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, Sevilla, 2016, p. 13 y ss.

³¹ BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: «Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)* [catálogo de la exposición homónima], Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, Sevilla, 2016, p. 38 y ss.

tamente a él, circunstancia bastante creíble dada la relación de su maestro Güelles con el teórico y pintor. Pero la figura de Pacheco fue de tanta importancia en esa época que, en cualquier caso, para Quevedo debió ser difícil escapar a su influjo, no solo teórico sino también estético. Otro libro singular en la época debió ejercer también influencia en el pintor. Nos referimos a *Hermosura corporal de la madre de Dios*, del fraile Juan de Ruelas, publicado en Sevilla en 1621 y que como dice Valdivieso, supuso *una intensa conmoción en el ámbito espiritual sevillano y también en el artístico*³² y en la búsqueda de la belleza de los personajes representados en los lienzos, especialmente en la Virgen.

Lamentablemente no conocemos la obra de Quevedo en su etapa peninsular. La formación con Miguel Güelles fue, al menos hasta que no se documente lo contrario, únicamente por un año y, aunque muy activo en esas fechas, casi no existe obra de Güelles conservada. No se sabe con exactitud su fecha de nacimiento, aunque se han barajado los años entre 1580 y 1585. Llegó a ser examinador de pintura de imaginería y veedor del gremio de pintores de Sevilla, lo que le daba la posibilidad de estar en contacto con los artistas y con los comitentes desde una posición privilegiada³³. Esto parecería en principio una ventaja para Quevedo, pero desconocemos hasta qué punto lo fue, pues no existen más datos, salvo su propia pintura. Del intenso trabajo de Güelles han quedado numerosas pruebas documentales, con contratos que implicaban la realización de hasta más de veinte cuadros en algunos casos, pero su obra o ha desaparecido o nos es desconocida. Hoy por hoy solo la serie de cuadros sobre la vida de santo Domingo, encargada en 1608 para el convento de Nuestra Señora del Rosario de Lima (Perú), se conserva en parte³⁴. Su actividad, documentada al menos entre 1607 y 1635, debió estar muy vinculada al mercado con América y a una labor casi frenética en la encrucijada que también debió ser la capital hispalense en esos años, tal y como afirmó Stastny Mosberg³⁵. Gracias a su estudio de la serie limeña podemos acercarnos a la obra de un Güelles que se debate entre la pervivencia de lo heredado y la llegada de nuevas ideas estéticas.

Pero el paso de Quevedo por Sevilla tuvo unos frutos que aún desconocemos. Únicamente se ha relacionado con él un cuadro conservado actualmente en el rectorado de la Universidad de Sevilla, que procede de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en esa ciudad y que representa a la *Inmaculada Concepción*³⁶. No

³² VALDIVIESO GONZÁLEZ, *op. cit.* (2009), p. 49.

³³ Aparece en tales nombramientos entre 1610 y 1636, examinando a diferentes artistas junto a, entre otros, Juan de Uceda, Francisco Pacheco, Juan del Castillo o Alonso Cano.

³⁴ Estaba formada originariamente por cuarenta y un cuadros.

³⁵ STASTNY MOSBERG, FRANCISCO: «Las pinturas de la vida de santo Domingo en el convento de la orden de predicadores de Lima», en *Redescubramos Lima: Conjunto monumental de santo Domingo*, Fondo pro recuperación del patrimonio cultural de la Nación, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1998, pp. 12-62.

³⁶ DE LA BANDA Y VARGAS, ANTONIO: «Pinturas canarias existentes en Sevilla», en *Boletín de Bellas Artes*, 2.^a época, n.º XX, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1992, pp. 41-57. Agradezco al personal de la Academia sevillana la prontitud sobre este tema, en especial a Margarita Toscano. También en RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), p. 133 y ss.



podemos afirmar que Quevedo tuviese algún tipo de actuación en esta fundación jesuita, pero sí que conoció las pinturas que en ella se encontraban. En su gran mayoría, el patrimonio jesuita, tanto en lo referente a la Casa Profesa como a la iglesia de la Anunciación, pasó a la Universidad de Sevilla tras la expulsión de 1767. Hoy en día este rico conjunto de bienes muebles se halla repartido entre la citada iglesia y la sede del rectorado universitario, ubicado en la antigua Fábrica de Tabacos. La iglesia de la Anunciación es uno de los edificios jesuíticos más importantes de la capital andaluza. Fue iniciada en 1565 y los trabajos para ornamentar su interior se extendieron hasta el siglo XVIII. En ella y en la sede rectoral podemos ver pinturas de Marcello Coffermans, Juan de Roelas, Pablo de Céspedes, Gerolamo Lucenti da Corregio, Antonio Mohedano, Juan de Uceda, Juan del Castillo, Francisco Pacheco o Francisco de Herrera el viejo, entre otros.

La *Inmaculada* que Antonio de la Banda atribuye a Quevedo es, como él mismo afirma, una obra polémica, pues fue adscrita primero a Zurbarán y luego a Pablo Legot³⁷. Este cuadro, salvo algunos detalles mínimos, es idéntico a otro conservado en una colección particular de Gran Canaria, recientemente adscrito al pintor orotavense³⁸. De la visión por parte de Quevedo de estos modelos, no solo los jesuíticos, hay evidencia en su pintura. Una de las más claras es la *Alegoría de la institución de la eucaristía* (1612, Universidad de Sevilla, antes en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús), obra temprana de Juan del Castillo y sobre la que ya apuntábamos una notoria relación con la *Inmaculada con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier* de la iglesia de la Concepción de La Orotava y que Quevedo debió realizar antes de 1670³⁹. Más de un siglo después, concretamente en 1787, el lienzo fue donado a la parroquia por el presbítero Andrés Yáñez de la Peña para ser colocado en la sacristía de la nueva iglesia que estaba a punto de ser concluida, en el marco de un proceso de adquisición de bienes para el ornato del nuevo templo⁴⁰. Este cuadro posee el equilibrio y la armonía del que ha conseguido tener un estilo

³⁷ DE LA BANDA Y VARGAS, *op. cit.*, pp. 41-43.

³⁸ En esta *Inmaculada* podemos observar más claramente los modos de las inmaculadas de Francisco Pacheco. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: *Arte, sociedad y poder. La casa de los coroneles*, Gobierno de Canarias, 2009, p. 180.

³⁹ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: *Los jesuitas y las artes en La Orotava*, Le Canarien ediciones, 2015, p. 196 y siguientes.

⁴⁰ APNSC, Testamento de Andrés Yáñez de la Peña, 19 de enero de 1787. Testó ante el escribano José de Montenegro y, entre otros, actuó como testigo Miguel García de Chaves, en ese año arquitecto principal de la iglesia en construcción. Andrés Yáñez de la Peña fue presbítero y vecino de La Orotava, aunque sus padres, Pedro González Yáñez y Violanta Hernández Carrasco, eran naturales de Buenavista y Los Silos, respectivamente. Fue mayordomo de la cofradía de las lágrimas de San Pedro de la iglesia de la Concepción de La Orotava y capellán en esta iglesia y en Garachico. Pidió ser enterrado en el sepulcro que le había dejado su tío, el también presbítero Pedro Mateo Yáñez de la Peña, situado en «el nuevo templo (aunque no esté colocado), en el lado de la Espístola inmediato ael pedestal del primer Arco. En su testamento deja un quadro grande con las efigies de María Santísima de la Consecpcion, San Ygnacio de Loyola y San Francisco Xavier con guarnicion dorada... para aseo de la sachristia del nuevo templo... caso que no pueda ser colocado en la capilla del Señor Preso y lágrimas del señor San Pedro...». Agradezco a Adoldo Padrón Rodríguez el acercamiento a este dato.





Fig. 4. *Inmaculada con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, atribuido a Gaspar de Quevedo, c. 1670. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Fotografía de Adolfo Padrón Rodríguez.

propio. El naturalismo con el que Quevedo afronta la representación de los dos santos jesuitas o la belleza alcanzada en la figura de la Virgen son síntomas de un artista plenamente consciente de su arte. Para componer el san Ignacio se inspira claramente en una estampa, como veremos luego, pero también en la figura del santo que pintara Juan de Roelas dentro de *La circuncisión* del retablo mayor de la citada iglesia jesuita (fig. 4). No es la única obra de los jesuitas sevillanos que parece haber conocido Gaspar de Quevedo. También vemos influencia en los ángeles que portan la corona en el cuadro de la *Virgen de la Antigua*, denominada *de la rosa* (iglesia de la Concepción, Los Realejos), pues recuerdan a algunos de los que figuran en la *Virgen de Belén*, delicado y minucioso óleo sobre tabla salido de la mano del flamenco





Marcello Coffermans y que formaba parte de un antiguo retablo jesuita. El pulcro y sereno lienzo, atribuido a Quevedo por la doctora Fraga, se inspira en su homónimo de la catedral hispalense, pero tiene ciertas similitudes con elementos que pueblan el cuadro de Coffermans⁴¹. Podríamos indagar en el modo de hacer de Quevedo en otros cuadros conservados en algunas iglesias sevillanas, sobre todo en ciertas series de ángeles, pero su estudio requeriría la obtención de datos más certeros, aunque formalmente es posible identificar rasgos propios de su mano.

El papel que la plástica andaluza ejerció en la pintura de Gaspar de Quevedo queda patente en muchas de sus obras canarias. Analicemos algunas de ellas. La *Inmaculada con Felipe Machado Spínola* (iglesia de Santa Catalina, Tacoronte) nos retrotrae, por ejemplo, a tres cuadros de Francisco Pacheco en los que la figura de la Virgen aparece junto a un donante, rodeada de cabezas de querubines y con la ciudad de Sevilla como telón de fondo en la parte inferior. Nos referimos a la *Inmaculada con Miguel Cid* (1619, catedral de Sevilla), la *Inmaculada con Vázquez de Leca* (1621, colección particular, Sevilla) y la *Inmaculada con donante* (c. 1630, colección Granados, Madrid)⁴². La presencia de la aureola tras la cabeza de la Virgen en este cuadro es muy característica de la pintura de este período y es una constante en la obra de Quevedo, que el pintor aplica no solo a esta figura femenina sino que extiende a otros personajes santos. Este círculo luminoso, más o menos desarrollado, lo vemos en la espléndida *Inmaculada* del Museo de Santa Clara de La Laguna, en la *Asunción* de la ermita Franchi de La Orotava, en la *Inmaculada Lercaro Justiniani* del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife⁴³, en el *San Antonio de Padua* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, en el *Cuadro de ánimas* de La Victoria de Acentejo (en este caso por partida triple: detrás de Dios padre, del Espíritu Santo y también del arcángel), en una *Inmaculada* de una colección particular de Gran Canaria y en la ya mencionada *Inmaculada con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, si bien es verdad que en este caso la composición de la Virgen se distancia,

⁴¹ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: «Virgen de la Antigua: enlace iconográfico de Sevilla, Canarias y América», en *XI Coloquio de historia canario-americana*, 1996, p. 28; y LÓPEZ PLASENCIA, *op. cit.*, p. 175. Existe otro cuadro de similar tema conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y salido también de la mano de Coffermans, en el que dos ángeles portan la corona de la Virgen. El cuadro atribuido a Quevedo ya había sido estudiado previamente, pero sin vincularlo con el artista. Fue donado en 1768 por Ana de Castro Navarro y colocado posteriormente en el antiguo retablo de Nuestra Señora de los Afligidos, procedente del convento de Santa Lucía. Para encajarlo lo recortaron, como puede apreciarse claramente. CAMACHO Y PÉREZ GALDÓS, Guillermo: «Los Realejos. La Virgen de la rosa», en *El Día*, 25 de julio de 1972, p. 18.

⁴² BASSEGODA I HUGAS, *op. cit.*, pp. 44-46; y HERMOSO ROMERO, Ignacio: «Inmaculada Concepción con Miguel Cid e Inmaculada Concepción con Vázquez de Leca», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)* [catálogo de la exposición homónima], Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, Sevilla, 2016, pp. 154-157.

⁴³ En 1655 Quevedo restauró la imagen de la patrona de la iglesia de la Concepción de La Laguna, lo que unido a otros motivos vinculados con la familia que lo encarga ha dado pie a datar el cuadro en torno a esa fecha. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), pp. 22 y 61. Sobre este cuadro en concreto véase también FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (2015), donde la autora desmiente la interpretación criptojudía de esta pintura.

acercándose más a modelos de Murillo⁴⁴. A veces Quevedo compone esta aureola con cabezas de querubines abigarradas: hasta quince pinta en la *Inmaculada con Felipe Machado Spínola* y once en la de la familia Lercaro; otras veces dispone las cabecitas más separadas e independientes, como sucede en *San José con el niño Jesús* (iglesia de Santiago, Los Realejos) o en la *Sagrada Familia* (Museo de Santa Clara, La Laguna). El recurso ya había sido utilizado por Juan de Roelas en el lienzo de *La circuncisión* que hemos citado de la iglesia jesuita de la Anunciación, en este caso rodeando el emblema de la Compañía de Jesús.

Esta *Inmaculada con Felipe Machado Spínola* estaba situada en el mismo retablo que otros cuadros de Quevedo. Esta serie de pinturas fue encargada por el personaje que aparece representado en ella y que le da nombre, en aquel momento párroco de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, pero que también había sido beneficiado de la parroquial del pueblo natal de Quevedo. Junto a ese lienzo, al menos otros cuatro ocupaban el antiguo retablo de la familia. Entre ellos un *Cristo yacente* que debió ocupar el ático y que se ha relacionado con otro de similar composición perteneciente a la colección Franchi de La Orotava⁴⁵. La obra de nuestro pintor recuerda no solo a este cuadro privado sino también a *La Piedad* de Anton van Dyck y podemos ver la misma inspiración en el cristo muerto que aparece en el *Santo entierro* (c. 1544, Museo de Bellas Artes de Sevilla), obra de Vicente Sellaer. No deja de ser curioso que la imagen de Jesús se parezca tanto a la de Quevedo. Y aunque no está clara la procedencia de esta obra, ya que pudiera ser que se encontrase en el convento sevillano de Santa María de Gracia⁴⁶, lo cierto es que el tratamiento del cuerpo inerte de Cristo presenta varias similitudes con el canario. La obra de van Dyck fue ampliamente difundida a través del grabado, dando como resultado numerosos cuadros que repetían la composición, como el fantástico que conserva el Museo Cerralbo de Madrid, salido de la mano de Alonso Cano hacia 1660, delicadísimo en el tratamiento del color y el dibujo. Pero la suerte iconográfica de este tema no procedía únicamente del pintor flamenco, ya que había referentes en José de Ribera o Antonio de Pereda, o en pintores menos conocidos como el burgalés Mateo Cerezo el joven. Parece claro que Quevedo se inspiró en el cuadro de los Franchi, pero podríamos ver mayor relación con un grabado francés de Nicolas de Plattenmontagne datado en 1654 y realizado a partir de la obra de Philippe de Champaigne; otro de Nicolaus van Hoy, a partir de Domenico Fetti, de la segunda mitad del XVII; o un dibujo del círculo de Cesari d'Arpino conservado en el Museo Británico, de gran parecido en la postura de Cristo. Ciertas similitudes tiene también el Cristo yacente

⁴⁴ Existe otra *Inmaculada* atribuida a Quevedo (colección particular, La Orotava) que se ha dicho que copia la de este cuadro pero eliminando a los santos jesuitas; sin embargo, la imagen que copia realmente es la *Inmaculada* del Museo de Santa Clara de La Laguna, pero sin alcanzar el grado de preciosismo de esta. Por esta razón puede que no se trate de una obra de nuestro pintor, sino de un discípulo o un seguidor posterior.

⁴⁵ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1981), p. 571.

⁴⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «Santo entierro», en *Obras maestras del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Siglos XV-XVIII*, Fundación Foro de Cultura de Sevilla (Focus), Sevilla, 1992, pp. 70-71.



conservado en la ermita de San Felipe Neri de La Orotava, más rudo en ejecución, y probablemente realizado a partir del cuadro de Quevedo.

Para *Santa Catalina de Alejandría*, otro de los lienzos del retablo de Tacoron-te, parece utilizar diferentes referencias. La santa es una princesa coronada, ataviada con ropa contemporánea y cuya postura, ligeramente apoyada en la rueda quebrada, es usada habitualmente en su iconografía. También la presencia de varios de sus atributos comunes, como la espada de la decapitación, el anillo de los desposorios místicos o la palma del martirio, nos llevan a un posible grabado como fuente. Sin embargo, destacan en este cuadro la pierna derecha apoyada sobre la cabeza del emperador, mientras con su mano izquierda parece ofrecérnosla como evidencia de su martirio. La belleza y delicadeza con las que está tratado el rostro de la santa y el detallismo de los ropajes y las joyas nos obligan a pensar en otros modelos que Quevedo pudo contemplar en Sevilla. Nos referimos a la serie de santas que pintara Zurbarán, con la ayuda de su obrador, y que tuvieron una repercusión considerable en los años treinta y cuarenta del siglo XVII. No estamos ante la presencia de una imagen casi procesional, como dice Almudena Ros de Barbero sobre los cuadros zurbaranescos⁴⁷, pero la técnica de Quevedo no resta mérito al volumen que impone la figura, desarrollada sobre un fondo oscuro, nada habitual en su producción y que ofrece un contraste con el colorido de la ropa o el suelo, relacionándolo directamente con los modos de Zurbarán. Señala Benito Navarrete que esta serie de santas vírgenes tiene un carácter persuasivo y de comunicación con el espectador, transformándose en modelos trascendentes y simbólicos⁴⁸. La santa de Quevedo nos mira con rostro a la vez humano y espiritual y nos recuerda con sus gestos, en la posición del cuerpo y de su mano izquierda, el motivo por el que es representada; nos quiere transmitir esa idea concebida desde la elegancia y la serenidad de que su martirio es un ejemplo y un camino. No es una imagen doliente, ni siquiera muestra signos de sufrimiento. Al contrario, es su belleza humana, su atuendo noble, su gesto, el que nos señala la trascendencia y el significado de su propia representación (fig. 5).

Algunos elementos de su conocida *Adoración de los pastores* (Ayuntamiento de La Laguna, legado Ossuna) recuerdan al cuadro homónimo de Juan del Castillo (Museo de Bellas Artes de Sevilla), sobre todo el pastor que porta el cordero en sus hombros o uno de los que están arrodillados, pero en general llama la atención una estructura similar⁴⁹. También los angelitos en el lienzo de Quevedo son similares a los que aparecen en *Cristo servido por los ángeles* (c. 1625, iglesia de san Lorenzo,

⁴⁷ ROS DE BARBERO, Almudena: «Santa Casilda», en *Zurbarán. Una nueva mirada* [catálogo de la exposición homónima], Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2015, p. 116.

⁴⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito: «Las santas de Zurbarán y el concepto de persuasión en el siglo XVII», en *XV Jornadas de historia de Fuente de Cantos. Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte*, Asociación cultural Lucerna, Sociedad extremeña de historia, 2014, pp. 57-68.

⁴⁹ Juan del Castillo alcanzó su madurez a partir de 1630, entablando relación con artistas como Francisco Pacheco, Pablo Legot, Juan de Uceda y sobre todo Alonso Cano. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «Juan del Castillo, maestro de Murillo», en *El joven Murillo* [catálogo de la exposición homónima], Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, p. 48.





Fig. 5. *Santa Catalina de Alejandria*, atribuido a Gaspar de Quevedo. Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte.

Sevilla), pintado por Jerónimo Ramírez, discípulo de Roelas. Y la composición general encuentra relación con la *Adoración de los pastores* que Luis de Vargas realizó para la catedral de Sevilla⁵⁰ y con la que Juan de Roelas pintara entre 1604 y 1605, junto con otros cuatro cuadros, para el retablo mayor de la mencionada iglesia jesuita de la Anunciación⁵¹. No obstante, un último apunte sobre sus referencias sitúan esta obra

⁵⁰ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.*, (1981), p. 569; y SANTOS RODRÍGUEZ, José Manuel: «Adoración de los pastores», en *Res gloriam decorant. Arte sacro en La Laguna*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1998, p. 114.

⁵¹ Las pinturas del retablo fueron encargadas en un principio al pintor italiano Gerulamo Lucente da Corregio, pero este no llegó a realizar sino la *Adoración de los Reyes*, tras lo que se le anuló el contrato. Roelas realizó entonces el resto de las pinturas, salvo la *Anunciación*, que es obra de





Fig. 6. A la izquierda: detalle de la *Adoración de los pastores*, atribuido a Gaspar de Quevedo, Ayuntamiento de La Laguna. A la derecha: *The adoration of the shepherds*, círculo de Francisco de Herrera el viejo. The British Museum.

de Quevedo muy cerca de un dibujo conservado en el Museo Británico y atribuido al círculo de Francisco de Herrera el viejo⁵² (fig. 6). Se trata de un dibujo incompleto, pues no podemos ver sino la parte derecha de la escena. En ella se sitúan dos pastores y dos niños músicos junto a otros personajes de los que apenas podemos entrever la cabeza; en lo alto, tres querubines juegan entrelazándose. El pastor en primer plano es claramente idéntico al usado por Quevedo y podemos atisbar que el situado justo detrás y un tercero que parece llevar algo sobre sus hombros también coinciden con los del cuadro canario. Los dos niños músicos son sustituidos por Quevedo por dos ángeles, uno tocando el arpa y otro sujetando lo que podría ser la letra o la partitura, mientras observa directamente al espectador. Lamentablemente se desconoce el resto de la escena, pero podemos suponer que se asemejaría bastante a la que pintara Quevedo. El naturalismo que vemos en este dibujo también impregna la pintura del orotavense: los angelitos que revolotean jugando en lo alto, la desnudez del niño

Antonio Mohedano. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: «La circuncisión», en *Juan de Roelas (h. 1570-1625)*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008, pp. 116-119; y MALO LARA, Lina: «La adoración de los pastores», en *Idem*, pp. 120-121.

⁵² The British Museum (1869,0410.2493). Agradezco a Sarah Vowles, del Museo Británico, la información aportada sobre este dibujo.

Jesús, los pastores arrodillados, la cesta con huevos (también la vemos en un cuadro de Zurbarán, del Museo Grenoble, y en grabados italianos) e incluso el ambiente popular del instante son síntomas de la influencia de esta tendencia desarrollada en Sevilla en la etapa de formación de nuestro pintor.

En ocasiones las referencias que usa Quevedo parecen algo inciertas. Por ejemplo, cuando realiza la cabeza del fundador de los dominicos en su *Penitencia de santo Domingo* (iglesia de San Juan Bautista, La Orotava) parece utilizar la misma fuente que Luis Tristán en su *Santo Domingo penitente* (1610-1624, Museo del Greco, Toledo). De nuevo parece usarla cuando lo representa en el cuadro del segundo cuerpo del retablo del Señor Preso de la Concepción orotavense, pues compone un rostro similar. Ambos guardan un parecido incuestionable con el rostro de Jesús en *La oración en el huerto* y que estudiaremos más adelante.

En muchos de estos cuadros Quevedo pinta ángeles: a veces son músicos, como ya hemos visto, otras simplemente acompañan a los personajes representados; en ocasiones se convierten en los protagonistas, como en los cuadros de ánimas. Los pinta niños, en edad adolescente, con cierto cariz andrógino, pero de una indudable delicadeza. En todos los casos presentan un sello bastante personal, de tal forma que se han convertido en su firma y una de las maneras más claras de identificar sus lienzos. La pintura sevillana del siglo XVII está poblada de ángeles, como también muchos de los grabados y estampas que sirvieron a los pintores como fuente de inspiración. Pero nos parece oportuno recordar lo que dictaminaba Francisco Pacheco sobre ellos en su tratado: «... nunca debe representárselos con figuras y rostros de mujeres, ni adornadas las cabezas con trenzas femeniles... por ser cosas indignas de su perfección... el aspecto y rostro... es el de varones... desde diez a veinte años, mancebos sin barba, de hermosos y agraciados rostros, vivos y resplandecientes ojos, con varios y lustrosos cabellos rubios y castaños... con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural... porque dan a entender su levantado ser, la agilidad y presteza de que están dotados...»⁵³. Gaspar de Quevedo parece ceñirse bastante a lo que escribía el teórico y pintor. Todo coincide salvo ese carácter femenino que tanto aborrece uno y que tanto identifica al otro. Curiosamente, los ángeles de Quevedo se parecen también a algunos de Francisco Pacheco, como los que este pintó en el desaparecido *La Virgen y el Niño se aparecen a san Francisco* o en *Los desposorios místicos de santa Inés* (1628, Museo de Bellas Artes de Sevilla). Se trata de una muestra más del efecto que todos estos modelos contemplados por nuestro pintor durante su estancia en Sevilla tuvieron en la obra que ejecuta una vez que regresa a Tenerife.

Antes de terminar este apartado no queremos dejar de hacer mención a la faceta de retratista de Gaspar de Quevedo. Hemos visto que en la *Inmaculada con Felipe Machado Spínola* aparece un miembro de la familia Machado, algo que también sucede en el *San Felipe Apóstol*, y que eran los fundadores de la capilla donde se hallaban los lienzos. Junto a ellos estuvo colocado durante mucho tiempo el *Retrato de Matías Machado Spínola* (colección particular, La Orotava), hermano de Felipe

⁵³ Fragmento de *El arte de la pintura*.





Machado, beneficiado y vicario de la iglesia de la Concepción de La Orotava⁵⁴. Esta composición remite a una tipología muy frecuentada por los pintores en el Siglo de Oro a la hora de retratar a caballeros de la nobleza: cuerpo entero ligeramente ladeado, melena que cae sobre los hombros, guantes en la mano derecha (también puede ser una carta o documento), sombrero en la izquierda, traje oscuro, capa corta, camisa con ribetes, gorguera al cuello, calzas, sable a la izquierda y mirada incisiva. Se trata de personajes vestidos de forma elegante que portan atributos que los definen dentro del estatus social al que pertenecen y que muestran el deseo de ennoblecimiento y afirmación colectiva de la familia. Es interesante relacionar estos cuadros de los Machado con el *Retrato de Íñigo Melchor Fernández de Velasco* (Museo del Louvre) realizado por Murillo hacia 1658 y que tiene una composición idéntica en la posición del cuerpo y las manos del gentilhombre, el porte del sombrero o la orientación de las piernas, aunque la luminosidad de este lienzo se aleja del claroscuro de los retratos quevedescos⁵⁵. Podríamos asegurar que este prototipo sirvió al pintor para ganarse, como mínimo, la fidelidad de la familia Machado, pues de su mano no solo salió este cuadro sino también el *Retrato de Cristóbal Machado* (colección particular, La Orotava), padre de los anteriores y fallecido cuando aún Quevedo era un niño. En este caso el pintor se inventa un retrato copiando el de Matías Machado, con ligeras modificaciones en el cabello o los elementos que acompañan al representado. Las tres pinturas corresponderían a la década de entre 1650 y 1660⁵⁶. Quevedo acababa de componer una galería familiar a la que no tardarían en incorporarse otros personajes, como el pintado en el *Retrato de Sebastián Machado* (colección particular, La Orotava), hijo de Matías y patrono de la capilla de Santa Catalina de Tacoronte, donde se encontraban los cuadros⁵⁷. No podemos afirmar que el retrato de este último sea también de Quevedo ya que no presenta la misma calidad que los anteriores, pero sí que corresponda a uno de sus discípulos y que de la mano del maestro hayan salido algunas partes del lienzo. En cuanto a composición, tiene exactamente la misma que los anteriores, excepto por la ausencia de la mesa⁵⁸. Posteriormente se añadieron a esta interesante colección otros retratos

⁵⁴ MACHADO, José Luis: *Una aproximación a la vida señorial en Tenerife. La familia de Sebastián Machado y su descendencia*, Búho ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1995, p. 120.

⁵⁵ Se trata de uno de los escasos retratos de cuerpo entero de Murillo y con una enrevesada historia. De hecho se lo conoce también como *Retrato de un gentilhombre sevillano*, ya que no es seguro que se trate del citado Velasco, gobernador de los Países Bajos.

⁵⁶ Matías Machado Spínola fue nombrado alcaide del castillo de San Juan de Santa Cruz de Tenerife en 1650 y otorgó testamento en 1665. MACHADO, *op. cit.*, p. 124 y siguientes. A Quevedo se ha atribuido también el *Retrato de Juan de Gordejuela* (iglesia del Carmen, Los Realejos) y es evidente que sigue las mismas pautas compositivas que en los cuadros de la familia Machado. Como ya dijimos, se trata de un retrato *post mortem*, el segundo caso conocido en la producción quevedesca.

⁵⁷ Sebastián Machado fue nombrado patrono de esta capilla por su tío Felipe Machado Spínola cuando este era beneficiado de la iglesia de los Remedios de La Laguna y en el momento en el que se aumentaron las naves de la iglesia de Tacoronte. *Ibidem*, p. 144.

⁵⁸ Tanto el retrato de Matías Machado Spínola como el de su hijo Sebastián Machado permanecieron en la capilla de Tacoronte hasta noviembre de 1726, cuando fueron retirados por

que, incluso ya en el siglo XVIII, siguieron repitiendo el modelo⁵⁹. En algunos de ellos podemos encontrar la impronta quevedesca, como en los de la rama de Valcárcel, sobre todo en el que representa a un personaje de esta familia aún no identificado y denominado *Retrato del sr. Valcárcel*⁶⁰, que repite el mismo modelo que los primeros y que, sin duda, es de la época del pintor. Todos los cuadros integrantes de esta galería fueron reformados en algún momento del siglo XVIII con la intención de acentuar su unidad, añadiéndoles cartelas explicativas de los representados y haciendo otros retoques compositivos. Quevedo se convertiría así en el pintor preferido de la nobleza insular para ser retratada, motivo por el cual no resultaría extraño hallar más lienzos suyos en otras colecciones particulares. El modelo lo encontraremos en otros retratos de miembros de las familias Nava-Grimón y Salazar de Frías, pero ya en el setecientos⁶¹. De estas colecciones destacamos el singular parecido con los modelos de la familia Machado y de la estética de Quevedo del *Retrato de Alonso de Nava-Grimón y Alvarado-Bracamonte* (colección particular), segundo marqués de Villanueva del Prado, nacido en 1655 y que aquí aparece pintado como un joven caballero⁶². En la misma línea estaría el *Retrato de Antonio y Catalina Lugo-Viña y Ponte* (colección particular), que no dudamos en atribuir a Gaspar de Quevedo, pues presenta la calidad y los modos de su pintura, como el tratamiento de los rostros de los niños, el exquisito trabajo en las telas de los trajes o el contraste lumínico de los representados frente al fondo neutro y el cortinaje. Se situaría este estupendo lienzo en la línea brillante del *Santo Domingo de Guzmán* de la parroquial orotavense, destacando en él el uso de la gama de los rojos y la delicada composición de los hermanos como pequeños nobles⁶³.

Por último habría que estudiar más a fondo los métodos de trabajo de Gaspar de Quevedo en cuanto a la preparación y el uso de una capa de pintura de color rojizo, pues es una muestra más de la formación recibida en su primera etapa sevillana. Pacheco no es el único que utiliza una capa preparatoria de rojo bermellón

orden del obispo Félix Bernuí y Zapata. Al parecer la población rezaba ante ellos como ante los de figuras religiosas, motivo por el cual se mandaron retirar, pasando a la residencia familiar. *Ibidem*, p. 172 y ss.

⁵⁹ En esas incorporaciones estarían los retratos de Sebastián Francisco Machado, de entre finales del XVII y principios del XVIII; José Machado Spínola y Lugo, del siglo XVIII; o el fantástico retrato de Felipe Machado Spínola Lugo, pintado por Juan de Miranda hacia 1776, uno de los mejores retratos de cuerpo entero de la plástica canaria.

⁶⁰ MACHADO, *op. cit.*, p. 254.

⁶¹ SORIANO Y BENÍTEZ DE LUGO, Alfonso: *Casas y familias laguneras. Los linajes y palacios de Nava-Grimón y Salazar de Frías*, Ayuntamiento de La Laguna, Cajacanarias, edición de Carlos Gaviño de Franchi, San Cristóbal de La Laguna, 2007; y CASTRO BRUNETTO, Carlos: «La moda francesa en la pintura canaria del siglo XVIII», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 63, Las Palmas de Grana Canaria, 2017, pp. 1-22.

⁶² SORIANO Y BENÍTEZ DE LUGO, *op. cit.*, p. 183.

⁶³ Similares características podemos encontrar también en el *Retrato de Inés de Franchi Alfaro y Valcárcel*, del siglo XVII.



mezclada con albayalde, pero sin duda es un signo muy evidente en su pintura⁶⁴. Recientemente y con motivo de su restauración, se han atribuido a Quevedo dos lienzos que representan a *San Pedro* y *San Pablo* (iglesia de san Juan Bautista, La Orotava). Gracias al análisis se ha encontrado esa capa preparatoria de un rojo oscuro e intenso, lo que prueba una vez más los modos tomados de Sevilla⁶⁵. Estilísticamente estos dos lienzos encuentran bastante paralelismo con los modelos usados por Zurbarán para los dos cuadros homónimos de la iglesia de San Esteban de Sevilla, no solo en la composición sino también en el colorido, si bien es cierto que los sevillanos han sido datados hacia 1655, cuando Quevedo ya había regresado a Tenerife⁶⁶. El perfil de las figuras por parte de nuestro pintor confiere a los santos representados un aire monumental y firme, de intensa expresividad. La robustez en el tratamiento de las cabezas, la grisalla arquitectónica usada para situarlas o los angelitos que coronan a ambos santos transmiten la técnica de un Quevedo seguro de su pintura. El formato alargado nos lleva a pensar que proceden de un retablo en el que los dos cuadros dialogaban entre sí gracias a la orientación de las figuras.

3.2. EL DÉBITO DE LA IMAGEN GRABADA

La mayoría de los pintores de esta época se servían de grabados y estampas que circulaban fruto del comercio, como fuente de inspiración para componer sus cuadros. A veces la traslación se hacía de forma literal, con apenas variaciones apreciables; otras, la imagen grabada solo servía de pretexto para realizar pinturas más personales. Este uso no resta valor en ningún caso a las creaciones de estos artistas y pone de manifiesto la intensa circulación de modelos y estilos que dio lugar a la llegada de nuevos postulados estéticos. El caso de Gaspar de Quevedo es sintomático de todo esto pues utiliza estas imágenes para inspirarse, añadiendo elementos de su cosecha o cambiando otros para ajustarlos a su modo de crear. Quevedo no copia de forma literal la imagen grabada sino que incorpora variaciones que dejan entrever su forma de trabajar, lo que supone un proceso de búsqueda, cambio y adaptación de una referencia previa, de la que luego se sirve para componer su propia obra. Esto nos muestra un pintor mucho más enriquecedor, más personal y original. A diferencia

⁶⁴ MUÑOZ RUBIO, María del Valme: «Francisco Pacheco: teoría y práctica», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)* [catálogo de la exposición homónima], Museo de Bellas Artes de Sevilla, Junta de Andalucía, Sevilla, 2016, p. 55 y ss.

⁶⁵ Estos apuntes técnicos sobre la preparación del soporte pictórico en Quevedo fueron difundidos en la conferencia que con motivo de la restauración de los lienzos *San Pedro* y *San Pablo* (iglesia de san Juan Bautista, La Orotava) dieron Rubén Sánchez López y Germán Francisco Rodríguez Cabrera, y fruto de cuya recuperación es su atribución al pintor orotavense (Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, junio de 2016).

⁶⁶ El retablo para el que se encargaron comenzó a realizarse en 1639 y no se concluyó hasta 1660. Los expertos sitúan los cuadros realizados por Zurbarán para este retablo en torno a la segunda de las fechas por una cuestión estilística en su trayectoria. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «San Pedro» y «San Pablo», en *Zurbarán. IV centenario*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1998, pp. 212-215.





Fig. 7. *La lamentación de Cristo*, Paulus Pontius, a partir de Anton van Dyck. Rijksmuseum.

de otros pintores canarios, Quevedo utiliza mayoritariamente grabados de autores contemporáneos, lo que pone de relieve la calidad de su obra en tanto que reflejo de su época y descarta modelos arcaizantes, aunque en determinados casos pueda traslucir esa idea, debido más a las referencias plásticas con las que se formó que a las estampas inspiradoras de las mismas. Analizamos a continuación algunos casos significativos para entender el valor que concedemos a su pintura y a sus fuentes.

Cuando pinta su fantástica *Piedad* (ermita del Calvario, La Orotava) se inspira en el cuadro de similar tema, titulado *La lamentación de Cristo*, que realizara Anton van Dyck entre 1599 y 1641, hoy conservado en el Museo del Prado⁶⁷. El exquisito lienzo de van Dyck tuvo mucha difusión, debiéndose a Paulus Pontius su paso al grabado⁶⁸ (fig. 7). Quevedo sigue la imagen impresa con extraordinaria

⁶⁷ Existe un segundo lienzo, también de van Dyck, en el Museo de Bellas Artes de Amberes, pero Quevedo sigue más fielmente el cuadro del Prado.

⁶⁸ BOEGA VEGA, Isabel: «Van Dyck, discípulo de Rubens y extraordinario retratista», en *Rubens, van Dyck y la Edad de Oro del grabado flamenco*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2015, pp. 124-127.





fidelidad en lo que se refiere a los personajes y a los elementos de la pasión que se distribuyen por el suelo. Sin embargo, cambia profundamente el fondo de la composición, añadiendo el travesaño de la cruz, en clara alusión al lugar donde estaría ubicado el cuadro, la ermita del Calvario, y situando dos ángeles tras las figuras de Cristo y la Virgen María y añadiendo una estrella de ocho puntas en el centro del cuadro⁶⁹. Los ángeles hacen de verdadera firma, pues nos los encontramos en otros lienzos del artista y recuerdan bastante a la pareja de personajes femeninos del cuadro de Zurbarán *La curación del Beato Reginaldo de Orleans* (1626, iglesia de Santa María Magdalena, Sevilla)⁷⁰. Como menciona la doctora Fraga, a pesar del uso del grabado, consigue utilizar los mismos colores que en el cuadro original, por lo que tiene bastante semejanza cromática con la obra de van Dyck⁷¹. El cuadro debió ser encargado por el presbítero Luis Rixo Grimaldi, uno de los personajes orotavenses más interesantes de finales del siglo XVII⁷². No obstante, el trámite debió hacerse antes de la fundación de la ermita, que no se produjo hasta 1695. Teniendo en cuenta que después de 1670 no tenemos noticias de Quevedo, el cuadro habría que situarlo en torno a esa fecha, cuando el pintor rondaba los cincuenta y cuatro años de edad.

Para la *Adoración de los pastores* del legado Ossuna, recurrió, como ya hemos visto, a la misma fuente que el dibujo conservado en el Museo Británico, pero también recuerda a algunas composiciones muy utilizadas por los artistas flamencos y que podemos encontrar en grabados de Hieronymus Wierix o Johann Sadeler e incluso en elementos aislados, como los ángeles, en trabajos de Böetius y Schelte Adamsz Bolswert, Blomaert o Cornelis Galle el joven⁷³. Sin embargo, utiliza un grabado de Crispijn van de Passe, a partir de Abraham Bloemaert, para la escena en segundo plano, haciendo ligeros cambios en la composición de los pastores pero manteniendo las posturas de los dos principales⁷⁴ (fig. 8). También vemos relación en algunos

⁶⁹ Uno de los ángeles, el situado más cerca de la Virgen, parece inspirado en un grabado de Adriaen Collaert que representa a *Santa Teresa guiada por los ángeles* y que sirvió de modelo para el cuadro con el mismo título se ha atribuido a Francisco y Miguel Polanco y fechado hacia 1646-1649.

⁷⁰ Los personajes femeninos corresponden a la Magdalena y santa Catalina.

⁷¹ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 65.

⁷² Luis Rixo Grimaldi fundó la ermita del Calvario en noviembre de 1695. El presbítero se había caracterizado por el encargo de piezas artísticas singulares. Por ejemplo, había encargado en Sevilla hacia 1681 la imagen de Nuestra Señora de los Remedios para la parroquia de san Juan Bautista y en 1665 había fundado la ermita de san Felipe Neri, junto a su hacienda. Fue síndico del convento de San Lorenzo y debió tener mucha relación con Gaspar de Quevedo, ambos clérigos, fruto de la cual debió salir el encargo de *La Piedad*. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel: «Arte y religiosidad barroca en Canarias: el calvario de La Orotava y su ermita», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 45, 2001, pp. 237-248.

⁷³ El modelo de angelito que porta alguno de los atributos del representado o simplemente sobrevuela la escena aparece, con ligeras modificaciones, no solo en esta *Adoración de los pastores* (Ayuntamiento de La Laguna), sino también en *San Antonio de Padua* y *Santo Domingo* (ambos en la iglesia de la Concepción, La Orotava) o en el *Cuadro de ánimas* (iglesia de la Encarnación, La Victoria de Acentejo).

⁷⁴ Rijksmuseum, RP-P-OB-2185, datado entre 1574 y 1637.



Fig. 8. A la izquierda: detalle de *Adoración de los pastores*, atribuido a Gaspar de Quevedo, Ayuntamiento de La Laguna. A la derecha: detalle del grabado de Crispijn van de Passe, a partir de Abraham Bloemaert. Rijksmuseum.

personajes del cuadro, como el ángel anunciador o el pastor que lleva al cordero sobre los hombros, con los ángeles que aparecen en la *Alegoría de la institución de la Eucaristía* (Universidad de Sevilla) o la *Adoración de los pastores* (retablo del convento de Montesión, Museo de Bellas Artes de Sevilla), ambos de Juan del Castillo. No obstante, los ángeles músicos son claramente suyos en la forma de sus rostros y el paisaje es perfectamente identificable con el valle de La Orotava⁷⁵. Paisaje de similares tonos al que aparece en *La penitencia de santo Domingo* (iglesia de San Juan Bautista, La Orotava), lienzo que no encuentra claras fuentes inspiradoras, pues el tema es bastante poco frecuente. Los ángeles recuerdan mucho a los de los cuadros mencionados anteriormente y la figura del santo puede estar inspirada en grabados hechos a partir de la obra de Maerten de Vos y en otros que representan a san Jerónimo⁷⁶.

⁷⁵ Podemos ver un ángel tocando el arpa en *La adoración de los pastores* de Zurbarán (1638, Museo de Bellas Artes de Grenoble). En este caso el ángel músico se sitúa en un plano superior y junto a una serie de querubines. También en una obra anterior del mismo autor, fechada entre 1628 y 1630, *La aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco*, pintada para el convento de la Merced Calzada de Sevilla y hoy en una colección privada, en la que vemos varios ángeles músicos tocando un arpa y un laúd. DELENDA, *op. cit.* (2015), p. 25.

⁷⁶ El tema fue pintado por Juan Bautista Maino en un lienzo de la colección Gerstenmaier.



Para la *Virgen de la Merced* (santuario del Cristo, La Laguna) se inspira en dos imágenes distintas: un grabado de Pieter de Jode (1606-1674), llamado el joven, y otro de autor anónimo, fechado en el siglo XVII y del que se conservan ejemplares en varios archivos mercedarios⁷⁷. En la obra de Pieter de Jode, nacido en Amberes y formado bajo la tutela de su padre, también grabador, se ve el influjo de Rubens y van Dyck, destacando su serie de retratos, así como escenas religiosas a partir de artistas diversos. La gran difusión de este grabado favoreció su copia, al menos compositiva, en distintos lienzos localizados en Tenerife o La Palma, por lo que no resulta extraño que lo utilizase Quevedo, aunque debemos tener en cuenta que en su caso se trata de una imagen coetánea y no de signo arcaizante⁷⁸. Aun así, no lo sigue a raja tabla sino que hace ligeros cambios, pero no de forma libre queriendo representar a la gente del pueblo, como se ha dicho en alguna ocasión⁷⁹, sino básicamente copiando los personajes acogidos bajo el manto de la Virgen en el segundo de los grabados, con el que tiene muchísimas concordancias. De hecho, puede afirmarse que tiene mayor relación con este que con el de Pieter de Jode aunque de nuevo personaliza los ángeles bajo su propio estilo o hace cambios, simplificando o eliminando elementos de la composición. Este tipo iconográfico de la Virgen de la Merced o de Misericordia parte en origen de un grabado incluido en el *Speculum fratrum* de Nadal Gaver, editado en 1533 y en el que la figura femenina acoge a mercedarios, al rey Jaime I el conquistador o a san Pedro Nolasco, san Raimundo de Peñafort, obispos y cautivos. A partir de ella derivan otras, como la *Virgen de los Navegantes* de Alejo Fernández, de hacia 1536, hoy en el Real Alcázar de Sevilla; diversas tablas de los siglos XV y XVI conservadas en Cataluña y Aragón; o la emblemática *Virgen de los cartujos* de Zurbarán, del Museo de Bellas Artes sevillano, inspirada a su vez en un grabado de Schelte Adamsz Bolswert que representa a *San Agustín protegiendo a la Iglesia*, publicado en 1624. Quevedo reutiliza todas estas referencias pero partiendo del grabado mercedario, al que añade su propia idiosincrasia.

Como hemos señalado, las concordancias de Quevedo con otros pintores coetáneos son más que evidentes, también en el uso de imágenes de determinados grabadores. Por ejemplo, hacia los años 1630-1644 Murillo muestra los débitos de la obra de su maestro Juan del Castillo, lo que se aprecia en el uso de estampas tan propias de aquel como las salidas de la mano de Cornelis Cort o Schelte Adamsz Bolswert. Quevedo compone la *Asunción de la Virgen* de la ermita de Franchi de La

⁷⁷ ZURIAGA SENENT, Vicent Francesc: *La imagen devocional en la orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Tesis en línea: <http://hdl.handle.net/10803/9968>, 2005, p. 89. El grabado aparece como ilustración de un libro en la investigación de Zuriaga, aunque no hemos podido averiguar de qué libro se trata exactamente.

⁷⁸ Al pintor palmero Juan Manuel de Silva se le ha atribuido el cuadro *La virgen de la Merced con san Ramón Nonato y santa María de Cervellón* (iglesia de santo Domingo, Santa Cruz de La Palma), claramente inspirado en parte en el grabado de Pieter de Jode. PÉREZ MORERA, Jesús: «Silva», en *Biblioteca de artistas canarios*, n.º 27, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1994, p. 124 y ss.

⁷⁹ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.*, (1991), p. 30.



Fig. 9. A la izquierda: *Asunción de la Virgen*, atribuido a Gaspar de Quevedo, ermita de Franchi, La Orotava. A la derecha: grabado de Schelte Adamsz Bolswert, a partir de Rubens. Rijksmuseum.

Orotava a partir de un grabado del segundo de ellos, trasladando bastante fielmente una estampa suya hecha a partir de la obra de Rubens que se encuentra hoy en la Royal Collection Trust del Reino Unido. Aunque en conjunto se ciñe a la estructura del cuadro del pintor alemán, hace ligeras modificaciones, como la eliminación o cambio de lugar de algunos angelitos o la posición de la cabeza de la Virgen⁸⁰ (fig. 9).

El uso de grabados por parte de Gaspar de Quevedo es patente en otro de los cuadros que formaban parte del retablo encargado por Machado Spínola para la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte. Nos referimos al que representa a *San Felipe apóstol*, claramente inspirado en un grabado del flamenco Pieter de Bailliu, a partir de una obra del también flamenco Theodoor van Thulden, uno de los colaboradores de Rubens⁸¹. Tanto uno como otro son coetáneos de Quevedo, lo que demuestra una vez más el uso por parte de nuestro pintor de referencias totalmente contemporáneas y nada arcaizantes. Pero, como en otras ocasiones, el pintor canario hace un uso personal de la imagen grabada. Copia la postura del santo, con la mano izquierda

⁸⁰ Rijksmuseum, RP-P-2007-189, datado entre 1600-1652. El cuadro de Rubens se encuentra en el palacio de Buckingham, RCIN 405335.

⁸¹ Rijksmuseum, RP-P-BI-500, datado entre 1623 y 1660.





Fig. 10. Ala izquierda: *San Felipe apóstol*, atribuido a Gaspar de Quevedo, iglesia de Santa Catalina de Tacoronte. A la derecha: grabado de Pieter de Bailliu, a partir de Theodoor van Thulden. Rijksmuseum.

levantada mientras con la derecha sujeta el crucifijo, apoyado en el cinto que lleva a la cintura, y hace un tratamiento similar en la cabeza, suavizando las ondulaciones del cabello. Sin embargo, viste al santo con túnica roja y recorta el manto. La flexión de la pierna derecha obliga a Quevedo a inventarse un apoyo que no está en el grabado, añadiendo una roca bajo el pie, lo que provoca cierto desequilibrio en la figura del apóstol. Aunque parezca tratarse de un elemento forzado y accesorio, lo cierto es que alude directamente al martirio del representado. Además, incluye una escena secundaria a la izquierda y al donante a la derecha, irreconocible debido al deterioro sufrido por la pintura; todo sobre un paisaje típicamente quevedesco de fondo⁸² (fig. 10). El uso del grabado no impide ver algunas similitudes en el trata-

⁸² Señala Carmen Fraga que el personaje representado podría ser un tío de Felipe Machado Spínola, concretamente el sacerdote Felipe Machado Becerril. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 84. El cuadro fue objeto de un estudio sobre su estado de conservación en el que ya presentaba importantes pérdidas, sobre todo en la escena que sucede en segundo plano y en el retrato del donante. PRENDES LORENZO, M.ª del Mar, ROSA VILAR, Dácil de la y PRENDES AYALA, Carmelo: «Biodeterioro del cuadro de san Felipe apóstol atribuido a Gaspar de Quevedo», en *Revista de Bellas Artes* n.º 7, Universidad de La Laguna, 2009, pp. 135-148.

miento de la cabeza con el *Melquisedec* que Francisco Pacheco realizó entre 1616 y 1618 para el sagrario-manifestador que posteriormente se incorporó al retablo mayor de Martínez Montañés en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla, una pequeña tabla que hace pareja con otra representando a *Aarón*⁸³. Similitudes que extendemos a dos lienzos que forman parte del retablo de la ermita de Nuestra Señora del Carmen o de Franchi y que representan a *San Elías* y *San Juan de la Cruz*, anteriormente relacionados con el pintor Jorge Iscrot, activo en La Orotava en el siglo xvii, pero que entendemos deben vincularse con Gaspar de Quevedo. La rotundidad del dibujo, la forma de construir los ojos y la composición de las facciones en los santos carmelitanos están directamente relacionadas con el estilo de nuestro artista, así como ciertos aspectos en el tratamiento del color. No obstante, podemos pensar que de su mano sean solo los rostros, pues en el resto de la composición atisbamos la mano de un discípulo.

De nuevo parece inspirarse en grabados de Pieter de Bailliu cuando pinta el *Santo Domingo de Guzmán* de la parroquial orotavense, concretamente en unos realizados entre 1623 y 1660 a partir de Abraham van Diepenbeeck⁸⁴. La postura es similar, así como la vestimenta, y hay elementos comunes en la forma de trabajar la cabeza o algunos atributos, aunque en este caso los cambia de lugar; y recuerda igualmente a grabados del santo salidos de la mano de Bartholomeus Spranger o a las formas de tratar la iconografía del ermitaño francés san Félix de Valois. A la composición añade Quevedo una de sus señas más características, un ángel que corona al santo dominico y que encontramos en numerosos grabados de la época junto a escenas de lo más diversas, aunque no es tan frecuente verlo junto a santo Domingo.

Precisamente la obra de van Diepenbeeck se refleja de nuevo en un cuadro recientemente atribuido a la mano de Gaspar de Quevedo. Nos referimos al *San José con el niño* (iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Los Realejos), relacionado con un grabado de Gaspar Huybrechts sobre san Joaquín⁸⁵. Ya estudiamos la posi-

⁸³ HERMOSO ROMERO, Ignacio: «Policromía y pintura decorativa en la obra de Francisco Pacheco», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2016, p. 101. Para el cuadro de *La anunciación*, en ese mismo retablo, se habría inspirado en un grabado de Hendrick Goltzius. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: «La pintura flamenca y Canarias. La Encarnación, de la iglesia de San Marcos, en Icod, inspirada en una obra de Martín de Vos», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 25, 1979, p. 159. Nosotros vemos también bastantes similitudes con un grabado de Jacob van Oostsanen sobre el mismo tema.

⁸⁴ Rijksmuseum, RP-P-1885-A-7905, datado entre 1623 y 1660. Vemos también bastante parecido con otro grabado anónimo hecho a partir de Diepenbeeck y que representa al obispo san Frigidiano de Lucca (Rijksmuseum, RP-P-1904-888).

⁸⁵ The British Museum, 1841,0809.71. Es evidente que el lienzo está inspirado en la obra de Diepenbeeck pero no puede atribuirse ni a este grabado ni a este grabador ya que está datado por el Museo Británico entre 1685 y 1724. De ser así, tendría que tratarse de una obra posterior a 1670, última fecha conocida de Quevedo, o plantearse la posibilidad de que hubiese un grabado anterior o que realmente haya que poner en duda esta atribución. RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2007), p. 135; «San José con el Niño», en *Vestida de sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*, CajaCanarias. Obra social y cultural, San Cristóbal de La Laguna, 2009, pp. 161-162; y MUÑOZ MUÑOZ, *op. cit.* (2015), p. 7.



bilidad de que este cuadro no represente la escena propuesta sino la de san Joaquín con la Virgen niña, tal y como fue utilizada en un lienzo que se encontraba hasta hace poco en la ermita del Ancón de La Orotava y que relacionamos en su momento con Cristóbal Afonso⁸⁶.

Como otros pintores canarios, Gaspar de Quevedo también utiliza las imágenes de los hermanos Wierix, como cuando pinta al *Arcángel san Miguel* (colección particular, La Orotava); en este caso una estampa de Hieronymus Wierix que reproducía una obra de Maerten de Vos de 1584⁸⁷. El artista lo hace libremente, como al realizar el *Cuadro de ánimas* de Nieves Ravelo (iglesia de san Francisco, Puerto de la Cruz)⁸⁸ o el homónimo de la iglesia de la Encarnación de La Victoria de Acentejo, aquí partiendo de un grabado de Pieter de Jode de 1585, aunque creando modelos nuevos que luego fueron copiados por pintores posteriores⁸⁹. Y para el *San Pedro* de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava se inspira claramente en un grabado de Antonie Wierix, a partir de la obra de Ambrosius Francken, publicada a finales del siglo XVI⁹⁰. No es común en Quevedo utilizar una fuente tan anterior, pero en este caso también deja ver el influjo de las estampas de su hermano Hieronymus, realizadas a partir de Maerten de Vos, ya del siglo XVII. Incluso las arquitecturas en las que se enmarcan ambas efigies remiten a obras contemporáneas de Sadeler.

Por último señalamos los débitos que la figura de san Ignacio de Loyola en la *Inmaculada con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier* tiene de la obra de Rubens y Barbé *Vida de san Ignacio en imágenes*, publicada en 1609 y que tanto influjo tuvo en la representación del fundador de la Compañía de Jesús. Concretamente, la postura en el cuadro de Quevedo recuerda a la estampa número 64 de la citada obra. Nuestro pintor logra dotar el rostro del jesuita de una verosimilitud excepcional, lo que nos remite de nuevo a la idea de cierto naturalismo.

4. LA ORACIÓN EN EL HUERTO: UN CUADRO CON UN AZAROSO PASADO

Una vez analizadas las características principales de la pintura de Gaspar de Quevedo nos detendremos en estos últimos apartados en el estudio del cuadro que citábamos al comenzar, *La oración en el huerto*, que se encuentra en el Museo

⁸⁶ RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús: «Arte y perpetuidad: José de Montenegro y la capilla de Ánimas del convento de San Benito de La Orotava», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 197, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2015, pp. 212-213; y *¿Un cuadro de Cristóbal Afonso?* [en línea] 1, noviembre 2016 [30, noviembre 2016] <https://laimagendescrita.wordpress.com/2016/11/01/un-cuadro-de-cristobal-afonso/>.

⁸⁷ RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2011), p. 126.

⁸⁸ Señala Rodríguez Morales que el cuadro no puede ser anterior a 1654 ya que fue en esa fecha cuando se obtuvo el patronato de la capilla donde se encuentra. RODRÍGUEZ MORALES, *op. cit.* (2011), p. 130.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 130 y siguientes y MUÑOZ MUÑOZ, *op. cit.* (2015), p. 9.

⁹⁰ Rijksmuseum, RP-P-1988-312-329, datado en 1585.



de Arte Sacro *El tesoro de la Concepción* de La Orotava; un ejemplo brillantísimo de lo que hemos venido describiendo.

Sabemos muy poco de la procedencia de este cuadro. La obra ya se encontraba en la iglesia de la Concepción hacia 1870, pues así puede deducirse de un inventario cercano a esa fecha⁹¹. Pero no podemos determinar de dónde llegó exactamente, aunque teniendo en cuenta las sucesivas actuaciones que se produjeron en este templo desde su finalización en 1788, hasta conseguir dotarlo con los bienes muebles que hoy contiene, es muy probable que el lienzo llegase como un ornamento más de esa empresa, favorecida básicamente por los sucesivos mayordomos. Dada la convulsa situación desamortizadora del siglo XIX, lo más probable es que procediera del convento franciscano de San Lorenzo, incendiado en 1801, pero vuelto a edificar y donde el culto al Señor del huerto, representado en su escultura homónima, era importantísimo. No obstante, muchas piezas de este convento habían sido trasladadas al de San José, de la rama femenina de la misma orden, si bien algunas se encontraban allí solamente en depósito, incluida la citada escultura, que posteriormente volvió a su iglesia de origen, pero esta vez vinculada al Hospital de la Santísima Trinidad⁹². El convento de San José fue finalmente derribado en 1870 para construir el actual ayuntamiento y de nuevo muchas de las obras custodiadas en él, incluidas las que estaban depositadas, pasaron a diversos templos de la Villa⁹³. En los libros de fábrica de esos años son varias las referencias a *objetos procedentes del convento de las claras*, incluido un altar⁹⁴. El cuadro no figura en el inventario de los enseres pertenecientes a la iglesia de San Francisco realizado en octubre de 1879 pues ya se encontraba en la parroquia de la Concepción y en el inventario del convento de San José se citan muchos cuadros pero sin especificar ni temas ni dimensiones, por lo que es muy difícil determinar si el que estudiamos es uno de ellos. Pero, como hemos dicho, nos inclinamos a pensar que proceda del convento masculino, aunque a la Concepción llegara desde el femenino, donde habría sido trasladado después de la desamortización.

Lo cierto es que es citado por primera vez en el inventario de la parroquia realizado hacia 1870 en el grupo de *cuatro cuadros al óleo, uno del Evangelista, otro de S. Estanislao, otro de S. Anto de Padua y otro la Oracion en el Huerto*⁹⁵. Y ya no vuelve a aparecer en los inventarios sucesivos, al menos por su nombre, pudiendo ser uno

⁹¹ APNSC, Inventario, c. 1870. Rodríguez Mesa ofrece la fecha de 1880 pero creemos que el inventario está más cercano a 1870. RODRÍGUEZ MESA, *op. cit.*, p. 75.

⁹² *Ibidem*, p. 76 y ss.

⁹³ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TENERIFE, Conventos, 3069.

⁹⁴ «Ytem seis retablos que se hallan en las Capillas, los que contienen las imágenes siguientes: ...la de la Virgen de Caridad... que se veneraba en el Convento Francisco... Ytem la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción, depositada en el Convento de Religiosas Claras, cuya imagen perteneció al Convento Francisco...» APNSC, Inventario, c. 1870.

⁹⁵ APNSC, Inventario, c. 1870. No aparece en el de 1850, lo que reafirma su procedencia conventual, aunque en estos inventarios muchas veces no se citan los cuadros por su temática, salvo aquellos que resultaban más importantes, como los situados en las naves de la iglesia, en los áticos de los retablos o en la sacristía principal.



de los que se titulan como *Dos cuadros colgados en la pared*, en la *sacristía de arriba*, o *dos cuadros antiguos en las paredes*, en la *parte alta de dicha sacristía* a comienzos del siglo xx⁹⁶. Cuando en 1978 y a raíz de las campañas de restauración auspiciadas por el Cabildo de Tenerife, el consejero de Bellas Artes Rafael Delgado Rodríguez, acompañado de Domingo Martínez de la Peña y Manuel Rodríguez Mesa, visitan la iglesia se encuentran el lienzo arrinconado y en pésimo estado. Presentaba pérdidas de pintura considerables, debidas probablemente a la acción continua del agua sobre la capa pictórica, pero aún dejaba ver la calidad de lo representado. Es rescatado y llevado al taller de restauración insular, donde se opta por reinterpretar las pérdidas de pintura. Esta desacertada intervención obliga a una nueva restauración en 1983, en la que se eliminan los añadidos y se consolida el lienzo, pero se deja sin enmarcar. De esta forma se cuelga de las paredes de la sacristía alta, junto al tesoro del templo, pero en un lugar poco visible y escasamente iluminado. Pese a esto, lo cierto es que logró ser recuperado y se le devolvió el valor que en algún momento tuvo. Cuando se gestó el actual Museo se le puso un marco nuevo y fue colocado en la segunda de las sacristías sobre una de las puertas de acceso, en un lugar mucho más visible y destacado, donde sigue hoy en día.

5. REFLEXIÓN EN TORNO A LA AUTORÍA DE GASPAR DE QUEVEDO

Debemos la atribución del lienzo a Gaspar de Quevedo a Rafael Delgado Rodríguez, quien, junto a los citados Domingo Martínez de la Peña y Manuel Rodríguez Mesa, encontraron la obra literalmente arrinconada en la iglesia en 1978, y gracias a lo cual pudo rescatarse de una desaparición segura⁹⁷. En agosto de 1983 se publicaba una entrevista con Rafael Delgado en la que el título ya hablaba por sí solo⁹⁸. En ella aparecía una fotografía del cuadro y ya se daba por seguro como obra de Quevedo, apreciándose *los lamentables efectos del abandono en que se halla buena parte de nuestro mejor arte sacro*. Carmen Fraga cercioró esta atribución y no

⁹⁶ Así se escribe en el inventario de 1920, no mencionándose en el de 1911. APNSC, Inventarios, 1911 y 1920.

⁹⁷ Como alumno de Domingo Martínez de la Peña, no puedo más que recordar las veces que contó este hecho y la significación dada a la puesta en valor del cuadro.

⁹⁸ «Lamentable estado del patrimonio histórico-artístico provincial», en *El Día*, 14 de agosto de 1983, pp. 26 y 35. Rafael Delgado Rodríguez era consejero provincial de Bellas Artes y del Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, así como director de los talleres de restauración de esta institución y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Estos talleres surgieron tras las campañas de restauración iniciadas por el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras de Arte de Madrid, en las que se formaron los primeros restauradores canarios, a quienes correspondió devolver tempranamente el valor artístico a muchas de aquellas obras olvidadas. En la entrevista, Rafael Delgado lamenta la poca importancia dada a la restauración y la necesidad de que esté bien remunerada.



dudó en encontrar en ella la mano del artista, sobre todo en la figura del ángel⁹⁹. Otros investigadores posteriores han continuado en esta línea y hoy en día sigue admitiéndose tal atribución, así que forma parte del catálogo de obras de Quevedo prácticamente desde sus inicios. A pesar de ello, apenas ha sido estudiado más allá de su catalogación o su relación con la escultura ya mencionada del convento de San Lorenzo. Es probable que esto haya sido por su propio estado de conservación o porque nunca ocupó un lugar destacado en el templo donde se conserva, pasando desapercibido, no habiendo estado nunca bien iluminado y siendo muy difícil identificar a simple vista las figuras que lo componen; situación afortunadamente subsanada al abrirse el Museo de Arte Sacro de la iglesia.

Hoy en día solo conocemos dos obras firmadas por el artista: *La anunciación*, que se encuentra en la iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Tacoronte y la *Inmaculada Lercaro-Justiniani*, en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. El resto de sus obras están atribuidas, aunque hay muchos motivos para considerarlas suyas, ya sea documentalmente o en razón de su estilo. Unas y otras presentan características generales comunes, tales como modelos similares en composición de las figuras, sobre todo los rostros, paleta de colores propia o fuentes iconográficas recurrentes. Son aspectos determinantes a la hora de seguir atribuyendo *La oración en el huerto* a Gaspar de Quevedo, aunque plantearemos algunas singularidades relacionadas con la evolución de su arte para sustentar más aún dicha atribución.

Hay en Quevedo dos recursos que hacen las veces de su ausente firma. En primer lugar la paleta de colores brillante, dominada por los tonos rojizos y ocre, con azules refulgentes y profundos claroscuros. En segundo lugar los delicados acabados de los rostros, sobre todo en las figuras principales y en los ángeles, estos últimos verdaderos sellos de su pintura. Tomemos dos ejemplos que resumen ambas características. Por un lado el *Santo Domingo de Guzmán* que se encuentra en el nicho central del segundo cuerpo del retablo del Señor Preso de la Concepción de La Orotava. Se trata de un cuadro magnífico, sin duda salido de su mano y que ha pasado casi desapercibido para la crítica¹⁰⁰. De intenso colorido, es tal vez una de sus mejores composiciones hagiográficas, en la que aúna una paleta rica en matices con la fiel representación iconográfica del santo (fig. 11). Por otro *La anunciación* de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, firmada por el artista, en la que las dos figuras representadas brillan con luz propia sobre un fondo nebuloso marcado por un profundo rompimiento de gloria abierto al paisaje, lejano y difuso. Son recursos cromáticos que recuerdan a algunas obras de Zurbarán, como el espléndido *San Buena Ventura en oración* de Dresde, pintado hacia 1629-1630. De hecho, esta paleta tan propia de la primera etapa del pintor extremeño, en la que aún utiliza

⁹⁹ FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1981), p. 575.

¹⁰⁰ Señala Carmen Fraga que tanto este cuadro como *La penitencia de Santo Domingo* pudieron formar parte del retablo mayor de la iglesia del convento dominico de San Benito de La Orotava, que no se construyó hasta pasado el año 1647 y estaba bajo el patronato de la familia Mesa, quienes también estaban relacionados con la ermita de la Paz, donde Quevedo fue mayordomo. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 73 y siguientes; y *op. cit.* (1981), pp. 562-563.





Fig. 11. *Santo Domingo de Guzmán*, atribuido a Gaspar de Quevedo. Segundo cuerpo del retablo del Señor Preso, iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, La Orotava. Fotografía de Adolfo Padrón Rodríguez.

intensos contrastes con fondos oscuros, fue empleada por Quevedo en numerosas ocasiones, lo que provoca en su obra ambientes brumosos en los que los personajes parecen flotar en espacios inciertos, al mismo tiempo físicos y espirituales. Es lo que sucede en la *Inmaculada con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, el *Cuadro de ánimas* de La Victoria de Acentejo o el *Sueño de san José* de Tacoronte. Esta intensidad lumínica y el fuerte contraste de colores es lo que más destaca en la figura del santo dominico en el cuadro orotavense, de similar fuerza y presencia al que pintara Zurbarán en *La apoteosis de santo Tomás de Aquino* (c. 1631, Museo de Bellas Artes de Sevilla) y que Gaspar de Quevedo pudo contemplar en el altar mayor del colegio dominico de Sevilla, para el que fue pintado este enorme y complejo lienzo. Quevedo recurre a todos los símbolos iconográficos del santo: el hábito talar blanco y negro, la vara de azucenas (a veces son lirios), un libro cerrado sobre el que apoya su brazo derecho como atributo intelectual (la biblia o un libro de la orden), cabellos claros, barba, amplia tonsura, manos delicadas o la estrella que brilla sobre su cabeza, delicadamente pintada y que es símbolo del *resplandor* de su personalidad seductora. A sus pies lo acompaña un pequeño perro, pintado con virtuosismo, que porta una antorcha entre sus dientes, según la visión de su madre Juana de Aza y



Fig 12. *Cuadro de ánimas* (detalle), atribuido a Gaspar de Quevedo, c. 1670.
Iglesia de la Encarnación, La Victoria de Acentejo.

que simboliza la expansión de su predicación sobre la Tierra, representada en una casi inapreciable bola del mundo a su lado. De su mano derecha cuelga el rosario, símbolo añadido en época medieval a su iconografía y que termina, en este caso, en una curiosa medallita. Sin embargo, lo que más llama la atención de este lienzo es la presencia del ángel, que sobre un muy quevedesco fondo dorado, se dispone a colocar una corona al santo¹⁰¹. Una vez más podemos decir que es como su firma y que recuerda a alguno de los representados en el *Cuadro de ánimas* de la parroquia de La Victoria de Acentejo¹⁰² (fig. 12). Precisamente este interesante lienzo de las ánimas del purgatorio es un claro ejemplo del intenso colorido, dominado por los tonos rojizos y ocre combinados con fuertes azules o negros, que volvemos a encontrar en el *Santo Domingo* y en *La anunciación*, realizada por Quevedo para el retablo que la familia Machado Spínola mandó construir en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte y que no estuvo terminado hasta 1670, si bien las pinturas debieron estar acabadas

¹⁰¹ Este recurso recuerda más a algunas representaciones de san Ramón Nonato u otros santos mercedarios.

¹⁰² Se trata de su lienzo más grande y más complejo, realizado hacia el final de su carrera, pues en las cuentas de entre 1668 y 1672 consta que se le abonaron seiscientos sesenta y cinco reales al pintor y que el cuadro se trajo desde La Laguna. En el documento no se especifica el nombre de Quevedo pero se trata de un cuadro integrante de su catálogo desde hace tiempo y que aglutina muchas de las características de su intensa paleta. IZQUIERDO GUTIÉRREZ, Sonia María: *La Victoria. Patrimonio religioso*, Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo, Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 46.



Fig 13. Ángel de *La oración en el huerto*, atribuido a Gaspar de Quevedo, c. 1670.
Museo de Arte Sacro *El tesoro de la Concepción*. La Orotava.

antes de esa fecha¹⁰³. Este último encuentra reminiscencias en una de las tablas del *Retablo de Mazuelos* (catedral de La Laguna), obra singular de Hendrik van Balen, concretamente en la que representa *La anunciación y la visitación*. El parecido en la disposición del ángel, el reclinatorio de la Virgen o las flores nos llevan a reflexionar sobre la influencia que esta obra pudo ejercer en Quevedo, pues se advierte la misma característica en la tabla *Flagelación y oración en el huerto*, con respecto al cuadro que estudiamos en este artículo. Esta intensidad cromática la hallamos también en un cuadro recientemente atribuido a su pincel, un bellissimo *San Miguel arcángel* de gran fuerza lumínica y delicado y sereno rostro; y en el *Retrato de Antonio y Catalina Lugo-Viña y Ponte*, que reiteramos debe ser considerado como obra suya.

Es precisamente el ángel el que de manera más evidente confirma la autoría de Quevedo en *La oración en el huerto*. La amplia frente, la forma curvada de las cejas, los párpados almendrados, una nariz claramente definida, la oreja derecha al descubierto, el cuello despejado o la amplia melena son rasgos que podemos encontrar en los numerosos ángeles que pueblan su pintura (fig. 13). Se trata de rostros

¹⁰³ CASAS OTERO, Jesús: *Estudio histórico artístico de Tacoronte*, Aula de cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife (1987), pp. 57-88.



Fig 14. *La oración en el huerto* (detalle), atribuido a Gaspar de Quevedo, c. 1670. Museo de Arte Sacro *El tesoro de la Concepción*. La Orotava.

ciertamente andróginos, que encuentran un paralelismo en los que usa para la Virgen María, a los que nuestro pintor dota de una belleza algo etérea y contemplativa, a través de trazos suaves y aspecto nacarado y que, con bastante frecuencia, sitúa sobre fondos dorados, generalmente a través de un rompimiento de gloria. Este recurso lo vemos mucho en la pintura sevillana de la época y es un elemento recurrente en su producción. Recuerda al que aparece al lado izquierdo en el lienzo de Francisco de Zurbarán, *San Buenaventura en oración*, pintado para el colegio franciscano de San Buenaventura de Sevilla, junto a otros tres cuadros, hacia 1630 y en los que destaca la enérgica iluminación y los fuertes contrastes cromáticos¹⁰⁴.

Otro elemento común a varias obras de Quevedo es el delicado rostro de Jesús (fig. 14), y que en *La oración en el huerto* se asemeja muchísimo al rostro de la *Penitencia de santo Domingo*. Las facciones de ambos coinciden casi a la perfección, destacando un similar tratamiento de los ojos y las cejas; una fisonomía de proporciones muy semejantes que, con ligeros matices, volvemos a ver en la figura de Jesús en el *Cuadro de ánimas* de La Victoria y en el *Santo Domingo* de la Concepción orotavense. Pero que también están presentes en el san Francisco y en una

¹⁰⁴ DELENDA, *op. cit.* (2015), p. 19.





Fig 15. De izquierda a derecha, detalles de: *La oración en el huerto*, *La penitencia de Santo Domingo* y *Santo Domingo de Guzmán*.

de las ánimas del *Cuadro de ánimas* de la iglesia franciscana del Puerto de la Cruz; en algún personaje de la *Asunción* de la ermita de Franchi; o en los santos jesuitas de la *Inmaculada* de la parroquia de la Concepción. Un prototipo de rostro que hemos querido obtener digitalmente y que aquí comparamos con el cuadro estudiado, pero que podría ser utilizado en varias de sus obras. Esta impronta facial nos ayuda a determinar la delicadeza y la perfección en el Jesús orante que analizamos y que encontramos en otros personajes principales de los lienzos ya citados y no tanto en personajes secundarios (fig. 15). El rostro de Jesús es de una elegancia y pulcritud solo apreciables a escasa distancia, construido a partir de pinceladas suaves, ligeros matices de luz como las pupilas realizadas con un pequeñísimo toque de blanco, las sonrosadas mejillas, la boca entreabierta en la que deja entrever los dientes o las gradaciones logradas en la disposición de la barba y los largos mechones de pelo, dispuestos en sutiles ondulaciones y que contrastan lumínicamente con el fulgor emanado del rostro, de exquisitos tonos nacarados.

Y aunque el deterioro del cuadro nos impide bastante ver el fondo, sí que puede intuirse lo nebuloso del mismo. Se trata de una escena que transcurre de noche y en la que podemos apreciar, al fondo a la derecha, la luz del cielo. Los tonos, en este caso, coinciden con los fondos que utiliza en la *Inmaculada con san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, *Penitencia de santo Domingo*, *Adoración de los pastores* o la *Inmaculada* (Museo de Santa Clara, La Laguna). Y a pesar de que no la vemos, es probable que la luna estuviese presente en ese cielo, como es tradicional en esta iconografía.

Por lo tanto, se trata de un cuadro en el que pueden encontrarse muchas de las características de su pintura, desarrolladas con una sutileza excepcional y fiel reflejo de las múltiples influencias que tuvo a lo largo de su carrera.



6. ICONOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Gaspar de Quevedo construye este cuadro a partir de lo escrito por los evangelistas Lucas, Mateo y Marcos¹⁰⁵. En estos textos bíblicos Jesús ora hasta en tres ocasiones en Getsemaní acompañado de los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, pero estos se quedan dormidos. La escena transcurre de noche, justo antes del prendimiento, y es un momento trascendental de la Pasión pues se nos muestra a un Jesús dubitativo y consciente del sufrimiento que le espera. Tal y como dice san Mateo, *empezó a entristecerse y angustiarse*, pidiendo no *beber de este cáliz*, aunque asumiendo su destino. De los tres evangelistas solo Lucas menciona al ángel, *En esto se le apareció un ángel del cielo, confortándole*, pero todos escriben sobre la angustia y la agonía del momento.

El cuadro no es novedoso en cuanto a la composición de la escena: Jesús se arrodilla en presencia del ángel, mientras los apóstoles duermen, ajenos al desenlace del instante. Todo sucede de noche, al aire libre, en un Monte de los Olivos que Quevedo interpreta oscuro e indefinido y en el que parece que comienza a amanecer. El pintor compone una diagonal para establecer un diálogo entre la figura principal y el ángel confortador, que porta el cáliz y la cruz como símbolos de la Pasión. El fondo dorado sobre el que aparece podemos encontrarlo en otros cuadros suyos y es una herencia clara de la plástica andaluza. Los apóstoles quedan en un segundo plano, a la izquierda del cuadro, mientras al fondo, a la derecha, parece abrirse el día entre un paisaje típicamente quevedesco. La rotunda oscuridad del lienzo es rota por la luz que rodea al ángel y que se distribuye hasta el rostro de Jesús, reflejándose en los pliegues de su túnica agrisada. De esta forma consigue dotar a la escena del dramatismo propio de lo representado. Sin embargo, como es tradicional en su pintura, no hay rastro de sufrimiento. Gaspar de Quevedo pinta a un Cristo arrodillado, de rostro joven, sin muestras del calvario que padecerá posteriormente. Ese rostro dulce, casi en éxtasis, se sitúa en la misma línea que algunos cristos de Murillo, de delicadas facciones y gestos tranquilos¹⁰⁶. También tiene relación con el tratamiento dado a la cabeza de Jesús en algunas obras de Juan del Castillo, como

¹⁰⁵ La escena está recogida en el Evangelio según san Lucas (Lc 22, 39-46), según san Mateo (Mt 26, 36-46) y según san Marcos (Mc 14, 32-42).

¹⁰⁶ Nos referimos a *Las dos trinitades* (c.1640, Museo Nacional de Estocolmo, procedente de colección particular de Sevilla), *Huida a Egipto* (c.1645, Museo de Strada Nuova-Palazzo Bianco, Génova, procedente del convento de la Merced de Sevilla), *La santa cena* (1650, iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla), *San Agustín lavando los pies a Cristo* (c.1650-1655, Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente del convento de San Leandro de Sevilla) y a los lienzos más tardíos que aún denotan el mismo modelo, como *La multiplicación de los panes y los peces* y *La curación del paralítico*, realizados por Murillo para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla entre 1667 y 1670, aunque el segundo de ellos se encuentra en la National Gallery de Londres; e incluso es utilizado por el pintor en algunas representaciones de san Francisco de Asís. MORENO MENDOZA, Arsenio: «La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones», en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 13, n.º 26, 2004, pp. 489-511. Murillo había tratado el tema de la oración en el huerto en un lienzo conservado en el Museo del Louvre en el que Cristo cruza las manos en actitud orante ante el ángel que porta el cáliz y cuya túnica recuerda nuevamente a la que pintara Quevedo.



el *Bautismo de Cristo* (1634-1636, iglesia de los Sagrados Corazones, San Juan de Aznalfarache, Sevilla). Cabeza ladeada, ojos mirando hacia arriba, bigote dividido, barba corta y suave, frente despejada, oreja al descubierto, mejillas sonrosadas... son características del cuadro de Quevedo que encontramos en las obras citadas de otros autores de su época y en lienzos suyos. Precisamente el trabajo de la cabeza destaca en el cuadro, así como sucede con la del ángel, cuyos cabellos recuerdan a los del propio Jesús. Los mechones de pelo que caen delicadamente sobre los hombros en el caso de Cristo o que se entrelazan por el viento en el ángel transmiten la serenidad propia de la escena nocturna, a pesar del trasfondo sobre el futuro del representado. Los tonos utilizados por Quevedo están en la gama de los ocre, aunque vemos otros colores habituales en su paleta como los verdes, rojos y blancos, pero aquí sobresalen los castaños, usados para representar la penumbra de la noche. Estamos ante un lienzo sereno, de pincelada suave y sutil, fruto de un estilo ya maduro y personal, con una preciosa iluminación y un contrastado claroscuro.

Los apóstoles Pedro, Santiago y Juan asisten dormidos y ajenos al momento, casi inapreciables por el estado del lienzo. Sus figuras recuerdan a la de los pastores que reciben la noticia del nacimiento de Jesús en la *Adoración de los pastores* del legado de Ossuna. Quedan en un segundo plano, sumidos en la oscuridad general.

La iconografía es recurrente, pues podemos encontrarla en cualquier referencia a este pasaje bíblico. Son numerosos los grabados que han tratado este tema, tanto en la misma dirección que el cuadro de Quevedo como en la contraria, la mayoría realizados a partir de las obras de pintores más o menos conocidos. Partiendo de este esquema repetido podemos establecer características propias del modelo, que se utilizan con contadas variaciones formales. Así las cosas, la figura de Jesús, arrodillada en casi la totalidad de las obras consultadas, aparece con las manos juntas en grabados de Alberto Durero, Pieter de Jode el viejo, Adriaen Collaert, Johann y Raphael Sadeler I, Boëtius Adams Bolswert, Cornelis Galle o Crispijn van de Passe. En otros lo vemos con las manos separadas, como en los trabajos de Schelte Adams Bolswert, Lucas Vorsterman, Joseph-Antoine Cochet o Hieronymus Wierix. De todos ellos, el que presenta un mayor parecido con el cuadro que estudiamos es el de Pieter de Jode el viejo, aunque la serenidad de Jesús se acerca más a la obra de Galle e incluso a la de Jeremías Falck en un grabado realizado a partir una obra del círculo de Guido Reni. Otro rasgo característico de la composición es la presencia del ángel portador del cáliz y la cruz, aunque hay casos en los que solo porta el cáliz e incluso ejemplares en los que ni siquiera aparece el ángel. Tal y como lo compuso Quevedo podemos verlo en la obra de Durero, Collaert, de Jode o Galle. Lo mismo sucede con los apóstoles, presentes en la mayoría de las estampas pero situados indistintamente a izquierda o derecha (de Jode, Sadeler I, Bolswert, Cochet o Wierix) y en ciertas ocasiones en la parte baja de la composición (Durero, Collaert o Galle)¹⁰⁷. Podemos ver referencias muy cercanas en un grabado de este último,

¹⁰⁷ Hemos analizado los siguientes grabados: Durero (RP-P-OB-1297, RP-P-OB-1330, Rijksmuseum); Boëtius Adamsz. Bolswert (RP-P-BI-2157, Rijksmuseum); Schelte Adamsz. Bolswert,



Fig 16. De izquierda a derecha: Cornellis Galle I, Raphael Sadeler I, Johan Sadeler I y Pieter de Jode I.

aunque las figuras aparecen colocadas justo al revés y en otro de Raphael Sadeler I, especialmente en uno de los apóstoles¹⁰⁸ (fig. 16).

Hasta el momento la referencia iconográfica más importante que se ha mencionado para este lienzo ha sido un cuadro de idéntico tema y título que formaba parte del retablo mayor del convento de Pasión de Sevilla, realizado entre 1610 y 1638 y que hasta ahora había sido atribuido a Francisco Pacheco¹⁰⁹. Este cuadro tiene evidentes similitudes con el nuestro, pero también algunas diferencias. Entre ellas la posición de los brazos de Jesús, abiertos para el cuadro sevillano, o la orientación de la escena, desarrollada en ese caso hacia la derecha, lo que ha llevado a pensar que Quevedo se inspiró en un grabado. Sin embargo, recientes investigaciones a través de estudios radiográficos han descubierto una imagen subyacente, lo que ha llevado a una nueva atribución del lienzo a Juan del Castillo, al menos en lo que se refiere a la imagen original y otros elementos del cuadro, como el ángel. En dichos análisis se ha descubierto una figura completa de Jesús pintada bajo la imagen que vemos a simple vista y que mantiene las manos entrelazadas, tal y como la pintó Quevedo, y que se adjudica a Del Castillo, aunque la que veamos se debe a un segundo pintor,

a partir de Rubens (RP-P-OB-26.757, Rijksmuseum); Hieronymus Wierix (RP-P-OB-67.230, Rijksmuseum, incluido de las *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal); Crispijn van de Passe I (RP-P-OB-102.737, Rijksmuseum); Joseph Antoine Cochet, a partir de Rubens (RP-P-BI-5984, Rijksmuseum); Raphael Sadeler I (1878,0309.8, The British Museum); Johan Sadeler I, a partir de Maerten de Vos (RP-P-1966-53, Rijksmuseum); Lucas Vorstermann, a partir de Anibale Carracci (U,1.120, The British Museum); Pieter de Jode I (RP-T-00-596, Rijksmuseum); Adriaen Collaert, a partir de Jan van Straet (RP-P-1985-236, Rijksmuseum); Cornelis Galle I, a partir de Maerten de Vos (RP-P-1885-A-9658, Rijksmuseum); Jeremías Falck, a partir de Guido Reni, datado entre 1639 y 1646 (RP-P-OB-50.549, Rijksmuseum).

¹⁰⁸ RP-P-1904-408, Rijksmuseum. Datado entre 1586 y 1650 y salida de la mano de Cornelis Galle I; y RP-P-OB-7649-20, Rijksmuseum. Datado en 1617, de Raphael Sadeler I.

¹⁰⁹ Así lo analizó Carmen Fraga en el que es el catálogo más completo de Gaspar de Quevedo hasta la fecha. FRAGA GONZÁLEZ, *op. cit.* (1991), p. 68 y ss.





Fig 17. A la izquierda: Juan del Castillo, *Oración en el huerto*, retablo de Pasión.
A la derecha: *Oración en el huerto*, radiografía. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

sin poder asegurar que este sea Pacheco¹¹⁰ (fig. 17). Es muy probable que Gaspar de Quevedo viese la obra directamente, no solo la imagen final actual, sino incluso la subyacente, de tal manera que sus referencias iconográficas se situaran en esa dicotomía formal. Incluso es posible que la inversión de la escena no se deba tanto al recurso del grabado como a la necesidad de que el cuadro orotavense tuviese esa dirección, bien porque formase parte de un retablo, bien porque estuviese en una capilla en la que fuese necesaria esa posición.

¹¹⁰ El estudio realizado a partir del descubrimiento de la imagen subyacente ha hecho desvincular de la obra de Francisco Pacheco no solo a este cuadro sino también al resto de lienzos del retablo y adscribirlos a Juan del Castillo por un similar tratamiento de la pincelada o por la capa pictórica analizada en otras obras suyas. No obstante, no está claro qué pintor realizó la figura de Cristo que vemos a simple vista, ya que no se debe claramente a Del Castillo. Agradezco a Mercedes Vega, restauradora de esta obra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la información aportada al respecto. Para profundizar en el análisis y en la nueva atribución véase PAZ CALATRAVA, Fuensanta de la, BLANCO LÓPEZ DE LERMA, Alfonso y VEGA TORO, Mercedes: «El retablo mayor del convento de Pasión de Sevilla. Nueva atribución», en Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644), Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 2016, pp. 113-129.



Fig 18. A la izquierda: *La oración en el huerto*, Baltasar de Echave Orio.
A la derecha: *La oración en el huerto*, Luis Juárez. Cortesía del
Museo Nacional de Arte de México.

También se han mencionado dos obras mexicanas como similares en cuanto a composición. Por una parte *La oración en el huerto* que pintara Baltasar de Echave Orio (c. 1558-c. 1622) hacia 1610, probablemente para los jesuitas, y por otra el óleo homónimo de Luis Juárez (c. 1585-c. 1639), ambos conservados en el Museo Nacional de Arte de México. La escena repite los esquemas que ya hemos visto, tomados en los dos casos de modelos flamencos, sobre todo de Maerten de Vos (fig. 18). Los autores representan a un Jesús en agonía, con muestras de sufrimiento en el rostro, surcado por hilos de sangre en el caso de Echave, y en las manos, especialmente expresivas en el de Juárez. El ángel adquiere el mismo protagonismo que Jesús en la obra de Echave, pero en las dos tablas se estructura la escena en torno al diálogo entre los protagonistas, lo que junto con los claroscuros imprime mayor dramatismo; una intensificación sensorial que, como dicen los autores que las han estudiado, puede relacionarse directamente con la pedagogía jesuítica. La obra de Luis Juárez, deudor en parte del estilo de Echave, que había sido su maestro, destaca por el uso del color, las fisonomías y un cierto naturalismo del que carecía aquel. Aunque aún se ve imbuido por cierto tardomanierismo de influencia flamenca, Juárez ya comienza a hacer uso de los claroscuros, característica que se extendería entre los pintores de Nueva España. El pintor utiliza intensamente la luz para fijar contornos y destacar las figuras principales, sobre todo en un Jesús de manos tensas y suplicantes. Aun-





Fig 19. *The agony in the garden*, José Antolínez, 1665. Cortesía de The Bowes Museum, Barnard Castle, Co. Durham.

que estos óleos sobre tabla tienen paralelismos con la obra de Quevedo en cuanto a composición, esta tiene más que ver con una imagen muy usada y claramente estructurada desde mucho más atrás y que se repetirá como modelo incluso en años posteriores. Sin embargo, Quevedo plantea una escena mucho menos dramática, como ya hemos visto, de delicadas formas, alejada de la agonía de los cuadros mexicanos y más centrada en el momento de duda del personaje principal.

Mayor parecido con el lienzo de Quevedo tiene otra interesante obra. Se trata de *La oración en el huerto* del pintor madrileño José Antolínez (1635-1675), conservada en el Museo Bowes, en Barnard Castle, condado de Durham (Inglaterra)¹¹¹ (fig. 19). Este lienzo tiene una estructura muy parecida al que estudiamos, sobre todo en cuanto a la posición arrodillada de Jesús o a las manos entrelazadas, pero también en su estructura general, tanto en el eje formado por el ángel y la figura cristológica

¹¹¹ *The agony in the garden*, B.M. 837, The Bowes Museum. Firmado y fechado en 1665. Agradezco la información sobre esta pintura aportada por Bernadette Petti, conservadora de pintura del Museo.

como en la ubicación de los apóstoles y el paisaje en el que se desarrolla la escena, aunque aquí la orientación es la contraria. El tratamiento de la cabeza de Cristo es casi idéntico en ambos cuadros, con los mechones de pelo cayendo delicadamente sobre los hombros, el ligero ladeado de la cabeza, la mirada casi perdida que se dirige al cáliz y la piel iluminada. Por cuestiones cronológicas —está datado hacia 1665—, Quevedo no pudo tener referencias de este cuadro, pero parece claro que tanto él como Antolínez partieron de un mismo referente iconográfico, llegando a conclusiones estéticas parecidas.

Mencionamos también en esta ocasión un dibujo conservado en el Museo Británico atribuido a Zurbarán, y fechado entre 1630 y 1660¹¹², en el que podemos ver a un Jesús arrodillado, con las manos entrelazadas pero con la cabeza hacia abajo y los ojos cerrados. El ángel aparece a la izquierda sin portar ningún atributo. Tras la figura de Cristo se dibuja un paisaje y un cielo ciertamente similar al pintado por Quevedo.

El hecho de que esta iconografía sea muy escasa en Canarias obligó al pintor a servirse de lo visto en su etapa peninsular y a los escasos ejemplos de este tema que podemos ver en Tenerife. Uno de ellos sería una de las tablas del citado retablo de Mazuelos, concretamente la que representa la *Flagelación y oración en el huerto*, delicada obra de Hendrik van Balen y que tanto influyó en los pintores canarios. La posición, el rompimiento de gloria, la postura del ángel o la oscuridad de la escena, solo rota por la luz que emana del cielo y se distribuye en las túnicas de los apóstoles dormidos, debieron ejercer cierto influjo en Gaspar de Quevedo a la hora de estructurar su cuadro.

Por lo tanto, estamos ante un lienzo que resume muchas de las características formales que identifican a Gaspar de Quevedo y que, a pesar de su estado, aún conserva la belleza y delicadeza de su pintura. Cuando se cumplen cuatrocientos años de su nacimiento hemos querido ofrecer un homenaje a su figura, a la particularidad de su trayectoria y al valor de sus creaciones como lugar de encuentro y a la vez punto de partida de la plástica canaria; una encrucijada en la que aún quedan caminos por descifrar.

Este estudio no hubiese sido posible sin la colaboración de varias personas a las que debo un merecido reconocimiento. Todas ellas han participado y colaborado en algún momento de esta investigación, aportando conocimientos técnicos que han sido de gran importancia. A cada una le agradezco sinceramente su interés por Gaspar de Quevedo y su disposición generosa a aclarar dudas, establecer conexiones y despejar incógnitas, aunque en esa travesía surgieran otras. A Mercedes Vega Toro, del equipo de restauración del Museo de Bellas Artes de Sevilla, por sus aportaciones y sus enriquecedoras reflexiones sobre la pintura de Juan del Castillo y las vinculaciones con la obra de Gaspar de Quevedo; a Bernadette Petti, jefa del departamento de pinturas del Museo Bowes, en Barnard Castle, condado de Durham (Inglaterra),

¹¹² The British Museum, 1846,0509.173. Adquirido a mediados del siglo XIX. Se trata de una atribución de esa época.



por su entusiasmo en el conocimiento de la pintura española y su interés por saberlo todo sobre nuestro pintor; a Abraham Villavicencio García, de la curaduría de arte virreinal del Museo Nacional de Arte de México, por la facilidad puesta en el acercamiento a la documentación de dos cuadros allí conservados; a Sarah Vowles, de la sección de dibujos y grabados del Museo Británico, por las orientaciones respecto a un dibujo perteneciente a esa institución; a Vicent Zuriaga Senent, de la Universidad Católica de Valencia, por sus aportaciones iconográficas sobre la *Virgen de la Merced*; a Silvano Acosta Jordán, por sus orientaciones formales sobre los modos de trabajar de Quevedo y sus observaciones, siempre expertas e interesantes; y a Adolfo Padrón Rodríguez, coordinador del Museo de Arte Sacro *El Tesoro de la Concepción* de La Orotava (Tenerife), lugar donde podemos contemplar este delicado cuadro, por su inestimable ayuda y su colaboración sincera y profesional.

RECIBIDO: 23-2-2017; ACEPTADO: 17-3-2017.

