



EL ÁRBOL GENEALÓGICO FRANCISCANO. DESDE UN GRABADO FLAMENCO EN LA PALMA, HASTA UN LIENZO CUZQUEÑO EN EL MUSEO COLONIAL DE SAN FRANCISCO EN SANTIAGO DE CHILE

THE FRANCISCAN FAMILY TREE. FROM A FLAMISH ENGRAVING FROM LA PALMA, TO A CUZQUEÑO CANVAS IN THE COLONIAL MUSEUM OF SAN FRANCISCO FROM SANTIAGO DE CHILE

Antonio Marrero Alberto*

Cómo citar este artículo/Citation: Marrero Alberto, A. (2020). El árbol genealógico Franciscano. Desde un grabado flamenco en La Palma, hasta un lienzo cuzqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2018), XXIII-055. <http://coloquioscanariasamerica.casadedecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10451>

Resumen: Estableciendo un estudio comparativo de dos representaciones del árbol genealógico franciscano, (grabado de Peeter de Iode, Amberes, 1600-1625, Orden Franciscana Seglar, Santa Cruz de La Palma, y cuadro del círculo de Juan Espinosa de los Monteros, Cuzco, 1655, Museo Colonial del Convento de San Francisco, Santiago de Chile), planteamos como objetivo, el seguimiento de la transmisión de modelos de representación y la importancia de los libros de estampas y grabados. Nos embarcaremos en un viaje transoceánico que nos llevará, desde la ciudad de Amberes, hasta los talleres pictóricos hispanoamericanos, tomando como puntos de referencia aquellas obras que respondan a las características y modelos que ostentan las piezas que son objeto de nuestro estudio. Serán éstas las que, desde una metodología empírica, sirvan como fuentes y documentos histórico-artísticos de primer orden para el estudio de las transferencias artísticas desde el Viejo al Nuevo Mundo.

Palabras clave: Árbol genealógico, franciscanos, grabado flamenco, Santa Cruz de La Palma, lienzo, hispanoamericano, Santiago de Chile.

Abstract: Establishing a study by comparison of two representations of the Franciscan family tree, (engraving by Peeter de Iode, Antwerp, 1600-1625, Secular Franciscan Order, Santa Cruz de La Palma, and painting attributed to Juan Espinosa de los Monteros, Cuzco, 1655, Museum Colonial of the Convent of San Francisco, Santiago de Chile), we set as an objective the follow-up of the transmission of models of representation and the importance of the books of stamps and engravings. We will embark on a transoceanic journey that will take us, from the city of Antwerp, to the Hispano-American pictorial workshops, taking as reference points those works that respond to the characteristics and models that hold the pieces that are the object of our study. These will be those that, from an empirical methodology, serve as sources and historical-artistic documents of the first order, for the study of artistic transfers from the Old to the New World.

Keywords: Family tree, franciscans, flamish engraving, Santa Cruz de La Palma, canvas, hispanic american, Santiago de Chile.

INTRODUCCIÓN

Al abordar el estudio del arte colonial, tanto en Hispanoamérica como en las Islas Canarias, debemos tener en cuenta el trasiego de grabados y estampas que, procedentes de Europa y embarcados en los puertos, especialmente españoles, hacían un viaje transoceánico para llegar a los territorios conquistados.

* CONICYT Postdoctorado FONDECYT 2018 n. 3180174, Universidad Adolfo Ibáñez (Chile). Diagonal Las Torres 2640, Peñalolen, Santiago de Chile, Región Metropolitana. Teléfono: +56 9 4150 4542; correo electrónico: antonio.marrero@pd.uai.cl



A lo largo de la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII), dichos grabados sirvieron, junto con las obras importadas desde ambas orillas del Atlántico, para la formación de artistas que, en su imposibilidad de viajar a los centros cultos y de poder europeos, usaban estos medios para complementar su formación.¹ En palabras de los autores Pérez Morera y Rodríguez Morales:

Conquistadas las Islas cuando la imprenta empieza a difundirse, la multiplicación mecánica del texto escrito y sobre todo de la imagen —a través de la difusión de libros ilustrados, grabados y estampas que amplían el marco teórico y el mundo visual—, permitió la formación a través de la teoría impresa y de la ilustración grabada; y puso en manos de los artistas y artesanos toda una serie de modelos sin moverse de su taller. Alejados de los centros emisores de cultura, los artífices que trabajaban en Canarias encontraron en ellos una fuente fundamental para conocer lo que se producía en los ámbitos europeos de prestigio como punto de partida para sus creaciones. Esta dependencia de los grabados modélicos no sólo venía determinada por la propia formación de aquellos —que aprendían a dibujar a su vista—, sino que también respondía al criterio y al gusto de comitente, que imponía la copia de la estampa o grabado que le inspiraba devoción, material gráfico que, por su propia difusión, era parte esencial de la cultura visual de la época.²

De esta manera, no es extraño que numerosas de las obras que jalonan el patrimonio no-vohispano tengan como inspiración y germen estos documentos gráficos.

Por motivos de conservación, las obras de soporte papel, de naturaleza más delicada³, han llegado en menor cuantía a nuestros días. Sin embargo, sabemos que se hacían numerosos ejemplares, por lo que la existencia de uno de ellos nos pone en la pista de todos los que encontraron acogida por todo el mundo conocido, participando de la educación de los artistas hasta que, por su quebradiza naturaleza, se perdieron de manera irremediable.

LAS ISLAS CANARIAS Y CHILE ANTE LA IMPORTACIÓN DE GRABADOS

En su privilegiada localización como lugar de paso entre Europa y América, las Islas Canarias funcionaron como laboratorio artístico y urbanístico, en donde probaron las influencias y lenguajes artísticos llegados de Europa, seleccionando aquellos que, con resultados positivos y convenientes, debían ser importados e implementados en los territorios americanos. Debido a su papel de nexo entre ambos mundos, el archipiélago fue receptor de numerosos grabados, los cuales sirvieron para la mencionada formación de los artistas, junto con la llegada de piezas foráneas (flamenca, italiana, normanda, española, etc.). Buena cuenta de esto dio la exposición que en 2008 comisarió Ángel Muñoz Muñoz en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife sobre el grabado y el museo, mostrando una nómina amplia de piezas que se exponen en sus salas y sus correspondientes fuentes de inspiración.⁴

Pero Canarias también será protagonista de la llegada de obras de los virreinos que, a su vez, son producto de tipologías iconográficas y modelos estéticos que se difundieron con los grabados mentados.⁵ Esto hace que se dé una situación inusual, pues la influencia de dichas estampas se produce tanto de manera directa como indirecta.

¹ ESTÉVEZ (1999).

² PÉREZ MORERA y RODRÍGUEZ MORALES (2008), p. 111.

³ MUÑOZ VIÑAS (2010).

⁴ MUÑOZ MUÑOZ, NAVARRETE PRIETO y PÉREZ MORERA (2008).

⁵ PÉREZ MORERA y RODRÍGUEZ MORALES (2008), p. 116. (...) se editaron, especialmente por las prensas de Amberes, decenas de miles de estampas sueltas o en series sobre los más diversos temas religiosos,

Encontramos en las Islas Canarias un caldo de cultivo que dará lugar a una producción artística única, en la cual, aunque contaremos con la llegada de obra europea desde el siglo XVI, serán las piezas americanas de los siglos XVII y XVIII, las que mejor casarán con el carácter y la idiosincrasia isleña, llegando a imponer iconografías, modelos estéticos y nuevas advocaciones, como es el caso de Nuestra Señora de Guadalupe.

En el caso de Chile, su lejanía y consabido aislamiento, motivado tanto por su localización geográfica como por la cordillera andina que lo separa irremediamente del resto del continente, llevó a la producción de obras destinadas al autoabastecimiento de la población en el ámbito devocional privado y a la importación de piezas de talleres virreinales, especialmente limeñas y cuzqueñas.⁶ Será a partir de esta llegada de obras extranjeras que los habitantes de la Capitanía General entren en contacto con los ya mencionados grabados europeos.

Nos encontramos ante un tipo de contacto indirecto, con imágenes que son copias de dichos grabados, teniendo este punto en común con Canarias. La diferencia entre ambos territorios radica en su localización: Canarias como lugar de paso obligatorio entre ambos mundos, con el consecuente enriquecimiento del archipiélago y el abastecimientos de talleres y linajes de artistas; Chile caracterizado por su aislamiento, con una idiosincrasia muy particular, condicionada por la excelencia de las escuelas andinas, supeditada a las modas que establecen las obras extranjeras en Chile, pero al mismo tiempo, siendo sede de las escuelas de arquitectura en madera e imagería chilota, vigentes en la actualidad.

Uno de los casos más llamativos es el del lienzo de Santa Cecilia, anónimo limeño ubicado en el museo capitalino de la Merced y fechado en 1620. Se hace evidente a simple vista para ojos experimentados que nos encontramos ante una obra que reproduce de manera fidedigna la escultura marmórea realizada en Roma, veinte años atrás, por Stefano Maderno. La icónica imagen barroca debió causar impacto desde sus inicios, pues en 1601 era llevada al grabado⁷ y en 1620 era reproducida al otro lado del Atlántico.⁸

EL ÁRBOL GENEALÓGICO FRANCISCANO. DE ILODE AL CÍRCULO DE ESPINOSA DE LOS MONTEROS

Antes de comenzar el análisis de las obras a estudiar, se hace pertinente una introducción en cuanto al surgimiento y motivación para la representación de los árboles genealógicos. Compartimos con el investigador Pérez Morera la siguiente afirmación:

El auge de la iconografía de las órdenes religiosas durante el siglo XVII propició el desarrollo, tanto en América como en Europa, de grandes ciclos de cuadros históricos, bien sobre la vida de los santos más preclaros de cada orden, bien de monumentales epílogos que exaltaban a la orden entera a través de la figura simbólica y mística del árbol. Durante este periodo, se dio un nuevo paso, al sustituir las composicio-

especialmente vidas de santos. Su circulación determinó la formación de un corpus iconográfico de modelos de prestigio. Estas imágenes —sobre Cristo, la Virgen, las órdenes religiosas o la iglesia triunfante— respondían a las necesidades de la doctrina o a la catequización visual.

⁶ En la actualidad, participamos en un proyecto de postdoctorado que tiene, como uno de sus principales objetivos, la búsqueda de talleres radicados en la Capitanía General de Chile, los cuales surtirían de piezas las iglesias y conventos de la región, y que vendrían a desmontar el mito de que toda obra expuesta públicamente y con meritorias características formales, debía proceder de talleres del Virreinato del Perú o de la Audiencia de Charcas.

⁷ El martirio de Santa Cecilia, anónimo holandés, 1601, 17 x 32 cm, grabado, Museo Británico, Londres, Reino Unido.

⁸ CARGGIOLI y VARGAS (2014), pp. 31-32.

nes murales del siglo anterior por grandes telas de pintura al óleo, en las que la conjunción de la imagen y texto escrito —a través de letreros y leyendas— hizo de ellas un adecuado medio para la propaganda de las órdenes religiosas. Este método de captación de la persona, instrumentalizado por la ideología contrarreformista, propiciaba tanto una lectura histórica como retórica y mística. El tema encontró en las iglesias, claustros, refectorios, bibliotecas y salas capitulares los marcos adecuados para su exposición y “lectura”.⁹

El grabado que es objeto de nuestro estudio, recibe el título de *EPILOGUS FOTICUS ORDINIS SHERAPHICI P. S. FRANCISCI* y se encuentra ubicado en la Venerable Orden Tercera de San Francisco en Santa Cruz de La Palma.¹⁰ Se trata de un grabado calcográfico a buril en cobre sobre un papel verjurado hecho a mano, de 180 cm de altura por 130 cm de ancho. A su vez, está compuesto por doce láminas de 45 x 43 cm cada una, tres en horizontal y cuatro en vertical, con una superposición de las mismas a dos centímetros de sus bordes y, como elemento sustentado, tinta de color negra. Su ideólogo iconográfico fue Fray Vidal de Alcira, nacido en la provincia de Valencia y fallecido en 1654. Casi en su totalidad, su obra fue impresa en la ciudad de Amberes, el centro cultural de Europa que contaba con los más famosos grabadores, de un virtuosismo técnico e imaginación sin parangón.

El grabador de este conjunto de láminas se encuentra registrado en la parte inferior de la obra, bajo la figura de San Francisco, citado como *Pe(roto) de Iode cit et excuditfe*. Nos encontramos ante Peeter de Iode (Amberes, 1570-1634), hijo del también grabador Gerard de Iode y alumno de Goltzius. Formó parte del gremio de artistas de Amberes en 1599, siendo ya decano en 1608 y conocido como Peeter I “el viejo”. Fechada en 1626, cuenta en la misma con la aprobación del arzobispo de Amberes, Joannes Maldervs, el 15 de abril de ese mismo año, en una cartela bajo su escudo episcopal, siendo gobernadora de los Países Bajos, y también representada, Isabel Clara Eugenia.

La representación de la Orden está pensada como un gran árbol genealógico que responde a una necesidad de reafirmación en un periodo de efervescencia religiosa, producto de la Contrarreforma del siglo XVI, que marcó la transición entre los ideales espirituales de la Edad Media y la Moderna. La familia franciscana se presenta protegida por San Francisco con sus doce discípulos iniciales, que muestran con sus hábitos su filiación monástica y fidelidad al espíritu de pobreza y humildad que su orden procesaba, coronándose dicho árbol con la figura protectora de la Inmaculada Concepción. En trece grandes ramas, se representan unos ochocientos personajes, todos vinculados a la orden instaurada por San Francisco. Para completar la riqueza de dicha obra, cartelas y filacterias la jalonan, ofreciendo cuantiosa información de todo lo representado. Las seis cartelas elípticas de la parte inferior contienen textos explicativos y están separadas por cabezas de querubines y motivos manieristas.

En la obra de variados autores, Magna Palmensis, se explica de la siguiente manera:

De singular iconografía y excepcional tamaño es la gigantesca lámina al cobre de la Familia Franciscana, grabada por Peeter de Iode en Amberes —el gran centro editorial contrarreformista— en 1626, siendo gobernadora de los Países Bajos españoles Isabel Clara Eugenia, que figura representada en lugar visible. Sus más de ochocientos personajes se distribuyen, por familias y reformas y en orden cronológico y jerárquico, sobre

⁹ PÉREZ MORERA (1996), p. 119. Consultar también: SEBASTIÁN (1990), pp. 289-290; VARGAS LUGO y DÍAZ (1975), p. 59.

¹⁰ Para la profundización en el estudio de la mencionada Venerable Orden y el conjunto conventual franciscano, recomendamos las lecturas siguientes: DARANAS VENTURA (2008); LÓPEZ GARCÍA (2010), pp. 559-573; MARTÍN RODRÍGUEZ (1995), pp. 132-141.

trece ramas simétricas que forman el árbol espiritual de la orden seráfica. Ejemplares similares se conservan en la Biblioteca Real de Bruselas, en el Museo Franciscano de Roma y otro muy deteriorado en las capuchinas de Palma de Mallorca.¹¹

Situado durante numerosos años en el crucero de la Iglesia de San Francisco, hoy se puede visionar en la Orden Tercera Franciscana. La restauración de la misma se debe a Verónica Ojeda y Manuel Cubero, en el Centro de Restauración y Conservación de Documento Gráfico del Cabildo Insular de La Palma, cuyo ingente y minucioso trabajo frenó el lamentable estado en el que se encontraba, fruto de los daños ambientales y humanos, devolviéndole su antiguo esplendor, permitiendo así una correcta lectura de la pieza.¹²

De la circulación de otras copias de este grabado flamenco por los conventos franciscanos por el Viejo y el Nuevo Mundo, surgieron lienzos que lo representaban, salvo excepciones, de manera fidedigna. Son espectaculares los realizados en el Virreinato del Perú, siendo el más antiguo el *Epílogo de toda la orden de nuestro seráfico Padre San Francisco* de la iglesia de San Francisco de Cuzco, signada por el pintor Juan Espinoza de los Monteros en 1665, encargado por los franciscanos tras la destrucción de su convento en el terremoto de 1650. En este caso, las variantes con respecto al grabado son el empleo de la figura del fundador de la orden como tronco del árbol genealógico, la sustitución de los doce frailes primeros frailes por ocho santos de destacada veneración en América y la Inmaculada Concepción portando al Niño Jesús coronando el lienzo, a diferencia del grabado, en el que se representa sola. También cambia la disposición de los óvalos y las cartelas. Los otros lienzos de la misma temática elaborados por escuelas cuzqueñas son el ubicado en la sala capitular del convento franciscano de Arequipa (Perú) y el que describimos a continuación, que se encuentra en el Museo Colonial de San Franciscano, en las dependencias del convento (Santiago de Chile).¹³

Para el estudio del lienzo ubicado en Chile, tomaremos el capítulo que le dedica Mebold en su libro sobre la colección de pintura del Museo de San Francisco.¹⁴ Con esta obra se hace evidente el papel evangelizador e, incluso, aleccionador de los grabados. En el lado izquierdo, el autor colocó, en un gran rectángulo y tres óvalos, datos que ponen de manifiesto la magnificencia de la Orden de San Francisco: “33 Siervos de Dios tiene la Religión Seráfica”, “16.000 Bulas han expedido los Pontífices en favor de la Orden”, “56 Iglesias y Conventos tiene la Orden en la India y Santos Lugares”. Deja también constancia de la Orden en Observantes y Conventuales. Vecino a lo anterior, se ubican los intentos de nuevas Órdenes desmembradas de la Orden Seráfica: Cefarenos, Clarenos, Celestinos, Narbonenses, Gentiles y Observaletos. Todos ellos aprobados por Pontífices allí señalados, pero que, después de cierto tiempo, desaparecieron. En el lado derecho están colocados, con la misma distribución, aquellas desmembraciones que subsistieron: Recoletos, Descalzos, Capuchinos, Conventuales, Confraternidad en Honra de la Virgen fundada por San Buenaventura, etc. Concluye con el rectángulo y los tres óvalos de la derecha, en el que describe los privilegios que Cristo concede a los devotos de su orden, refiriéndose también a los “3.000 escritos clásicos que tiene la Orden Seráfica y que aún hoy subsisten”. En la base del tronco hace alusión a las tres reglas escritas por San Francisco y que, en el caso del grabado, aparecen desarrolladas sobre sendos libros. En los rectángulos de la parte inferior, los del lado izquierdo señalan que la Orden tiene entre sus miembros a pontífices, reyes, doctores, etc., mientras que los del lado derecho no

¹¹ PÉREZ MORERA, ORTEGA ABRAHAM y LOZANO VAN DE WALLE (2000), p. 90.

¹² Con motivo de la restauración del grabado de Iode, se han impreso varios folletos y revistas que, con mayor o menor extensión y profundidad, ofrecen al ciudadano la información referente a su historia, estado de conservación y procesos de intervención y conservación, habiendo sido utilizados para la realización de esta investigación.

¹³ MESA y GISBERT (1982).

¹⁴ MEBOLD (2010), pp. 64-91.

se leen, por cuestiones de conservaciones, siendo sólo uno descifrado, que expone las provincias, las cofradías y vicarías de la orden.

Haciendo una lectura de abajo hacia arriba, las dos primeras filas de personajes son beatos y santos. En el caso de la segunda fila, los textos son prácticamente ininteligibles, tratándose, con toda probabilidad, de santos mártires (tomando como guía el ya descrito grabado flamenco). La tercera fila muestra cardenales y papas, estando los lugares centrales destinados a los pontífices franciscanos. La fila cuarta cuenta con la figura central preeminente de San Buenaventura. Al contrario de la tónica dominante hasta el momento, en la quinta fila los personajes más importantes aparecen ubicados en los extremos. Se establece una división grupal motivada, por lo que parece, por razones geográficas: los reyes de Mallorca, Castilla, Portugal, Aragón, Hungría, Jerusalén, Francia y Sicilia. Mientras, en el centro de la misma rama, las personalidades reales se consignan individualmente. También de corte real, la sexta fila se jalona con personajes de trascendencia histórica o religiosa: Santa Salomea, Isabel de Castilla, María archiduquesa de Austria, Beato Enrique, rey de Chipre, etc. Aunque Mebold apunta que no existe orden en las filas séptima, octava y novena, destinada a los nobles, el lienzo reproduce lo expuesto por el grabado, dedicando dichas ramas, más la décima, a la representación de duques, marqueses, condes, frailes, sores y hermanos terciarios de ambos sexos. Desconocemos porque el autor mencionado no contempla las tres últimas ramas, destinadas a la clausura franciscana femenina; a los frailes, beatos, santos, mártires y varones; y a los capuchinos. Tal vez esta ausencia se vea motivada por la altura que adquiere el cuadro y la imposibilidad de realizar una lectura correcta desde el suelo.¹⁵

Debido a sus dimensiones, las cuales le dan su forma cuadrada característica (380 x 395 cm), el pintor se recrea en la finalización de las ramas, el remate de las mismas y el detalle de las hojas. Finalmente, y a modo de apunte, los problemas para la identificación histórica que plantea Mebold ponen de manifiesto que el autor no tuvo contacto directo con el grabado, por lo que planteó la posibilidad de que, la ausencia de nombres en las filacterias y leyendas, y su aspecto en blanco, debía deberse a la intención de que el cuadro fuera completado con el paso del tiempo.

DIFERENCIAS ENTRE EL GRABADO DE IODE Y EL LIENZO CUZQUEÑO

Las dos obras en torno a las cuales gira nuestra disertación, presentan algunas diferencias que por su importancia resultan reseñables, aunque se hacen evidente los débitos que presenta el lienzo hacia el grabado, como fuente de inspiración y modelo a copiar. Dichos rasgos diferenciadores vienen motivados, con toda probabilidad, por el lugar de realización y la funcionalidad de ambos, además de por la consabida complicación derivada de la plasmación de tantísimos detalles.¹⁶ Estas diferencias son las siguientes:

¹⁵ MEBOLD (2010), pp. 65-66.

¹⁶ Amberes, ciudad de corte humanista, avanzada, cuna de grandes artistas y exportadora de obras y corrientes de pensamiento; Cuzco, primitiva ciudad prehispánica, centro cultural fundamental del Virreinato del Perú, los creadores de la ciudad deben reinterpretar lo que llega del Viejo Mundo y adaptarlo a la realidad propia de la región y sus habitantes, muchos de ellos, indígenas y analfabetos, máxime teniendo en cuenta que muchas de sus obras serían exportadas a lugares que, como en el caso de la Capitanía General de Chile, no contaban con una sociedad boyante culturalmente hablando.

	Grabado	Lienzo
Idioma	Latín	Español
San Francisco	Aparece solo, a la izquierda del tronco, tocado con aureola en la que se lee: <i>VERE EFFIGIES SERAPHICI P.S. FRANCISCI.</i>	Aparece al lado izquierdo del tronco con aureola sencilla y al derecho, San José (sin sus clásicos atributos), con nimbo rayado.
Paisaje	Detrás de San Francisco <i>se distingue una iglesia y un crucero de piedra sobre un paisaje de sabor flamenco.</i>	Presenta fondo neutro en tonos ocre.
Apóstoles y frailes fundadores	Los doce frailes fundadores, seis a cada lado: <i>Bernardus, Petrus Cathaneus, Aegydius Assysias, Sabacianus, Moricus, Guillelmes Anglus, Philippus Longas, Iannes Constansiensis, Barbarus, Bernardus Vigilantiensis, Angelus Ratensis y Silvester Assiyas.</i>	Los doce frailes fundadores a la derecha y los apóstoles a la izquierda (con sus símbolos): San Juan evangelista (imberbe), Santiago el mayor (bastón con zurrón o calabaza), sin identificar, San Andrés (cruz en aspa), sin identificar, San Felipe (cruz en forma de T), San Judas Tadeo (hacha o alabarda), San Bartolomé (cuchillo), sin identificar, Santo Tomás (lanza), sin identificar.
Las tres reglas	En tres libros a un costado de San Francisco: <i>I. REGVLA FRA TRVM MINORVM. Regula et Vita Frum Minorum haec est scilicet Domini nostri Iesu Christi Evangelium obseruare. Ic. II. REGVLA SANCTAE CLARAE. Inci [et] Regula et forma vita O dinis [...]roru [Paupuru] quae qu[...] est Sanctum Euangel. Ic. III. REGVLA TERTII ORDINIS. Si quis voluerit hanc vita obseruari et illos ad eam obseruanda assumere. Ic.</i>	En el tronco del árbol: <i>Escribio el Seraphico Pe. S. Franc. 3 reglas una p. sus Fray otra para la mo y la 3 para los como consta de Opusculum.</i>
Leyenda inferior	<i>Laudemus virum gloriosum et Parentem nostrum in generatione sua: dedit illi. Dominus gloriam in gente sua.</i>	No presenta
Escudos con cartelas	Aparecen sendos escudos, uno del arzobispo de Amberes, Joannes Maldervs, y el otro del que parece tener un cargo de gobernador en la ciudad, apellidado Montoya, que tenía una relación cercana con la orden de San Francisco.	No presenta

Tabla 1. Principales diferencias entre el grabado de Ilode y el óleo sobre lienzo del Museo Colonial chileno.

CONCLUSIÓN

La conservación de un grabado en las Islas Canarias, diseñado en la Península Ibérica, realizado en Amberes, llevado al lienzo en los talleres existentes en Cuzco y exportado a Santiago de Chile, es el mejor ejemplo de la importancia del comercio de estas obras para la formación de los artistas en los territorios conquistados y la difusión de las nuevas formas de representación, tipologías iconográficas y modelos estéticos, que dan lugar a una amalgama y riqueza de obras sin igual.

Al mismo tiempo, dicho documento gráfico se erige como testigo de los procesos evangelizadores que en ambos territorios (Islas Canarias y América) se estaban produciendo. La obra de arte, nuevamente, se convierte en un documento histórico de primer orden, fundamental para el estudio de los procesos históricos que tienen lugar en esta etapa, marcada por los avances tecnológicos, los descubrimientos y conquistas, y las políticas expansionistas de los grandes imperios.

Ciertamente, el siguiente paso en nuestra investigación será la transcripción de los textos de ambas obras y la comparación entre ambos, con el fin de comprobar si pueden completarse los espacios que, aunque contaron con epigrafía, han llegado hasta nosotros en blanco. Esto no sólo ayudaría a enriquecer lo expuesto hasta el momento, sino que, acompañado de un análisis de facciones, rasgos, elementos y atributos, permitiría el desarrollo de un estudio multidisciplinar donde disciplinas como la Historia del Arte, la Historia o la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, compartirían protagonismo.

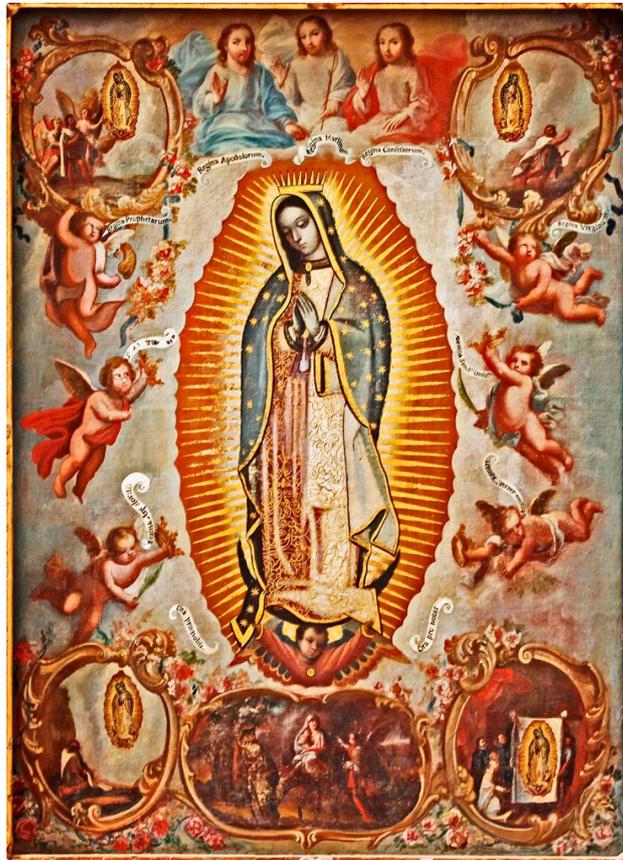


Fig. 1. Nuestra Señora de Guadalupe, atribuida a José de Páez, primera mitad del siglo XVIII, 80 x 60 cm, óleo sobre lienzo, Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría, Tacoronte, Islas Canarias, España.



Fig. 2. Anónimo limeño, Santa Cecilia, 1620, óleo sobre lienzo, Museo de la Merced, Santiago de Chile, Chile.

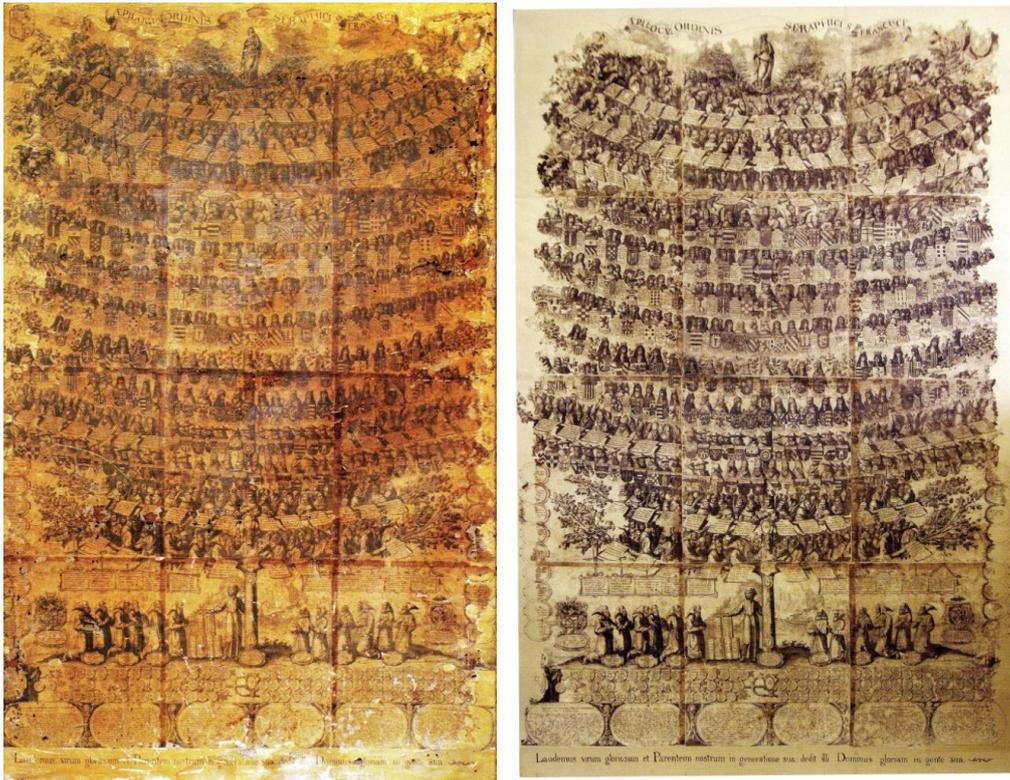


Fig. 3 y 4. Peeter de Ilode, *Árbol genealógico de la familia franciscana* (antes y después de su restauración), 1626, 180 x 160 cm, grabado calcográfico a buril en cobre sobre papel verjurado, Venerable Orden Tercera de San Francisco, Santa Cruz de La Palma, Islas Canarias, España. Autor: Taller de Restauración de Documento Gráfico del Cabildo Insular de La Palma.

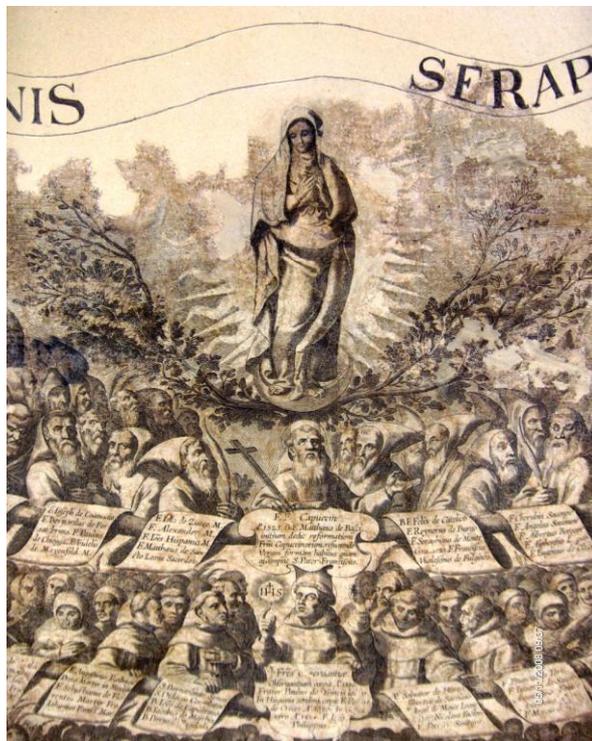


Fig. 5. Detalle de la Inmaculada Concepción y los personajes centrales de las dos ramas superiores. Peeter de Ilode, *Árbol genealógico de la familia franciscana*, V. O. T. de San Francisco, Santa Cruz de La Palma, Islas Canarias, España. Autor: Taller de Restauración de Documento Gráfico del Cabildo Insular de La Palma.

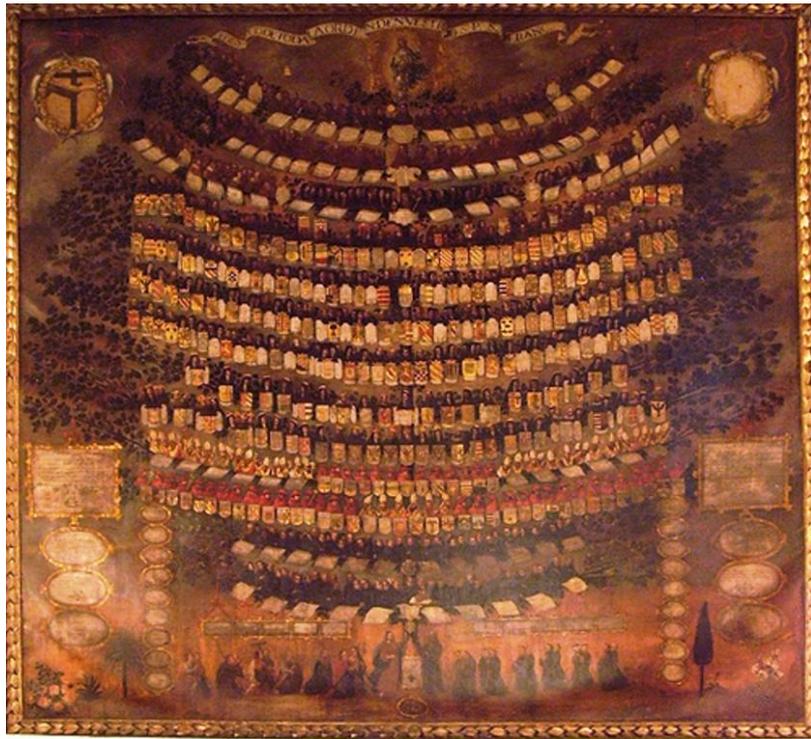


Fig. 6. Círculo de Espinosa de los Monteros, Árbol genealógico de la orden franciscana. Epílogo de la orden de N. P. S. Francisco, 1723, óleo sobre lienzo, 380 x 395 cm, Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile.



Fig. 7. Detalle del escudo del arzobispo de Amberes, Joannes Maldervs, y cartela inferior. Peeter de Ilode, Árbol genealógico de la familia franciscana, V. O. T. de San Francisco, Santa Cruz de La Palma, Islas Canarias, España. Autor: Taller de Restauración de Documento Gráfico del Cabildo Insular de La Palma.