

NUEVOS DATOS SOBRE LA VIDA Y OBRA DEL PINTOR GASPAR DE QUEVEDO

POR

CARMEN FRAGA GONZALEZ

La pintura se ha iniciado en Canarias a partir de dos fuentes de inspiración muy distintas: de una parte, las obras flamencas, que al socaire de las relaciones comerciales (exportación de azúcares y malvasías) han llegado como típico producto de importación; de la otra, los artistas que, procedentes de la Baja Andalucía, arribaron a las Islas. La presencia de éstos y de aquéllas determinó que, durante un tiempo, la historia de la pintura insular comenzara muy avanzado el siglo xvii, con Cristóbal Hernández de Quintana († 1725). Pero en la actualidad podemos estudiar a otras figuras anteriores, como Gaspar de Quevedo, el cual aún la tradición de los grabados de Flandes y las enseñanzas de la escuela sevillana.

Nace este artista en La Orotava, población que desde la decimosexta centuria va a desarrollar un ambiente de riqueza que genera una aristocracia local con un marcado espíritu de clase social¹. Protegidos por esa aristocracia y por la Iglesia, que en su faceta conventual estaba dominada en cierta medida por ese mismo sector, surge una demanda de piezas artísticas y, por consiguiente, de los productores de ellas. Es así como, a mediados del siglo xvi, aparece trabajando muy cerca del Valle de Taoro,

¹ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Encargos artísticos de las «Doce Casas» de La Orotava en el siglo XVII*, «IV Coloquio de Historia Canario-Americana», Las Palmas de Gran Canaria, 1980. En prensa.

en La Victoria de Acentejo, el pintor Bartolomé de Ayala, que es citado frecuentemente en los protocolos notariales de La Laguna, debido a transacciones comerciales².

Debe de ser ya viejo Bartolomé de Ayala cuando se menciona laborando en La Orotava a Cristóbal Ramírez, manierista que en sus últimas voluntades afirma haber estado avecindado en Sevilla, seguramente en la década de 1570³. En esta ciudad casó con Isabel Muñoz, de manera que se duda acerca de si nació allí, pues, ya establecido en La Laguna, sigue manteniendo contacto con aquella capital; también se trasladó a Las Palmas en 1577, con Andrés Ortiz, para trabajar en la catedral⁴, aunque en la ciudad de los Adelantados continuó viviendo hasta su óbito, habiendo realizado el dorado y pintura del retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción⁵ y habiéndose desplazado asimismo a La Orotava.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

En este ambiente, de constantes relaciones con Andalucía, ve la primera luz, en 1616, Gaspar Afonso de Quevedo, cuya producción revela la visión de las obras pictóricas de la escuela hispalense. El problema planteado por este artista es que su personalidad la estamos descubriendo ahora⁶.

Nace en La Orotava, donde es bautizado el 21 de mayo de 1616⁷, actuando de padrinos Pedro Gutiérrez y María García. Sus

² La figura de este artista ha sido estudiada por TARQUIS, P.: *Datos biográficos del pintor Bartolomé Peraza de Ayala*, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife, 30 de junio de 1980.

³ TARQUIS, P.: *Cristóbal Ramírez. El pintor en Sevilla*, «El Día», Santa Cruz de Tenerife, 27 de diciembre de 1953.

⁴ TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *El retablo barroco en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, t. II, p. 58.

⁵ TARQUIS, P.: *Cristóbal Ramírez, pintor del XVI, sus obras auténticas*, «El Día», Santa Cruz de Tenerife, 20 de diciembre de 1953.

⁶ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Gaspar de Quevedo. Pintor del s. XVII*, Santa Cruz de Tenerife, 1977. Idem, *Encargos artísticos...*, op. cit.

⁷ A. C. O. (Archivo Parroquial de la Concepción, La Orotava), L.º 6.º de Bautizos, fol. 212 v.

padres, Domingo Afonso de Quevedo y Agueda Luis Ravelo, habían contraído matrimonio en la parroquial de La Victoria de Acentejo, en 1606⁷, lugar en el que fueron bautizados varios hijos, que mueren todavía niños⁸. En realidad, sus progenitores procedían del actual término municipal de Santa Ursula, de modo que tenían tierras en Las Rosas, La Corujera y otros pagos de esa zona⁹.

Sin duda, buscando nuevos horizontes económicos se trasladaron a la villa, en la década de 1610, ya que el valle aportaba un auge comercial de evidente riqueza. Es así como adquieren una casa en la calle de León, esquina a San Roque, y junto a ella una segunda¹⁰. Establecidos definitivamente en esta población, va aumentándose la familia: tras Gaspar, nace Salvador en 1618, y Pedro en 1621¹¹.

Fallece Domingo Afonso y su viuda no tarda en volver a casarse, en 1624, con Juan González¹². Fruto de este enlace es una hija, Mariana Luis Ravelo¹³. Precisamente la boda de ésta es el motivo para que su madre y hermanos le den carta de dote, figurando, por primera vez como adulto, el nombre de Gaspar Afonso de Quevedo¹⁴. Del enlace de aquélla con Juan Luis García nacen Leonarda y Luis García.

Aunque el matrimonio de Mariana Luis Ravelo se efectúa en agosto de 1652¹⁵, a comienzos de 1653 retornan al escribano para aclarar algunas cláusulas de la carta de dote¹⁶, la cual nos permite conocer la situación familiar. Ese mismo año se celebran los esponsales de Salvador Afonso de Quevedo. Entre tanto, el tercero de los hermanos, Pedro Ravelo, ha marchado a Castilla¹⁷.

⁸ Archivo Parroquial de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife, Índice de Matrimonios de La Victoria de Acentejo, fol. 8.

⁹ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Encargos artísticos...*, op. cit.

¹⁰ Vid. testamento de Agueda Luis Ravelo, A.H.P.T., P.N. 3132, fol. 91 y sgtes.

¹¹ A.C.O., L.º 6.º de Bautizos, fols. 291 v. y 383 v., respectivamente.

¹² A.C.O., L.º 3.º de Matrimonios, fol. 58.

¹³ A.C.O., L.º 8.º de Bautizos, fol. 56 v.

¹⁴ A.H.P.T., P.N. 2841, fols. 337-341.

¹⁵ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Encargos artísticos...*, op. cit.

¹⁶ A.H.P.T., P.N. 2842, sin fol., al comienzo del legajo.

¹⁷ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Encargos artísticos...*, op. cit.

Respecto a Gaspar de Quevedo, desde su bautizo en 1616 hasta 1652 no hemos encontrado ninguna cita documental suya; es decir, cuenta treinta y seis años de edad cuando surge su nombre en los archivos. Esto es más extraño en cuanto que por su faceta eclesiástica o por su actividad pictórica debía ser mencionado antes, pero no ocurre así. Todo invita a creer que no estaba en La Orotava; además, el análisis de su producción artística prueba que conocía los cuadros de la escuela hispalense de la época, por ejemplo los de Zurbarán. Por consiguiente, es probable que estudiara en Sevilla, quizás en torno a los Predicadores, Orden que protegía en el valle de Taoro la Casa de Mesa, con la que el pintor tendrá relaciones; en cualquier caso no figura entre los alumnos canarios que cursaron sus enseñanzas en el Colegio Mayor de Santa María de Jesús, origen de la Universidad hispalense¹⁸.

Lo cierto es que era clérigo y como «Licenciado» es citado en varios documentos; por ejemplo, en el testamento de su madre¹⁹, ésta señala que su hijo es «presbítero» y en su codicilo lo llama licenciado²⁰, al igual que se lee en el Libro de los Capellanes y Hermanos de la Cofradía de Animas, en la parroquial de la Concepción en su población natal²¹. De nuevo se le menciona así, además de presbítero, en la carta pública que firma cuando recibe, en su calidad de mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de la Paz (dentro de La Orotava), unas ropas para la imagen titular²², las cuales da don Juan de Mesa Lugo y Ayala. Curiosamente, en las últimas voluntades del progenitor de éste, don Lope de Mesa, se habla de una capellanía que detentaba un Gaspar Afonso y que al morir habían ocupado otros. Dado que ese testamento²³ está fechado en 1648, no puede referirse al pintor;

¹⁸ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A. L.: *Los estudiantes canarios en la Universidad de Sevilla (1576-1769)*, «IV Coloquio de Historia Canario-Americana», Las Palmas de Gran Canaria, 1980. En prensa.

¹⁹ A.H.P.T., P.N. 3132, fol. 91 y sgtes.

²⁰ A.H.P.T., P.N. 3132, fol. 402 v. y sgtes.

²¹ A.C.O., Libro de los Capellanes y Hermanos de la Cofradía de Animas, fol. 8.

²² A.H.P.T., P.N. 3134, fol. 32.

²³ A.H.P.T., Sección Conventos, C-138-2, fol. 133.

ahora bien, no es factible comprobar el fallecimiento de ese capellán, pues los libros de defunciones de esas décadas faltan en el archivo parroquial.

Lo que está fuera de dudas es su contacto con la Casa de Mesa, porque así lo refleja el protocolo notarial en que actúa como mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de la Paz, relacionada con esa familia. Seguramente el cuadro de la *Penitencia de Santo Domingo* (iglesia de Nuestra Señora de Candelaria, La Orotava) le fue encargado por miembros de ella, teniendo en cuenta que poseían el patronato de la capilla mayor del templo conventual de los dominicos.

A partir de la década de 1650 su nombre no escasea en los papeles de la época. En 1654 es padrino de Feliciano, hija de José Damián y de Inés de Morín²⁴, la cual, con el tiempo, será heredera de Catalina Francisca Monroy, la esposa del platero Juan Ignacio de Estrada; con este orfebre, a su vez, entrará de aprendiz Luis García, hijo de Juan Luis García y de Mariana Luis Ravelo²⁵.

Cuenta con un bien adquirido prestigio como artista por esa fecha, ya que en 1655 el joven Feliciano de Abreu entra a su servicio para aprender el oficio de pintor²⁶. El mismo Gaspar de Quevedo se traslada a La Laguna, donde restaura la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, sita en el templo homónimo²⁷. Todo ello le lleva a mantener amistad o, al menos, trato con personajes de la sociedad local: retrata a don Felipe Machado Espínola (iglesia de Santa Catalina, Tacoronte), quien era beneficiado de la parroquial de la Concepción de La Orotava y celebró las velaciones de su hermana Mariana; da carta de poder al capitán don Francisco Bautista de Lugo²⁸, el cual intervino en el trazado del templo conventual de los agustinos²⁹; es

²⁴ TARQUIS, P.: *La pintura clásica de La Orotava. Gaspar de Quevedo*, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife, 30 de agosto de 1958.

²⁵ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Encargos artísticos...*, op. cit.

²⁶ IDEM: *Gaspar de Quevedo...*, pp. 63-66 y 75-76.

²⁷ RODRÍGUEZ MOURE, J.: *Historia de la Parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción*, La Laguna, 1915, p. 124.

²⁸ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Gaspar de Quevedo...*, p. 77.

²⁹ IDEM: *Encargos artísticos...*, op. cit.

testigo, junto con otros clérigos, del testamento del que fuera beneficiado de la parroquial de la Villa, Juan Tejera Suárez³⁰.

Paralelamente se suceden los acontecimientos familiares. En 1656 su cuñada María de Contreras, hermana del sacerdote Juan de Contreras, tiene un grave quebranto de salud, hasta el punto de dictar las correspondientes cláusulas testamentarias, de las que es testigo Gaspar Afonso de Quevedo³¹; no obstante, logra superar ese trance y vivirá muchos años más. No acontece igual con su madre, Agueda Luis Ravelo, la cual fallece en 1666³².

Todavía los archivos siguen recogiendo su nombre, ya que en 1667 y 1669, respectivamente, actúa de testigo en sendos documentos, uno a favor de doña Catalina Fonte³³, y otro de Juan Pérez Romano y su esposa en Candelaria³⁴.

Esta era, hasta el momento, la última mención del artista; mas recientemente hemos consultado el ya citado Libro de la Cofradía de Animas, de la parroquial orotavense, donde se declara que el licenciado Quevedo intervino como capellán en los cultos de los años 1668, 1669 y 1670; luego, en una línea inferior, se señala «Murió en España», pero esta palabra ha sido tachada con otra tinta, escribiéndose debajo simplemente «Murió»³⁵. Ello nos permite suponer que, tras el óbito de su madre, se aprestó a partir, una vez más, para la Península, donde permanecía su hermano Pedro, siendo su final tan oscuro que ni siquiera en la Villa pudieron dar fe de las circunstancias de su fallecimiento.

Después de esa noticia, no hemos hallado dato alguno referente a él, aunque sí de su familia. En enero de 1689, Salvador de Quevedo vende a Julián Hernández del Alamo, casado con su sobrina Leonarda, media casa terrera, de piedra y barro, madera de tea y cubierta de teja, que tenía en la calle de León, lindando con la de Mariana Luis, su hermana, y con otra media

³⁰ A.H.P.T., P.N. 3023, fol. 295.

³¹ A.H.P.T., P.N. 3125, fol. 294 v.

³² A.C.O., L.º 4.º de Defunciones, fol. 250.

³³ A.H.P.T., P.N. 3135, fol. 6v.

³⁴ A.H.P.T., P.N. 712, fol. 391.

³⁵ A.C.O., Libro de los Capellanes y Hermanos de la Cofradía de Animas, fol. 8.

casa del antedicho Julián Hernández³⁶; esto indica que la vivienda de Agueda Luis Ravelo había sido dividida entre Salvador y Mariana, que cedería parte de la suya a su hija, mas no consta nada que aluda a los otros dos hermanos, Gaspar y Pedro.

Salvador de Quevedo fue enterrado el 1 de enero de 1694³⁷; antes había efectuado su testamento³⁸, indicando que no había tenido hijos de su matrimonio, por lo que deja a su sobrino Luis García unas tierras en La Corujera, posiblemente las mismas que había llevado como dote su madre, Agueda Luis Ravelo. Una vez más, se evidencia que fueron los descendientes de Mariana los que prosiguieron la línea familiar.

PRODUCCIÓN PICTÓRICA

La obra de este artista revela el conocimiento de la escuela sevillana y muestra la utilización de grabados flamencos; a través de ambas fuentes se evidencia que sus composiciones derivan de las de figuras ajenas al panorama insular. Ello no desdice de su paleta, que adquiere tonalidades muy bellas en el tema de la Inmaculada.

El estudio de sus telas nos permite acercarnos más a la resolución de los dos problemas planteados en torno a su producción: ¿con quién se formó?, ¿cuál es la cronología de ellas? Estas interrogantes quedan resueltas en parte al analizar algunos de sus lienzos.

La Piedad (figs. 1 y 2)

Incluido hasta ahora «dentro de los modos» de Cristóbal Ramírez y fechado a finales del siglo xvi³⁹, este óleo de la ermita

³⁶ A.H.P.T., P.N. 3801, fol. 1.

³⁷ A.C.O., L.º 6.º de Defunciones, fol. 175.

³⁸ A.H.P.T., P.N. 3151, fol. 87. Su esposa, María de Contreras y Lugo, dictó un segundo testamento en 28 de febrero de 1689 e indicó que de su matrimonio no hubo hijos, A.H.P.T., P.N. 2859, fol. 350.

³⁹ TRUJILLO RODRÍGUEZ, A.: *Visión artística de la Villa de La Orotava*, 2.ª ed., 1978, p. 49.

del Calvario en La Orotava prueba, sin embargo, la influencia de la pintura flamenca y obliga a corregir su datación.

La composición es una exacta versión del tema similar que, realizado por Anton van Dyck, se halla en el Museo de Amberes⁴⁰. Con muy ligeros cambios repite su esquema otro cuadro, del mismo autor, existente en el Museo del Prado⁴¹. En esta pinacoteca se encuentra un tercero que Díaz Padrón atribuye a Van Dyck y no a Rubens, como se venía considerando⁴²; éste ha sido inspirado por sendos grabados de Goltzius y de Nicolás Ryckemans, según la tabla central del *Cristo de la Paja* del Museo de Amberes⁴³.

La tela de la ermita tinerfeña no se basa en dichos grabados, sino que sigue fielmente la «Pietà» antuerpiense y su gemela madrileña, salvo en el hecho de que la escena está a la inversa, indicando la utilización de una estampa como elemento intermediario de la copia. Las variantes efectuadas son escasas: se incluye el madero de la cruz al fondo, perturbando el bellissimo paisaje del original, y, sobre todo, se añaden dos ángeles tras el grupo de Cristo y su Madre (fig. 3).

Precisamente esos dos ángeles son los que demuestran la presencia de la mano de Gaspar de Quevedo. Son dos figuras de rostros iguales a los de otros lienzos suyos, por ejemplo el de la *Penitencia de Santo Domingo de Guzmán* (iglesia de Nuestra Señora de Candelaria, La Orotava). La cuestión entonces radica en determinar si fue él quien ejecutó toda la obra o simplemente la finalizó.

La Piedad de Amberes está fechada entre 1627 y 1632⁴⁴, por lo que la versión canaria debe ser bastante posterior a esos años, teniendo en cuenta las circunstancias de la época. Ello hace factible que estemos ante una de las primeras pinturas del licen-

⁴⁰ PUYVELDE, L. VAN: *Van Dyck*, Bruselas, 1959, pp. 85 y 175.

⁴¹ *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid, 1952, n.º 1475, páginas 177-178.

⁴² DÍAZ PADRÓN, M.: *Pedro Pablo Rubens (1577-1640)*, Exposición Homenaje, Madrid, 1977, pp. 49-50.

⁴³ IDEM: *Una Piedad de Van Dyck atribuida a Rubens en el Museo del Prado*, «Archivo Español de Arte», Madrid, 1974 (n.º 186), pp. 149-156.

⁴⁴ PUYVELDE, L. VAN: *Op. cit.*, p. 175.

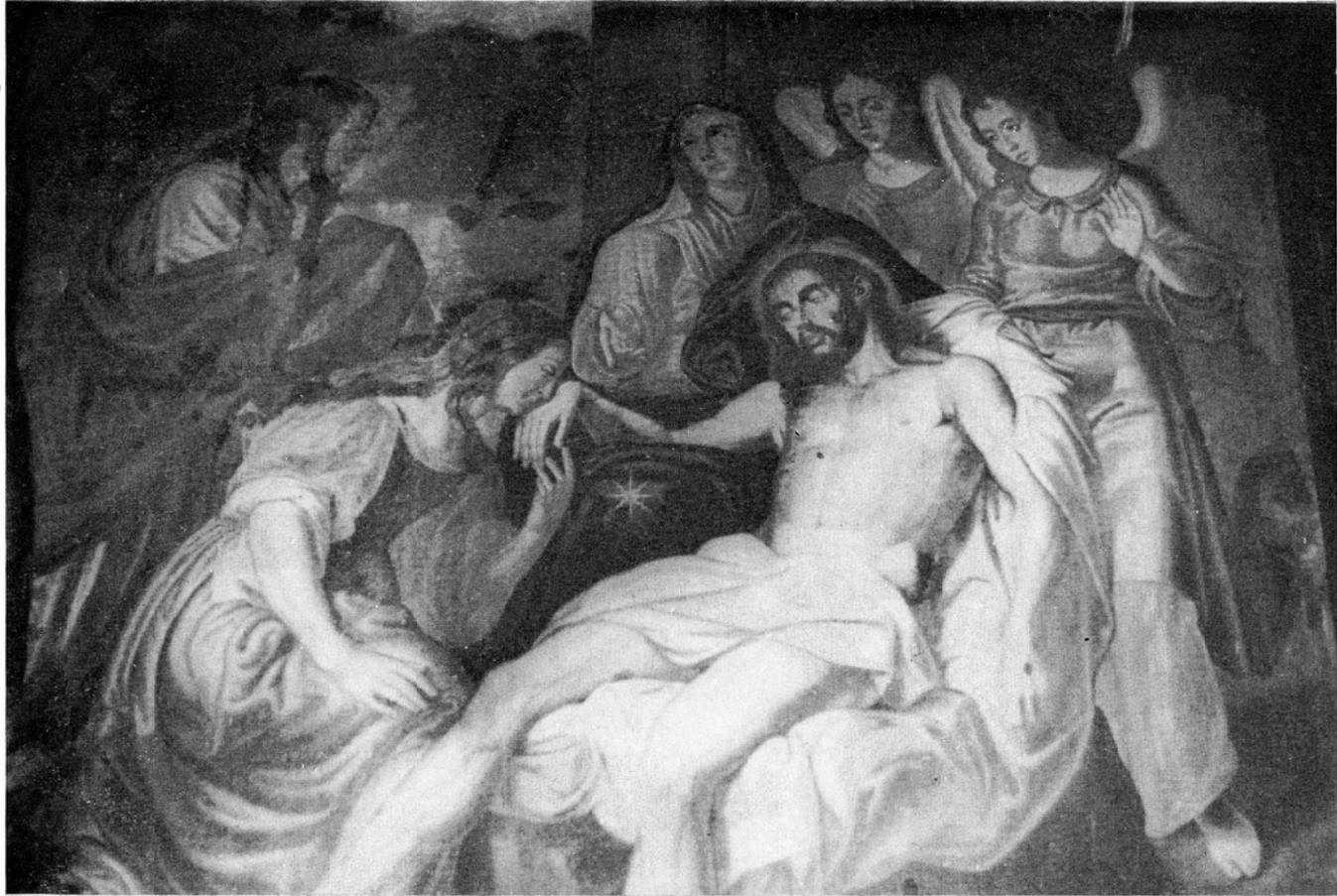


Fig. 1.—Gaspar de Quevedo: «Piedad» Ermita del Calvario. La Orotava



Fig. 2.—A. Van Dyck: «Piedad». Museo de Amberes

Fig. 2.—A. Van Dyck: «Piedad». Museo de Amberes



Fig. 3.—Gaspar de Quevedo: «Piedad». Ermita del Calvario. La Orotava. Pórmenor



Fig. 4.—Gaspar de Quevedo: «Virgen de la Merced». Iglesia del Cristo de La Laguna



Fig. 5.—Pierre de Jodde: «Virgen de la Merced». Grabado



Fig. 6.—Gaspar de Quevedo; «Virgen de la Merced». Iglesia del Cristo de La Laguna. Pormenor

ciado Quevedo, ceñido fielmente a la copia del original; de ahí la distorsión manifiesta de su estilo propio, el cual aflora en los ángeles, sin modelo previo. Sólo cabe exponer un último detalle, que no corresponde exactamente a las virtuales posibilidades de la estampa; el colorido también se repite en dichos óleos: túnica y manto en tonos morados en María, dorado y violeta en el traje de la Magdalena, manto rojo en San Juan Evangelista.

Virgen de la Merced (fig. 4)

La anterior no es la única obra en la que ha empleado pautas flamencas, pues sucede igual con otra pintura suya del templo conventual franciscano en La Laguna.

En ella aparece representada Nuestra Señora de la Merced, bajo cuyo manto, izado por sendos seres angélicos, se acogen los devotos y monjes de la Orden homónima. La visión de esta escena recuerda la célebre *Virgen de los Cartujos* del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. En este caso Zurbarán ha debido inspirarse en un grabado de Schelte Bolswert, de 1617, con el tema de *San Agustín acogiendo bajo su manto a unos religiosos*⁴⁵. Sin embargo, esta composición, de origen medieval, se conocía bien en Sevilla y el mismo museo hispalense conserva un cuadro cerámico, firmado por Cristóbal Augusta y datado en 1577⁴⁶, en el que se contempla a María con el Niño, a cuyo amparo se sitúan santos dominicos. También Alejo Fernández recogió esa idea, en torno a 1500, en su *Virgen de los Navegantes* destinada a la capilla de la Casa de Contratación⁴⁷.

La tela zurbaranesca está fechada entre 1630 y 1635, siendo factible su contemplación por el orotavense. Pero éste no ha continuado esta línea, tan cercana a su estilo, sino que se ha ajustado a una estampa de Pierre de Iode, el Joven⁴⁸, en la que Nuestra

⁴⁵ FRATI, T.: *Zurbarán*, «Clásicos del Arte», Noguer-Rizzoli, Barcelona, 1974, n.º 118.

⁴⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla*, Madrid, 1967, p. 44.

⁴⁷ GUINARD, P.: *Pintura española*, Barcelona, 1972, pp. 82-83.

⁴⁸ BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Francia, 1976, t. VI, p. 79.

Señora de la Merced protege al Papa, reyes y otros personajes ⁴⁹, mientras que, en lo alto, el Padre Eterno preside la escena (figura 5).

Gaspar Afonso de Quevedo reproduce la composición hasta en los detalles, por ejemplo el enlosado del suelo y los cepos simbólicos, y realiza, una vez más, uno de esos ángeles que constituyen su verdadera rúbrica (fig. 6). La variante que efectúa es lógica en atención a los comitentes: sustituye las personalidades citadas por gente del pueblo que porta en su pecho el escudo mercedario. Se percibe un alargamiento de las figuras en la parte inferior, de cintura para abajo, en un rasgo manierista, posiblemente entroncado con su aprendizaje pictórico ⁵⁰.

Quizá este cuadro fuera admirado por el autor (círculo de Cristóbal Hernández de Quintana) de similar asunto, colgado en la iglesia de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma ⁵¹.

Adoración de los pastores (fig. 7)

En la producción de Quevedo cabe rastrear particularmente la influencia de la escuela sevillana, de la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Así ocurre con este óleo ubicado en la «Casa de Ossuna» en La Laguna ⁵², en el que, a pesar de sus dimensiones apaisadas, sorprende observar su relación con el retablo de la *Natividad*, en la capilla del Nacimiento de la catedral hispalense (fig. 8).

En ese altar, «en la Virgen, con la mirada baja y las manos unidas y desplazadas hacia la izquierda, empleaba Vargas una actitud rebosante de recogimiento y elegancia, probablemente inspirada en Marco da Pino, el discípulo de Perino del Vaga, actitud que había de echar profundas raíces en el arte sevillano y florecer en la generación siguiente en las *Concepciones* de Mar-

⁴⁹ TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947. Fig. 204.

⁵⁰ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Encargos artísticos...*, op. cit.

⁵¹ IDEM: *La pintura en Santa Cruz de La Palma*. En prensa.

⁵² IDEM: *Encargos artísticos...*, op. cit.



Fig. 7.—Gaspar de Quevedo: «Adoración de los pastores». Casa de Ossuna.
La Laguna



Fig. 8.—Luis de Vargas: «Adoración de los pastores». Catedral de Sevilla

tínez Montañés»⁵³. En las pautas marcadas por Luis de Vargas se mantuvo el artista tinerfeño para dibujar a María, con las manos juntas y hacia la izquierda, mientras que gira ligeramente la cabeza en sentido contrario, en ademán de atender a los pastores; coloca a San José tras el Niño, prolongando su mirada la de la Virgen.

No obstante, dada la superficie apaisada de la tela, el cuerpo de Jesús no está en escorzo, hacia el fondo del grupo, como lo traza Luis de Vargas, sino que está dispuesto en línea horizontal. Además hay variantes en los zagales, aunque no falte algún elemento como el zurrón, que procura la imitación del original. En éste destaca el rompimiento de Gloria, que conmovió a los sevillanos en 1555, cuando fue trazado⁵⁴; esa parte fue suprimida en la versión canaria, en cuanto a Dios Padre, pero, en compensación, adquiere mayor importancia el paisaje, donde no dejamos de captar las estribaciones montañosas del valle de Taoro.

La libertad respecto al modelo en ese extremo es lo que explica la escena secundaria del ángel despertando a los pastores, la cual se encuentra apenas abocetada y no cumple otra función que la de llenar la composición primitiva, de corte longitudinal.

Inmaculada de don Felipe Machado Espínola

Si ese óleo muestra la elección de un modelo plenamente renacentista, la Concepción con el donante, situada en la iglesia de Santa Catalina en Tacoronte, presenta concomitancias con la zurbaranésca de Jadraque, identificada por algunos críticos con la encargada en 1630 por el Ayuntamiento de Sevilla⁵⁵, donde la vería entonces el licenciado Quevedo.

Ha pintado a la Purísima con túnica blanca y manto azul, cuyos pliegues se arremolinan de igual manera que los de Zurbarán, rodeándola asimismo de parejas y grupos de tres querubi-

⁵³ ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento*, «Ars Hispaniae», Madrid, 1954, t. XII, p. 212.

⁵⁴ MAYER, A. L.: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942, p. 217.

⁵⁵ FRATI, T.: *Op. cit.*, núm. 66.

nes, que en un celaje áureo alternan con los símbolos marianos. Al pie, en un ángulo, retrata al comitente con un misal en su mano, en una composición que recuerda a la *Inmaculada* de Francisco Pacheco, en la catedral de Sevilla. Es sintomático señalar que el orotavense suele basarse en obras hispalenses colocadas en lugares públicos, de fácil acceso en su época.

Don Felipe Machado Espínola estuvo adscrito a la parroquia de la villa hasta 1659, año en que tuvo lugar una permuta de los beneficios de Nuestra Señora de los Remedios en La Laguna, Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava y San Marcos en Icod, pasando él a la Ciudad de los Adelantados⁵⁶. Esta noticia permite suponer que su retrato lo ejecutó el artista antes de esa fecha, formando parte de un retablo destinado a su capilla familiar en el templo de Santa Catalina en Tacoronte⁵⁷.

La Anunciación

A ese conjunto pertenecía también este otro lienzo, que guarda la mencionada iglesia; las dimensiones son prácticamente idénticas (1,68 × 1,15 m. éste; 1,68 × 1,10 m. aquél). Seguramente ambas pinturas se situaban a los lados del retablo, flanqueando un nicho, y el ático lo constituía el *Cristo yacente* existente en dicha construcción religiosa.

La composición ha sido relacionada por el Dr. Martínez de la Peña⁵⁸ con un grabado de Goltzius, basándose en la colocación del ángel y la Virgen, en el lecho con dosel y cortinas, la cestilla de costura, etc. Ello corrobora la influencia flamenca en Canarias, así como en la Península e Hispanoamérica.

⁵⁶ A. H. P. T., P. N., 3127, fol. 325.

⁵⁷ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Gaspar de Quevedo...*, p. 51.

⁵⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: *La Pintura Flamenca y Canarias: «La Encarnación», de la iglesia de San Marcos, en Icod, inspirada en una obra de Martín de Vos*, «Anuario de Estudios Atlánticos», Madrid-Las Palmas, 1979 (núm. 25), p. 167.

Cristo yacente (figs. 9 y 10)

Este óleo se halla actualmente en el ático de un altar, para el que no debió de ser efectuado. El modelo estaba bien próximo a Gaspar de Quevedo, puesto que en La Orotava se conserva un tema similar, propiedad de los descendientes de la familia Franchy⁵⁹. Las conexiones son evidentes: el cuerpo exánime de Cristo es velado por un ángel con las manos cruzadas sobre el pecho y rostro compungido en la obra de Tacoronte, aunque se añade una segunda figura angélica en el de la Villa. Este último presenta un mayor barroquismo en el plegado del paño de pureza y en el sudario, así como en el fondo de nubes borrascosas y en la caída del brazo (en ángulo recto), en tanto que se simplifica en el primero, donde la cabeza del Salvador se apoya en tres almohadones, de líneas paralelas.

El esquema compositivo se aproxima al de la tela atribuida a Alonso Cano en el templo de San José en Granada, donde son dos los ángeles, uno de ellos con las manos en postura de oración. En la versión de la catedral de Valencia⁶⁰ son querubines los que lloran por Jesús (fig. 11). Todas ellas siguen la representación de una *Piedad* del Museo de Amberes realizada por Van Dyck hacia 1634.

El colorido del cuadro conservado en la citada colección particular orotavense sorprende al espectador, pues se aparta del ejecutado por el licenciado Quevedo; sin embargo, este efecto se explica porque su pristina tonalidad ha quedado oculta por el barniz añadido a principios del siglo xx. A pesar de ello es factible plantearse el interrogante de cuál de estos dos lienzos fue trazado antes. La respuesta parece lógica: el autor del existente en la villa muestra una elevada calidad y resultaría extraño que se trasladara a Tacoronte para copiar el allí instalado, de rasgos más simples; por otra parte, el prestigio y poder de los comitentes hacen posible la adquisición de un original fuera de los límites insulares, facilitando su estudio a pintores locales.

⁵⁹ Agradecemos a los propietarios su amabilidad al permitirnos fotografiar dicho cuadro.

⁶⁰ MARTÍNEZ CHUMILLAS, M.: *Alonso Cano*, Madrid, 1958, pp. 115 y 132.

Penitencia de Santo Domingo

Es ésta una escena poco usual en la iconografía religiosa, aunque la representa Luis Tristán en un óleo suyo de la Casa del Greco, en Toledo. En el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla se contempla también un *Santo Domingo disciplinándose*, procedente del retablo del convento de monjas de Pasión y perteneciente a la producción pictórica de Francisco Pacheco⁶¹. En Canarias es ésta la única interpretación que conocemos.

Dado el escaso número de representaciones de este tema, parece natural pensar que éste de la iglesia de Nuestra Señora de Candelaria, en La Orotava, se basa en alguna otra obra foránea. En este sentido no es preciso buscar el antecedente en la figura del mismo santo, sino que cualquier penitente, por ejemplo San Jerónimo, puede haber servido de pauta al artista.

Curiosamente, un lienzo de F. Zurbarán sale a colación, una vez más, al tratar de Gaspar de Quevedo. El *Arrepentimiento de San Pedro* es un asunto típico de la Contrarreforma, en su faceta simbólica de la confesión y la penitencia⁶², por lo que cabe conectarlo con la *Penitencia de Santo Domingo*. Además, esa proximidad no es sólo de contenido, sino que afecta a la figura principal: en ambos casos la cabeza se eleva ligeramente para dirigir la mirada hacia el cielo, las manos se unen en ademán de súplica, la postura es sedente con una pierna que avanza hacia adelante.

La mencionada pintura de Zurbarán se halla en la capilla del Apóstol en la catedral de Sevilla, llevándonos a insistir en la circunstancia de que el tinerfeño suele inspirarse en piezas ubicadas en lugares de fácil visita en la capital andaluza. El retablo dedicado al Príncipe de los Apóstoles se fecha en torno a 1630-35, es decir, en la misma época que la Inmaculada de Jadraque, cuando Gaspar Afonso de Quevedo tenía alrededor de dieciocho años.

⁶¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Op. cit.*, p. 57.

⁶² FRATI, T.: *Op. cit.*, núm. 126. MONTOTO, S.: *La Catedral y el Alcázar de Sevilla*, Madrid, s. d., pp. 56-57.

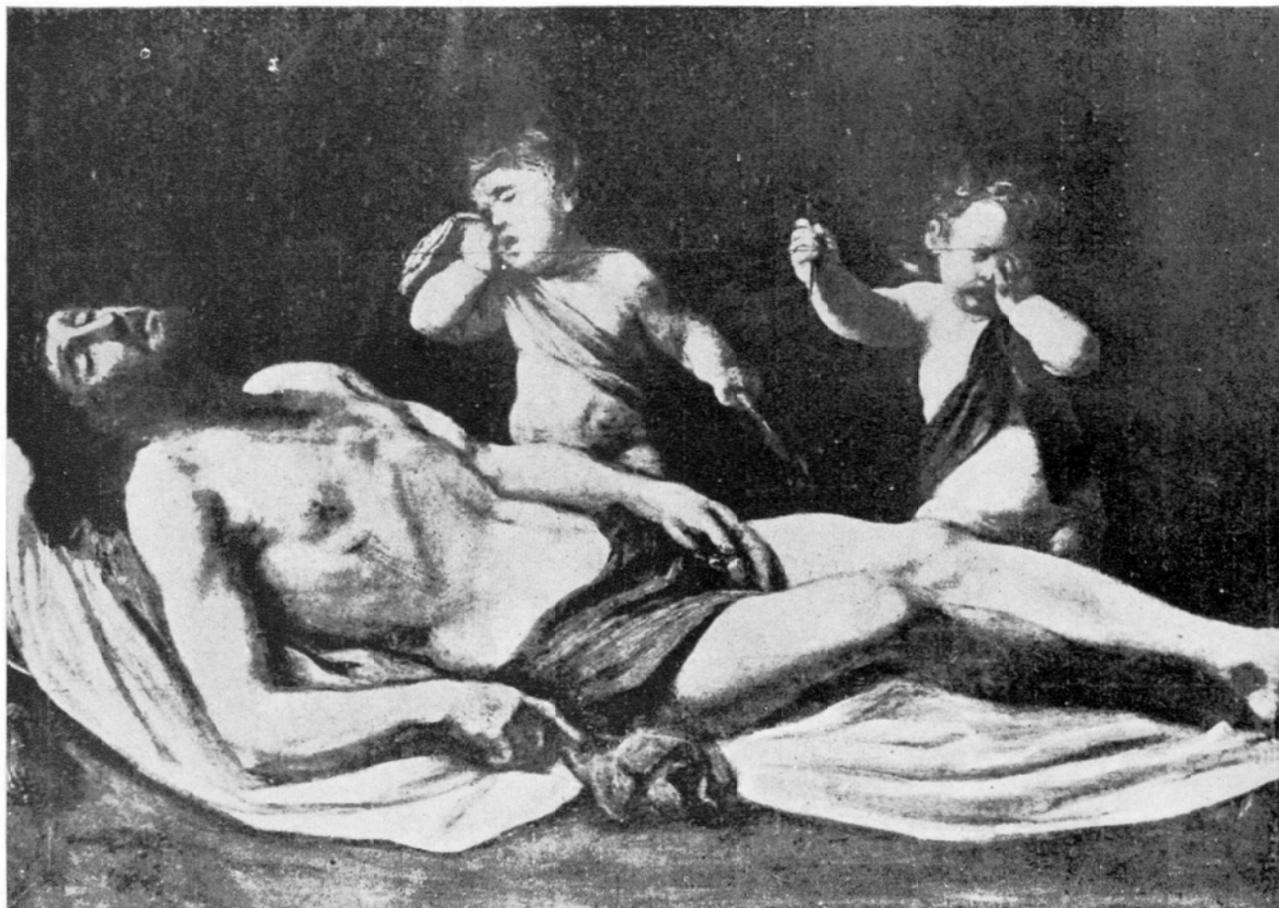


Fig. 11.—«Cristo yacente rodeado de ángeles». Catedral de Valencia



Fig. 10.—«Cristo yacente». Col. particular. La Orotava



Fig. 9.—Gaspar de Quevedo: «Cristo yacente». Iglesia de Santa Catalina. Tacoronte



Fig. 12.—Gaspar de Quevedo: «Inmaculada entre San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier». Iglesia de la Concepción. La Orotava

Inmaculada de la familia Lercaro-Justiniani

La única tela firmada por el citado pintor es ésta del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, la cual se encontraba en la Casa de Lercaro, en La Laguna, hasta su adquisición por dicho centro. Recibe su nombre de los escudos familiares dibujados en el fondo arquitectónico que sirve de altar a la Purísima.

Ya en publicación anterior hemos señalado que su composición recuerda la de la *Virgen de los Reyes* de Bernabé de Ayala, en el Museo de Lima⁶³. A Ayala se le considera un zurbaranesco, de modo que tal comparación se inscribe perfectamente en el ámbito estilístico de Gaspar Afonso de Quevedo. Pero este óleo muestra asimismo efectos plásticos de raigambre flamenca: las grisallas de los Apóstoles Pedro y Pablo, que flanquean a la Purísima, son propias del arte flamenco. Ello confirma las dos fuentes de inspiración de la pintura canaria.

Cuadro de Animas

Igual acontece con el gran lienzo de las *Animas del Purgatorio* en la parroquial de La Victoria de Acentejo. Sin duda, el autor debió de ser llamado para la ejecución de este encargo en atención a sus lazos familiares con esta iglesia, en la que se desposaron sus padres; aparte de su propio nombre como artista.

Aquí la presencia de un modelo nórdico se percibe en la esbelta silueta del Arcángel San Miguel, de paso grácil, con reminiscencias manieristas. Por el contrario, el retrato del donante, en un ángulo inferior, repite esquemas muy conocidos de la escuela sevillana. La contraposición se acentúa mediante la comparación entre los rasgos fisonómicos del Arcángel, rubio y estilizado, y los del comitente, sólido en su vestimenta negra, de cuello blanco⁶⁴.

⁶³ FRAGA GONZÁLEZ, C.: *Gaspar de Quevedo...*, p. 43.

⁶⁴ El retratado es el licenciado D. José Manuel de Olivera (información de D. Leopoldo de la Rosa Olivera).

*Inmaculada entre San Ignacio de Loyola
y San Francisco Javier* (fig. 12)

Este cuadro ya se incluye en el inventario de la iglesia orotavense de Nuestra Señora de la Concepción en 1673, cuando se indica que, junto con otro bajo la advocación de la Virgen del Rosario se encontraba en la capilla mayor⁶⁵. Posteriormente, en el inventario de 1686 consta que estaba en la sacristía⁶⁶. Dado que el pintor estaba en la villa todavía en 1670, es factible que ejecutara esta obra alrededor de esos años.

La representación de María con dos santos o donantes al pie es fórmula que se repite frecuentemente en la escuela sevillana. Alcanza una bellísima culminación en la *Inmaculada con dos clérigos jóvenes*, del Museo de Arte de Cataluña, firmada y fechada por Zurbarán en 1632. Este maestro vuelve a ese esquema en la *Inmaculada con los santos Joaquín y Ana*, de la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo.

También Juan de Roelas representa a la *Purísima con el retrato del jesuita Fernando de Mata*, en el Museo de Berlín. Precisamente Roelas tuvo preferencia por retratar a los Padres de la Compañía San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier⁶⁷.

Gaspar de Quevedo muestra a dichos jesuitas junto a la Virgen, en cuya figura abandona las pautas zurbaranescas para acercarse a las de Murillo, mediante una plasticidad en forma de huso, ya que la túnica se ajusta a la peana de querubines, en tanto que el manto se despliega al viento, alcanzando volumen a la altura de la cintura. Todas ellas son peculiaridades que adelantan la cronología de la obra.

Debió de llamar la atención en la Villa, pues fue colocada en la capilla mayor del templo, e incluso fue copiada en el siglo XVIII por otro artista, que sería posiblemente Cristóbal Afonso. Esta segunda tela forma parte de la colección Zárate Monteverde⁶⁸ y en ella han desaparecido los jesuitas, ocupando el espacio libre

⁶⁵ A. C. O., Libro de Cuentas, fol. 67v.

⁶⁶ *Ibidem*, fol. 121v.

⁶⁷ VALDIVIESO, E.: *Juan de Roelas*, «Arte Hispalense», Sevilla, 1978.

⁶⁸ Agradecemos a los propietarios de esta obra la amabilidad de permitirnos fotografiarla.



Fig. 13.—«Inmaculada». Colección particular. La Orotava



Fig. 14.—«Inmaculada». Colección particular. La Laguna

un precioso querubín; a su lado, una cartela señala las indulgencias concedidas por el obispo don Antonio de la Plaza a favor de quienes recen un avemaría delante de dicha imagen. El obispo de Canarias otorgó esas indulgencias en abril de 1796, lo que permite atribuir el óleo a Cristóbal Afonso, máxime teniendo en cuenta que se han sustituido los matices dorados del original por otros en la gama de los azules (fig. 13).

Oración en el Huerto

En el templo de la Concepción se guarda este otro lienzo, cuya limpieza permitió reconocer al pincel de Quevedo⁶⁹, lo que no es extraño, porque, como clérigo, tenía frecuente relación con la parroquial. Así, en octubre de 1662 aparece citado por haber celebrado allí las misas que instituyera Alonso Quevedo⁷⁰.

A pesar de la restauración, el cuadro está muy deteriorado, pero tiene el interés de incidir en el tema de la Pasión de Cristo; presenta a Jesús en el Huerto de los Olivos, orando mientras que un ángel le ofrece el cáliz. De nuevo un ser celestial de este tipo constituye la mejor rúbrica del conjunto para su atribución.

Inmaculada (fig. 14)

Propiedad de don José Peraza de Ayala y Rodrigo de Vallabriga, esta pintura nos plantea dudas acerca de su autor, pues si bien ha sido considerada dentro de la producción del licenciado orotavense, el hecho de que sea una copia de la existente en el despacho del rector de la Universidad hispalense⁷¹ añade nuevas interpretaciones. El original ha sido analizado como de «escuela sevillana de hacia 1630, influido por Zurbarán, que pudiera ser obra de madurez de Juan del Castillo»⁷².

⁶⁹ Se debe a D. Rafael Delgado Pérez la atribución y restauración de este lienzo.

⁷⁰ A. C. O., Libro de Cuadrante de Misas, octubre de 1662.

⁷¹ Agradecemos al doctor don Antonio de la Banda y Vargas la noticia de este cuadro.

⁷² HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *La Universidad Hispalense y sus obras de arte*, Sevilla, 1942, pp. 41-42.

Hay un pequeñísimo detalle que difiere en ambas telas: en la sevillana el broche de la Virgen es cuadrado, mientras que en el de la colección particular en La Laguna es redondo y similar al que porta el ángel de la Anunciación de Tacoronte.

En todo caso, nos sorprende que el original se feche hacia 1630, época que coincide con todas las obras hispalenses conectadas con el tinerfeño (fig. 15).

Por último, habría que destacar la túnica roja y el manto azul de María, en contraste con el blanco y el azul que utiliza en otras ocasiones para igual tema. Nota ésta que se explica por el intento de ceñirse al colorido del modelo.

SU FIRMA

Tan sólo en la *Inmaculada de la familia Lercaro-Justiniani* se lee la firma del autor, que ha escrito «Gaspar de Quevedo Faciebat», sin indicar la fecha. Por ello, para conocer su rúbrica es necesario recurrir a los protocolos notariales, donde su letra, clara y elegante, deja constancia de su presencia.

Suele anotar el segundo apellido paterno y el materno, pero, al igual que su hermano Salvador, elude el patronímico Afonso. En la carta de dote de su hermana Mariana, en 1652, aparece su nombre como Gaspar de Quevedo y Ravelo; posteriormente, al actuar como mayordomo de la ermita de Nuestra Señora de la Paz, en 1666, firma de la siguiente manera:



The image shows a handwritten signature in black ink. The top line reads 'Gaspar de Quevedo' and the bottom line reads 'Faciebat'. The script is cursive and elegant, with a large, decorative flourish at the end of the second line.

En cuanto a su pintura, ya hemos señalado que es identificada perfectamente por la confrontación de las fisonomías de los ángeles, que constituyen el sello de su pincel, que llega a adquirir bellísimas tonalidades en el tema de la Purísima, convirtiéndolo en un excelente ejemplo de la pintura canaria.



Fig. 15.—«Inmaculada». Universidad de Sevilla