

Vegueta

Anuario de la Facultad de Geografía e Historia
ISSN: 1133-598X

8

Las Palmas de Gran Canaria



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones

2004

Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia es una publicación científica de periodicidad anual, editada por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, que publica artículos inéditos sobre Historia, Geografía e Historia del Arte, una vez superan un proceso de evaluación anónimo por expertos externos. *Vegueta* se publica anualmente desde 1992 y está referenciada en el Índice Español de Ciencias Sociales (ISOC) y en DIALNET. Mantiene intercambios con todas las publicaciones nacionales e internacionales de dichas especialidades que lo soliciten.

EDITOR

Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Balears); Jean Stubbs (U. London Metropolitan); Armin U. Stylow (Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik, Deutsches Archäologisches Institut)

CONSEJO DE REDACCIÓN (ULPGC)

M^a de los Reyes Hernández Socorro (Directora); Agustín Naranjo Cogala (Secretario); Alejandro González Morales; Sebastián Hernández Gutiérrez; José Alberto Bachiller Gil; Ramón Díaz Hernández; Luis Hernández Calvento; Juan Sebastián López García; Elisa Torres Santana; Germán Santana Pérez; Javier Márquez Quevedo; Luis Miguel Pérez Marro; Manuel Ramírez Sánchez (Vocales)

CORRESPONDENCIA

Revista *Vegueta*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Facultad de Geografía e Historia. C/Pérez del Toro, s/n. E-35003 Las Palmas de Gran Canaria.
revistavegueta@ulpgc.es

RESPONSABLE DE REDACCIÓN

Página web de la revista: Manuel Ramírez Sánchez

CONSEJO ASESOR

Antonio Bethencourt Massieu (UNED); Ciro F. S. Cardoso (U. Federal Fluminense); Francisco Comín Comín (U. de Alcalá); Heriberto Cruz Solís (U. de Guadalajara); Carmen Fraga González (U. de La Laguna); Francisco M. Gimeno Blay (U. de València); Horst Pietschmann (U. Hamburg); Carlos Reyer Hermosilla (U. Autónoma de Madrid); Reinaldo Rojas (U. Pedagógica Experimental Libertador); José Manuel Rubio Recio (U. de Sevilla); Abdellah Salih (Centre des Etudes Historiques et Environnementales, Institut Royal de la Culture Amazighe); Mauro S. Hernández Pérez (U. de Alicante); Carlos Martínez Shaw (UNED); Ramón Pérez González (U. de La Laguna); Pere Salvà Tomàs (U. de les Illes

INTERCAMBIO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Servicio de Publicaciones. Avda. Marítima del Sur s/n. Edif. Anexo a La Granja. Tlfno: +34 928 45 2707. Fax: +34 928 45 8950.
serpubli@ulpgc.es

REALIZACIÓN

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

VENTA

La Tienda ULPGC. Edificio de las Instalaciones Deportivas. Campus Universitario de Tafira. 35017 Las Palmas de Gran Canaria. Tlfno: 928 458629. Fax: 928 457349.
tienda@ulpgc.es

Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia está disponible en Internet:
www.webs.ulpgc.es/vegueta

LA PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII
EN LA PRODUCCIÓN IMPRESA DEL SETECIENTOS.
LOS GRABADOS DEL *MISAL* DE ANTONIO DE SANCHA (1780)

JOSÉ CESÁREO LÓPEZ PLASENCIA

Resumen: En este artículo estudiamos siete grabados que ilustran un *Misal* editado en Madrid por el célebre impresor Antonio de Sancha (1780), perteneciente a la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, de Realejo Alto (Tenerife). Estas obras fueron realizadas por el destacado grabador y pintor Juan Bernabé Palomino, y reproducen pinturas religiosas debidas a Juan de Juanes, Velázquez, Murillo y otros maestros de la pintura barroca española. Estos grabados constituyen una valiosa muestra de la alta calidad y dominio logrados por Palomino en sus trabajos.

Palabras clave: libro ilustrado, grabado, pintura española, Antonio de Sancha, Juan Bernabé Palomino.

Abstract: In this article we study seven engravings which illustrate a *Mass book* published by the famous printer Antonio de Sancha in Madrid (1780), a book that belongs to the Parish Church of Santiago Apóstol, in Realejo Alto (Tenerife). These works were carried out by the outstanding engraver and painter Juan Bernabé Palomino, and they represent religious paintings by Juan de Juanes, Velázquez, Murillo and other masters of Spanish baroque painting. These engravings are a valuable example of the high quality and mastery achieved by Palomino in his works.

Key words: illustrated book, engraving, Spanish painting, Antonio de Sancha, Juan Bernabé Palomino.

En el presente trabajo nos vamos a ocupar de una serie de grabados conservados en el Archivo Parroquial de Santiago Apóstol, de Realejo Alto, en la Histórica Villa de Los Realejos (Tenerife), que copian o reproducen conocidos lienzos de destacados maestros de la pintura española de los siglos XVI y XVII. Este es el caso del valenciano Juan de Juanes (*La Resurrección*), los sevillanos Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (*Cristo de San Plácido*) y Bartolomé Esteban Murillo (*Adora-*

ción de los Pastores), así como el madrileño Claudio Coello (*Santa Cena*), el manchego Juan Martín Cabezalero (*Asunción de María*) y el cordobés Antonio Palomino (*Pentecostés*).

Los grabados de la parroquial de Realejo Alto — con la excepción del *Cristo de San Plácido*, que no aparece firmado — fueron realizados por el insigne artista Juan Bernabé Palomino, encargado de efectuar los mismos para ilustrar una ingente cantidad de libros sagrados, reproduciendo grandes creaciones de la pintura española del Renacimiento y Barroco, como son las obras — amén de las ya enumeradas objeto de nuestro estudio — debidas a Vicente Carducho, Juan de las Roelas, Carreño de Miranda y Mateo Cerezo. En concreto, las citadas láminas ilustran un *Misal Romano* (*Missale Romanum*) (figura 1) de *ciento y doze pliegos y en cada uno se han tirado tres mil exemplares [...]*, salido, en 1780, de la prestigiosa imprenta madrileña de Antonio de Sancha (Guadalajara, 1720-Cádiz, 1790), uno de los grandes impresores y editores españoles, cuyas ediciones son aún hoy consideradas — junto con las del gran tipógrafo de Carlos III, Joaquín Ibarra (1725-1785), artífice que enaltecó las ediciones españolas del siglo XVIII — *ejemplo insuperable del arte de imprimir* (RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1971: 18, 20 y 223-224, núm. 271; y GAVIÑO DE FRANCHY, 2001: I, 348). Al refinado editor Antonio de Sancha, que en el intervalo 1771-1790 imprimió unos 586 volúmenes ilustrados con 875 estampas, se debe en buena medida la renovación de la tipografía española, tarea que este impresor llevó a cabo asimilando los elementos más destacados de la prestigiosa tipografía francesa del momento (GALLEGO, 1999: 272-273).

Las obras de las que nos vamos a ocupar forman parte de la valiosa colección

de estampas que posee la citada parroquia, firmadas por figuras tan relevantes como Juan Antonio Salvador Carmona, Antonio Vicentini, el valenciano Joaquín Ballester, Académico de Mérito de Valencia (1773), el ya citado Juan Bernabé Palomino y otros maestros de los Países Bajos, las cuales ilustran diversos libros litúrgicos como *misales*, *antifonarios*, *breviarios* y *cantorales*, que se fechan entre los siglos XVI y XIX (GALLEGO, 1999: 268 y 293; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 7-17).

1. EL LIBRO ILUSTRADO EN ESPAÑA

La invención de la imprenta en Maguncia por el platero alemán Johann Gutenberg (1400-1468), en 1434 (VV. AA., 2000: VIII, s. p.), fue un acontecimiento decisivo para la historia de la comunicación, el desarrollo de los centros universitarios y la expansión del movimiento humanista, cuyos seguidores demandaban gran cantidad de ediciones de los autores clásicos. En el caso de nuestro país, ya se habían difundido numerosas obras antes del reinado de los Reyes Católicos. En los años posteriores, la imprenta iría llegando a los principales enclaves culturales de la Península, fundamentalmente, gracias a impresores germano-flamencos. Éste es el caso del alemán Johannes Parix von Heidelberg, al que se debe la apertura de la primera imprenta española en la ciudad de Segovia, en 1471. Del año siguiente datan los primeros libros incunables en nuestro país, mientras que en 1480 se fecha el primer libro ilustrado, el *Fasciculus temporum*, de Werner Rodewinch, obra que fue impresa y estampada en Sevilla, en el taller de Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura, y cuyos grabados fueron copiados de la edición veneciana debida a Georg Walch, de 1479 (BOZAL, CARRE-

TE y CHECA, 1998: 23; y GALLEGO, 1999: 19 y 23-24).

Estos primeros momentos de la imprenta en nuestro país coinciden con el privilegio dado por el monarca español Felipe II de Austria al gran impresor galo Cristóbal Plantino (1520-1589), protegido por Gabriel de Zayas, secretario del citado monarca, y por el Cardenal Granvella, para que únicamente la imprenta plantiniana pudiese imprimir los libros de rezo, tras la renovación efectuada en el Concilio de Trento (LAFUENTE, 1952: 37; RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1971: 12; y GALLEGO, 1999: 59 y 106). Plantino fue conocido como el *rey de los impresores*, —y nombrado *Prototypographus Regius* por el mencionado rey al editar la célebre *Biblia Regia* o *Poliglotta* (1569-1572) del humanista y teólogo Benito Arias Montano—, debido a la gran cantidad de libros de rezo que salieron de su famosa imprenta —en seis años arribaron a España libros litúrgicos por valor de cien mil florines—, los cuales serían tomados como modelo por los impresores españoles (AINAUD, 1958: 270; VV. AA., 1984: XVI, 4533; y GALLEGO, 1999: 60). La casa editora de Plantin-Moretus, la más importante de toda Europa entre 1550 y 1650, estaba en la floreciente ciudad flamenca de Amberes, que fue el centro editorial de mayor renombre del continente, y el primero en editar libros en castellano, los cuales fueron ilustrados con magníficos grabados —como los del famoso Jerónimo Cock— que fueron muy difundidos por Europa y América durante los años del Renacimiento y Barroco (LAFUENTE, 1952: 37; PÉREZ MORERA, 1992: 221; GALLEGO, 1999: 58-59; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 13). La privilegiada situación geográfica de Amberes, que se erigió en el primer centro artístico de Flandes, motivó que fuese esco-

gida por los miembros de la Compañía de Jesús como principal centro de difusión religiosa y cultural de la Contrarreforma católica.

Tras atravesar una fuerte crisis en el siglo XVII —momento en que se solicitaron muchos grabados a Amberes, Roma, Augsburgo, París o Praga, ya que en nuestro país no trabajaban tantos grabadores, siendo menor la ornamentación del libro—, la imprenta española llega a su momento de máximo esplendor en la centuria siguiente, coincidiendo con la llegada de los Borbones al trono de nuestro país (1700). Tal esplendor fue debido a que se aprobó una serie de medidas encaminadas a favorecer a los impresores y libreros, como fue el control de la imprenta, el contenido de los textos que se imprimían y la vigilancia de las formas de producción (VV. AA., 1994: 201-202; y GALLEGO, 1999: 134).

En el año 1763 se crea la Compañía de Impresores y Libreros del Reino, corporación que estuvo bajo la protección de la Corona, la cual le concede el título de Real en 1776, siendo monarca Carlos III, a quien se debe el impulso y protección del arte del grabado, pues lo consideraba herramienta de primer orden en la enseñanza del dibujo y de la propia técnica calco-gráfica (RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1971: 12; CÁNOVAS y LASARTE, 1994: 200-206; y GALLEGO, 1999: 266, 270 y 337). La labor de la Compañía de Impresores y Libreros de Madrid, cuyos miembros estuvieron exentos del servicio militar, consistió fundamentalmente en reeditar antiguas obras, así como la edición de gran cantidad de libros litúrgicos ilustrados con bellos grabados, gracias al privilegio que le fue concedido en 1782 tras largas negociaciones entre la Corona y el Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial, ya que éste disfrutaba del mencio-

nado privilegio desde 1573 (GALLEGO, 1999: 270).

Los innumerables libros que salieron de las prensas de la Compañía de Impresores y Libreros matritenses, uno de cuyos miembros más sobresalientes fue Juan Bernabé Palomino, se caracterizan por la magnífica encuadernación, la gran pulcritud de impresión y belleza de sus ilustraciones, realizadas a dos tintas, de las que se custodian interesantes muestras en la parroquial de Santiago de Realejo Alto (VV. AA., 1994: 209-212; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 11).

2. EL GRABADOR JUAN BERNABÉ PALOMINO (1692-1777)

Este destacado artista —que también se dedicó a la pintura, conservándose algunas de sus obras en la Academia de San Fernando (PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 406)— vio la luz en Córdoba, siendo sobrino del pintor y tratadista de arte Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), que actuó como su mentor, habiendo sido un autodidacta que se formó —en palabras del historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829)— a base de *mucho empeño y extraordinaria aplicación a grabar de buril sin otro maestro que las estampas de los mejores maestros extranjeros que procuró copiar, e imitar* (CEÁN, 1800, 1965: IV, 27). Buena muestra de la importancia que para él tenía el arte de grabar es su afirmación de que *muchos pintores ha habido, que por este medio han logrado gran crédito y estima [...]*. Para lograr la destreza y perfección en esta manifestación artística contó con un buen número de estampas extranjeras, como las del insigne grabador francés Charles Joseph Flipart (1721-1797), y con el *Manual* escrito por Abraham Bosse, elementos que hicieron

posible el que se convirtiera en el único artífice que logró emular con perfección el prestigioso grabado europeo. Este hecho motivó que la Corte de los Borbones pusiese sus ojos en él para que prestara sus servicios como Grabador de Cámara, pues, no en vano, Palomino se convirtió en el grabador español con la técnica más depurada a finales del primer cuarto del siglo XVIII, habiendo sido capaz de trasladar las cualidades de la pintura a una lámina de cobre. Según la necrológica que le dedicó la Academia en 1778, Palomino fue *el primero que estableció en España el buen gusto de grabar en láminas y [el] que abrió el camino hasta llegar al estado en que hoy le vemos* (LAFUENTE, 1953: 35; y GALLEGO, 1999: 247). Este hecho posibilitó que el artista llegara a ser el primer Grabador de Cámara de los Borbones — institución que con él se reinstaura tras largo tiempo (GALLEGO, 1999: 231) —, ocupando la plaza, por designación de Felipe V, el 29 de noviembre de 1736, percibiendo cuatrocientos ducados al año. Su carrera se vería gratamente recompensada, en 1752, con el nombramiento como Director de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución fundada bajo la Corona de Felipe V, en 1744, e inaugurada por Fernando VI en 1752 (GALLEGO, 1999: 267).

Con respecto al grabado español del Setecientos, durante toda la primera mitad de la citada centuria predominó el grabado de tradición barroca, de carácter religioso, llevado a cabo por un reducido número de grabadores que carecían del estímulo necesario para llevar a cabo su actividad. Estos artífices reproducen imágenes sin prestar atención a los volúmenes y sin conocer realmente los sistemas de trazos, lo cual repercutía negativamente en el resultado. Estos grabadores no eran sino meros artesanos que trabaja-

ban al servicio de las devociones religiosas existentes en aquellos años, realizando un gran número de estampas, muy divulgadas por todo el país, que reproducían las más veneradas esculturas y pinturas de Cristo, la Virgen María y los Santos, así como retablos, escenas milagrosas y las vidas de Cristo y Santos Fundadores. Los principales comitentes de estas estampas no eran otros que las cofradías y hermandades, las parroquias y las órdenes religiosas, que las adquirían para venderlas y conceder indulgencias a los que rezasen ante ellas o las llevaran siempre consigo. Entre la clientela de estos grabadores también destacó una gran cantidad de devotos, que querían tener en sus hogares las principales imágenes de su devoción para venerarlas.

Palomino, en la primera etapa de su carrera, también grabó un notable número de imágenes religiosas, como es el caso de la *Oración en el Huerto* (1718); *El Triunfo de la Fe*, que habría de ilustrar el libro *Patrimonio Seráfico de Tierra Santa*, obra de Francisco Jesús María de San Juan del Puerto (Madrid, 1724); el *Altar y retablo de la Sagrada Forma*, del Real Monasterio de El Escorial (SULLIVAN, 1989: 127-128, fig. 46); la *Virgen de la Purificación*, venerada en la iglesia de San Felipe el Real, estampa dibujada por Francisca Palomino; la escultura pétrea de *San Bruno de Colonia* (1652), debida al escultor portugués Manuel Pereira (1588-1683), quien la esculpió para la madrileña Cartuja de El Pualar, hoy conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (MARTÍN GONZÁLEZ, 1991: 260, fig. 116); y la devota imagen de la *Virgen del Rosario* (1730) que se venera en el pueblo madrileño de Vallecas. Asimismo, Palomino copió estampas que ilustran la obra *El Camino Real de la Santa Cruz* (Amberes, 1635) — debida al beato y místico alemán To-

más de Kempis, y traducida por el dominico español fray Luis de Granada en el siglo XVI (LÓPEZ PLASENCIA, 1998: s. p.)—, para la edición impresa en la Imprenta Real de Madrid, en 1721 (CEÁN (1800), 1965: IV, 27-29; THIEME y BECKER, 1932: XXVI, 186; BOZAL, CARRETE y CHECA, 1998: 397-402, 467 y 469, figs. 564-570; y GALLEGO, 1999: 243-247).

Sin embargo, no siempre fue la estampa religiosa la principal labor del artista, ya que también realizó numerosos retratos de relevantes personajes del momento. Éste es el caso de los retratos de la reina Isabel de Farnesio y sus hijos, Mariana y Felipe; el jesuita *Alonso Rodríguez*, dibujado por el célebre escultor sevillano Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757); *Diego de Astorga y Céspedes*, Arzobispo de Astorga, según dibujo del pintor onubense establecido en Sevilla Alonso Miguel de Tobar (1678-1758), seguidor de Murillo y Pintor de Cámara de Felipe V (1729) (ANGULO, 1971: 366; CAMÓN AZNAR, 1996: 585, fig. 515; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 417-418); el dominico *fray Luis de Granada*; así como los de *San Martín de Aguirre*, protomártir de Japón; y *Andrés de Orbe*, Arzobispo de Valencia e Inquisidor General.

Buena muestra de su gran talento artístico e incuestionable capacidad como grabador de reproducción son las obras que nos ocupan en el presente trabajo, así como las estampas conservadas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna (Tenerife), que representan *La Octava Cruzada de San Luis IX*, *El Salvador del Mundo*, *La Inmaculada Concepción* y un *Apostolado* (CALERO RUIZ, 1993: II, 1445-1470). Las conservadas en la parroquial de Realejo Alto son el resultado de la labor desempeñada por la Compañía para grabar las pinturas más relevantes pertenecientes a las colecciones de los Palacios Reales, empresa reali-

zada con el objeto de *favorecer en todo el reino el estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y extender la noticia de la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en Europa* (BOZAL, CARRETE y CHECA, 1998: 564-596, figs. 789-847; y GALLEGO, 1999: 274-275).

2. 1. El Cristo de San Plácido

El grabado que nos ocupa (252 x 160 mm.) (figura 2) es una fiel reproducción de la célebre pintura (*ca.* 1632), óleo sobre lienzo (248 x 169 cm.) pintado por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) para la iglesia del convento de las MM. Benedictinas de San Plácido, de Madrid (HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 16). Este célebre *Christo en la cruz de nuestro insigne Velázquez* (BEDAT, 1968: f. 135) se debe a un encargo de Juan de Villanueva, Secretario de Estado, Protonotario Mayor de Aragón y patrono del citado convento, el cual tenía relación con el pintor, ya que Villanueva era intendente de las obras del Salón de Reinos del Palacio del Retiro (1632-1637). Tal vez, según algunos autores, la arribada de la famosa tela al cenobio benedictino pueda deberse a un encargo hecho por Teresa de la Cerda, Madre Superiora del convento, con posterioridad al año 1637, año en que las monjas del citado cenobio fueron acusadas de herejía, por lo que fueron obligadas a escribir un documento conteniendo una afirmación de ortodoxia. En cambio, otros autores afirman que fue el propio rey Felipe IV quien donara el lienzo al convento como acto de expiación, por haberse enamorado de una monja que profesaba en aquel cenobio benedictino (PALOMINO (1715-1724), 1947: 904; GÓMEZ-MORENO, 1916: 177-188; MARTÍN GONZÁLEZ, 1960: 29-30; GAYA NUÑO, 1970: 141; ANGULO, 1971: 180-181, fig. 158; MARÍ-

AS, 1993: 72 y 78; CAMÓN AZNAR, 1996: 352, fig. 316; PORTÚS y SABÁN, 1996: 416, Cat. 1167; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 225-226), o bien que el encargo de la tela fuese el resultado de un acto expiatorio debido a la profanación, en 1630, de un *Crucificado* por parte de judíos portugueses, condenados en julio de 1632 a morir en un Auto de Fe público (RODRÍGUEZ G. DE CABALLOS, 2004: 5-19, figs. 1-7).

El patrimonio español estuvo a punto de perder esta magnífica obra de arte, *paradigma de la pintura religiosa de Velázquez* (MARTÍN GONZÁLEZ, 1960: 29), puesto que tras la desamortización de los bienes eclesiásticos en el siglo XIX, la Esposa de Godoy, Condesa de Chinchón, anunció su venta en París en 1826. Una vez fallecida ésta, sus herederos no quisieron cederlo al Museo del Prado, sin embargo, el Duque de San Fernando lo entregó al rey Fernando VII de Borbón, quién finalmente lo colocó en la mencionada pinacoteca madrileña, donde hoy podemos admirarlo (PÉREZ SÁNCHEZ, 1985: 726).

La pintura, que cierra el ciclo velazqueño inaugurado con su primer viaje a Italia, sigue la iconografía propuesta en los discursos *en favor de la pintura de los cuatro clavos con que fue crucificado Cristo nuestro Redentor*, los cuales conforman los dos últimos capítulos del tratado *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, obra escrita por el pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco (1564-1644), suegro de Velázquez, que fue concluida en enero de 1638, y publicada póstumamente en Sevilla, en 1649 (PACHECO (1649), 1956: II, Caps. XV-XVI, 362-433; GÓMEZ-MORENO, 1916: 179; DE LA ROSA, 1983: 225-226; y CAMÓN AZNAR, 1996: 170). A Pacheco debemos la introducción en la pintura española del *Cristo crucificado con cuatro clavos* (1614, Col. Gómez-Moreno, Madrid), realizando otra versión del tema

al año siguiente (Col. López-Dóriga, Madrid) (GÓMEZ-MORENO, 1916: 182, lám. s/n; DÍAZ PADRÓN, 1965: 128-130, láms. III-IV; CAMÓN AZNAR, 1996: fig. 143; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 159, fig. s/n), pues él había policromado uno en 1600, traído de Italia por el escultor y orfebre Juan Bautista Franconio en 1597, establecido en Sevilla, el cual aseguraba que era obra del célebre pintor y escultor florentino Miguel Ángel, aunque posteriormente se comprobó que su autoría se debió en realidad a su discípulo, el escultor y arquitecto Giacomo del Duca (ca. 1520-después de 1601). De esta imagen romana, que quedó en manos del pintor Pablo de Céspedes, se llevaron a cabo en nuestro país un gran número de copias, sobre todo, cruces de orfebrería (THIEME y BECKER, 1914: X, 21-22; IDEM, 1916: XII, 376; BÉNEZIT, 1976: III, 699; y IV, 500; CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982: 107-108 y MARTÍN GONZÁLEZ, 1991: 139).

La representación de Cristo con los cuatro clavos tiene su origen en las *Revelaciones* de la Beata Santa Brígida de Suecia (Suecia, 1303-Roma, 1373) —que fueron compiladas, revisadas y ordenadas por el jerónimo Fr. Alfonso de Vadoterra, obispo de Jaén (REPETTO, 2002: 76)—, habiendo sido una iconografía muy divulgada hasta el siglo XIV, momento a partir del cual sólo aparecerá un clavo en los pies. Este cambio en la iconografía del *Crucificado* tiene su origen en los herejes cátaros y albigenses, quienes se mofaban así de Cristo, puesto que el cruzar los pies en un momento tan dramático de la Pasión no resultaba serio (GÓMEZ-MORENO, 1916: 181; CAMÓN AZNAR, 1996: 366; y CARMONA MUELA, 2001: 128-129). Pacheco afirma que *pintar la imagen de Cristo crucificado con cuatro clavos [...] no es introducir novedades ni invenciones propias, antes es renovar las imágenes antiguas que tienen tanta autoridad y veneración en la*

Iglesia Católica [...] (CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982: 107-108).

Velázquez ya había plasmado esta polémica iconografía cristológica en otro lienzo de menor formato (100 x 57 cm.), firmado en 1631, y pintado para el convento madrileño de las M. M. Bernardas del Santísimo Sacramento, quienes lo regalaron a la Dirección General de Regiones Devastadas, en agradecimiento por haberse reconstruido su convento. El lienzo, en el que destaca la cabeza de Cristo y el paisaje del fondo, pudo haber servido de modelo al artista a la hora de pintar, pocos años después, el del convento de San Plácido. La tela ingresó en el Museo del Prado en 1946 (MARTÍN GONZÁLEZ, 1960: fig. s/n; LAFUENTE, 1968: 157; GAYA NUÑO, 1970: 39 y 141; MARÍAS, 1993: 79, figs. s/n; y PORTÚS y SABÁN, 1996: 433 y 577, Cat. 2903).

A pesar de la enorme polémica suscitada por esta iconografía del *Crucificado* en el ámbito artístico peninsular del siglo XVII, otros destacados maestros que trabajaron en dicha centuria, como es el caso de Francisco de Zurbarán (1598-1664) y Alonso Cano (1601-1667), también llevaron al lienzo este tema, logrando magníficos resultados. El primero siguió esta iconografía en el *Cristo crucificado* que pintó, en 1627, para el oratorio de la sacristía del convento sevillano de PP. Dominicos de San Pablo El Real, hoy en el Museo del Art Institute de Chicago (E. U. A.), así como en los lienzos sevillanos conservados en el Museo de Bellas Artes, procedente del convento de Franciscanos Capuchinos de esa ciudad (ca. 1634), hospital de la Misericordia y parroquia de San Juan Bautista de Marchena (GÓMEZ-MORENO, 1916: 187, lám. s/n; MILICUA, 1953: 177-186, láms. I-IV; PÉREZ SÁNCHEZ, 1993: 11, 17, 20, 22 y 130; CAMÓN AZNAR, 1996: 233, 239, 273, 275, 289 y 291; figs. 186, 224 y 243; SÁNCHEZ-MESA,

1998: 336, fig. 212; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 189 y 203). Con respecto a Cano, éste plasmó la iconografía propuesta por Pacheco en los *Crucificados* que se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid (ca. 1645-1652), y en la tela que se le atribuye perteneciente al Palacio Arzobispal de Granada (GÓMEZ-MORENO, 1916: 186, láms. s/n; BERNALES, 1996: 107 y 116; SÁNCHEZ-MESA, 1998: 370; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 211).

En el grabado conservado en la parroquia de Santiago Apóstol de Realejo Alto, fiel reproducción del lienzo velazqueño, se aprecia la extrema serenidad con que el artista dotó la imagen de Cristo, representado con un rostro apacible, rezumante de paz y mansedumbre, y parcialmente oculto por el pelo, como si el pintor hubiese intentado ocultar o, al menos, disminuir la tragedia del Calvario. Diríase que el Hijo de Dios duerme, en lugar de haber expirado en tan cruento martirio. Sólo unos pocos hilillos de sangre recorren su perfecta y mórbida anatomía, que se recorta sobre un impresionante fondo neutro, recordándonos los terribles tormentos que tuvo que sufrir El Salvador por la Redención del Género Humano. Estamos ante la imagen de un Cristo muerto, en la que destaca su iluminada figura olímpica. Su paño de pureza ha sido resuelto de manera breve, no hay abundancia de tela, ni sobrantes que vuelan como en otras obras del mismo período. Cristo aparece con los pies crucificados con cuatro clavos, siguiendo el lienzo original, sobre un *suppedaneum* o subpedáneo, elemento frecuente en las figuraciones del románico, que se colocó para sostener el cuerpo del reo, y así éste podía respirar mejor (CARMONA MUELA, 2001: 128). En palabras de Lafuente Ferrari, *la imagen del gran pintor se ha impuesto de modo clásico a la veneración española como*

paradigma perfecto de la iconografía del sacrificio del Calvario (LAFUENTE, 1968: 153-154).

Obra de tanta belleza no ha pasado desapercibida a los artistas, quienes han sido cautivados por ella y la han reproducido en multitud de ocasiones. Éste es el caso de los grabadores españoles, fundamentalmente de los siglos XVIII y XIX, pues no sólo fue reproducida en la lámina *Nuestro Señor en la Cruz* por el más prestigioso maestro que laboró en la España de Carlos III y Carlos IV, el Grabador del Rey Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey, 1734-Madrid, 1820), según dibujo de Gregorio Ferro (AINAUD, 1958: 301-302; BOZAL, CARRETE y CHECA, 1998: 485, 498 y 579, fig. 816; y GALLEGO, 1999: 280-283), sino por otros muchos artífices que destacaron en el arte del grabado. Así, por citar algunos ejemplos, sabemos que el también excelente grabador Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), Grabador de Cámara del Príncipe don Carlos (1786) (GALLEGO, 1999: 283), hermano y discípulo de Manuel Salvador Carmona, entre 1786 y 1788, *también ha grabado un Christo crucificado; pr. el quadro original de Dn Diego Velázquez, qe. esta en la Sacristía del Convento. de Sn. Plazido de esta Corte, teniendo presente el qe. grabó su hermano. [Manuel Salvador Carmona] pa. el Misal citado; y le dedicó al Exmo. Sor. Dn Andres Tellz Giron Duque de Uzeda*, según consta en el manuscrito titulado *Noticias de la vida de Dn Juan Anto. Salvador Carmona, grabador de Camara de S. M. y academico de la Rl. de Sn. Fernando, relativas a su Profesion, y Descripcion de algunas de sus obras hechas hasta aquí*, obra conservada en la biblioteca del investigador D. Antonio Rodríguez-Moñino (LORD y RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1952: 61 y 67). Dicho grabado, realizado en cobre (305 x 220 mm.) y confeccionado en talla dulce, fue adquirido por la Calcografía Nacional en 1805.

Otros artífices, como es el caso del valenciano Pascual Alegre y Gorriz (762 x 500 mm.) (1868) o Eugenio Lemús y Olmos (515 x 385 mm.) (1884), grabador principal de la Casa de la Moneda y Regente de la Calcografía, también reprodujeron en sus planchas de cobre y acero la hermosa efigie del célebre *Crucificado* velazqueño, sendas estampas custodiadas actualmente en la Calcografía Nacional de Madrid (PÁEZ RÍOS, 1981: 29; ANÓNIMO, 1987: 46, 181 y 191; y GALLEGO, 1999: 382 y 390).

Para concluir, indicamos que en la ermita de La Concepción del pago de Tigai-ga, también en la Villa de Los Realejos, se conserva otro grabado dieciochesco que reproduce el *Cristo de San Plácido* (1780). Se trata de una calcografía (199 x 287 mm.), cuya leyenda, que figura al pie de la lámina, pone de manifiesto que fue dibujado del original por el pintor Gregorio Ferro, habiendo sido retallado por el tallista en dulce madrileño e individuo de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Juan Fernando Palomino († 1793), hijo de Juan Bernabé Palomino y sobrino del pintor cordobés Antonio Palomino (CEÁN (1800), 1965: IV, 29; y THIEME y BECKER, 1932: XXVI, 186), mientras que la realización de la plancha de metal se debió a José Murguía. La lámina ilustra uno de los folios del *Misal de Media Cámara*, confeccionado en las prensas del impresor madrileño Pedro Marín en el año 1780 (HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 8-IV-2001).

2.2. La Adoración de los pastores

Este tema también forma parte de la colección de grabados del citado templo parroquial, el cual ilustra el folio 20 del citado *Misal*. Se trata de un grabado (225 mm. x 157 mm.) (fig 3) confeccionado por Palomino (1765), que contiene la inscripción

ción *Bartolomé Murillo lo Pintó / J. Palom^o. Grav^r. de su M*, lámina que copia la *Adoración de los Pastores* (1650-1655) pintada por el insigne artista sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), hoy conservada en el Museo del Prado tras ser devuelta en 1818 del Museo Napoleón (ANGULO ÍÑIGUEZ, 1981: I, 371; II, 205, Cat. 222-223; y III, láms. 78-79; CARRETE, 1982: 147, fig. 25; CAMÓN AZNAR, 1996: 567; PORTÚS y SABÁN, 1996: 246, Cat. 961; BOZAL, CARRETE y CHECA, 1998: 589, fig. 840; PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 351, fig. s/n; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 16). La citada escena es narrada por el evangelista San Lucas (Lc. II, 16-17), habiéndose convertido en el Barroco en uno de los temas más cultivados por los artistas del momento, ya que mediante la misma se podía adoctrinar al pueblo. Para este fin, los pintores hicieron uso del realismo y naturalismo propios del periodo barroco, hecho que se refleja en la representación de unos humildes pastores, sucios, con pobres ropas, los cuales se identificaban en buena medida con los creyentes que contemplaban el lienzo (CARMONA MUELA, 2001: 108).

La pintura de Murillo (187 x 223 cm.), el pintor español que más reproducido fue en el grabado (BOZAL, CARRETE y CHECA, 1998: 586), sigue la iconografía propia del siglo XVII, pues muestra a la Virgen quitando los pañales para que los pastores puedan ver al Niño, contrario a lo que podemos ver en las pinturas homónimas debidas a Velázquez y Zurbarán, quienes representaron al Divino Infante totalmente cubierto con pañales (CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982: 97-98). El lienzo murillesco, inspirado en obras del mismo tema de Ribera, se inscribe en la etapa naturalista del artista hispalense, que destaca por la gran influencia que ejercen Ribera y Caravaggio en su obra. Murillo nos

ofrece en su versión del tema diferentes detalles, de entre los cuales destacan las figuras de los pastores, con sus ropas harapientas; la anciana, elemento típico en la obra del pintor; y las sucias plantas de los pies del pastor arrodillado ante el Niño Jesús. Esto último se opone a lo propuesto por el tratadista Vicente Carducho (1576-1638) en sus *Diálogos de la Pintura* (1633), ya que, a su juicio, a la hora de representar la escena de la Adoración de los Pastores no es necesario *que al pastor le pinten con los pies desnudos asquerosamente* (CÁMARA, 1993: 130-131, núm. 2 y fig. s/n). Sin embargo, Murillo optó por no ser fiel a la recomendación de Carducho en aras de dotar su obra de un mayor realismo, y así hacerla más accesible al fiel devoto que se acercase a ella. El artista hizo con posterioridad otra versión similar (ca.1670-1680) que se conserva en la Col. Wallace de Londres (CAMÓN AZNAR, 1996: 567).

2.3. La Resurrección

Otro de los grabados (figura 4) conservados en la parroquia de Realejo Alto, que contiene la leyenda *Juan de Juanes la pintó / Juan Palomino la Grabó*, reproduce el tema de la *Resurrección* (226 x 159 mm.), siguiendo la pintura homónima del artista valenciano Vicente Juan Macip, más conocido por Juan de Juanes (1523?-1579), una de las grandes figuras de la pintura española del Quinientos, a quien el tratadista y pintor madrileño José García Hidalgo (1691) consideró *segundo Rafael y pasmo de su tiempo* (CAMÓN AZNAR, 1970: 92-105, figs. 79-91 y lám. V; ALBI, 1979: I, 315; SULLIVAN, 1989: 57, fig. 34; BOZAL, CARRETE y CHECA, 1998: 576; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 16). La obra, que aparece inserta en el folio 298 del *Misal*, sigue la iconografía tradicional del te-

ma con ligeras variantes, mostrándonos a Cristo victorioso sobrevolando el sepulcro, rodeado de rayos que lo glorifican. El Salvador, en este caso, no ha sido representado portando la tradicional bandera blanca con una cruz roja, símbolo de su triunfo sobre la muerte. Alrededor del sepulcro se sitúan algunos centuriones, que han sido efigiados durmiendo y, por lo tanto, permanecen ajenos a lo que acontece. En primer plano se encuentra una albarda y un recipiente en forma de ánfora.

En realidad, los evangelistas no aportan detalles sobre la forma en que tuvo lugar la Resurrección del Hijo de Dios; únicamente se nos dice que cuando las santas mujeres llegaron al sepulcro la mañana de Pascua para ungir el cadáver de Jesús, aquél ya se encontraba vacío (Mt. XXVIII, 1-6; Mc. XVI, 1-6; Lc. XXIV, 1-3; y Jn. XX, 1-2). La ausencia de detalles ha llevado a los artistas a explicitar lo que las sagradas escrituras han ocultado: representar a El Redentor saliendo victorioso del sepulcro (CARMONA MUELA, 2001: 169-170). El pintor, al incluir a los centuriones durmiendo y la albarda caída en el suelo, ante el sepulcro, ha hecho caso de lo recomendado por el tratadista Francisco Pacheco a la hora de representar este momento, ya que el pintor sevillano recomendaba no pintar a *los guardias acometiendo al Redentor con las espadas y alabardas, como queriéndolo ofender, o defenderse con los escudos*, puesto que los soldados durmientes no se despertaron hasta el momento en que vino el ángel y anunció la buena nueva (CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982: 111-112).

Por último, hemos de señalar que en la gran mayoría de las representaciones del *Santo Entierro* el sepulcro está excavado en la roca, mientras que en la práctica totalidad de las escenas de la *Resurrección* se incluye un sepulcro esculpido en piedra —de corte clásico y decorado con cabezas

de león en el caso de la obra de Juan de Juanes— y situado en el exterior, en lugar de en una cueva, lo cual no se corresponde con los textos evangélicos canónicos (MARTÍNEZ-BURGOS, 2000: 133, nota 28).

2.4. La Santa Cena

Esta lámina (223 x 156 mm.) aparece inserta en el folio 352 del citado libro litúrgico, conteniendo la leyenda *Claudio Coello lo Pinto / Juan Palom.^o lo Grabo*, y reproduce el lienzo *Última Cena* (408 x 144 cm.) que ejecutara Claudio Coello (1642-1693), Pintor de Cámara de Carlos II de Austria, y —en palabras de Angulo—, *sin duda, el mejor pintor de la escuela madrileña del último tercio del siglo* (ANGULO, 1971: 307-317; FUENTES PÉREZ y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 1996: 132, fig. 44; CAMÓN AZNAR, 1996: 478-488, figs. 422-429; PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 325-328; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 16). La tela (*ca.* 1668-1671), ejecutada para decorar el refectorio de los PP. Franciscanos Capuchinos de El Pardo (Madrid), pasó, como consecuencia de la desamortización de los conventos, a engrosar los fondos del Museo Nacional de la Trinidad, pudiéndose contemplar en la actualidad en dependencias del Palacio Episcopal de Mondoñedo (Lugo), lugar en el que fue depositado por el Museo del Prado (R. O. de 1888) (PALOMINO (1724), 1947: 1059; GAYA NUÑO, 1957: 10; CEÁN (1800), 1965: I, 345; BEDAT, 1968: f. 142; SULLIVAN, 1989: 73 y 224, Cat. PD5; y VV. AA., 1991: 177, Cat. 548).

La escena representada, enmarcada por un gran cortinaje que se recoge en lo alto, plasma el momento en el que El Salvador coge el cáliz para bendecir el vino, símbolo de su sangre derramada durante la Pasión redentora (Mt. XXVI, 27-28; Mc. XIV,

23-24; y Lc. XXII, 20). Cristo, rodeado de un gran nimbo de rayos y con la mirada hacia lo alto, ha sido figurado portando el cáliz con la mano izquierda, mientras hace ademán de bendecir con la derecha. Su imagen aparece flanqueada por San Juan Evangelista, el más joven del Colegio Apostólico, a la izquierda, con las manos sobre el pecho —recostado sobre la mesa en la pintura—, y por San Pedro, colocado a su diestra, lugar de preferencia como corresponde al Apóstol de mayor edad y sucesor de El Salvador. A la izquierda, sentado por delante de la mesa, se encuentra Judas Iscariote, que lanza al espectador una mirada de recelo, mientras que en la mano izquierda sostiene la bolsa con los treinta ciclos de plata que le pagaron por entregar a su Maestro (Mt. XXVI, 15). Ante la mesa se halla una gran jofaina de borde polilobulado y un aguamanil, utilizados por El Mesías en el lavatorio de los pies de sus discípulos (Jn. XIII, 4-10), y sobre ella un pan y un cuchillo, habiéndose suprimido el perro que figura echado en el lienzo.

2.5. La Asunción de María

El siguiente grabado (229 x 160 mm.), que ilustra el folio 554 del *Misal*, e incluye la inscripción *Juan de Cabezalero lo Pinto. Juan Palom^o. lo Grabo*, representa el tema de la *Asunción de la Virgen María*, el cual reproduce el lienzo homónimo pintado por el manchego Juan Martín Cabezalero (Ciudad Real, 1633-Madrid, 1673) para el convento madrileño de las MM. Franciscanas Descalzas de San Bernardino de Siena, hoy conservado en el Museo del Prado (PALOMINO (1724), 1947: 974; PÉREZ SÁNCHEZ, 1985: 106, Cat. 658; IDEM, 1991: 251 y 254, fig. 5; PORTÚS y SABÁN, 1996: 52, Cat. 658; BOZAL, CARRERE y CHECA, 1998: 579; y HER-

NÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 16). De la vida y obra de este artista, *pintor de gran realismo y sobriedad* (SULLIVAN, 1989: 56), no se conoce mucho; tan sólo sabemos que aprendió en el taller de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), pintando un *San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final* (1666), hoy en la Col. Richmond (Doughty House, Inglaterra), lienzo en el que se puede apreciar cierta influencia del genial pintor flamenco Anton Van Dyck (1599-1641), y asimismo se le atribuye el *Apostolado* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) (TORMO, 1915: 42-43, láms. s/n; SULLIVAN, 1989: 56; PÉREZ SÁNCHEZ, 1991: 248-249 y 256, fig. 1; y CAMÓN AZNAR, 1996: 475-476). Asimismo, pintó un *San Bruno*, perteneciente a una colección particular madrileña, y, por encargo de la Venerable Orden Tercera Franciscana, realizó (ca. 1667-1668) una serie, compuesta de cuatro grandes lienzos sobre la Pasión —*Ecce Homo, Caída camino del Calvario, Crucifixión y Lanzada de Longinos*—, que habría de decorar la bóveda y presbiterio de la capilla del Cristo de los Dolores, de la citada Orden (ALONSO, 1915: 33-40; TORMO, 1915: 43-50; PALOMINO (1724), 1947: 974; ANGULO, 1971: 294, fig. 312; TORMO (1927), 1985: 59-60; SULLIVAN, 1989: 56; PÉREZ SÁNCHEZ, 1991: 249-250 y 254-255, fig. 7; y ESPINO NUÑO, 1998: 101), serie pictórica en la que es perceptible el influjo ejercido por los maestros venecianos y por la obra de Van Dyck. Suyos fueron también algunos de los frescos que decoraban el arco de la capilla del Santo Sepulcro, en el ya mencionado convento benedictino de San Plácido (Madrid), obras destruidas en 1908 (PALOMINO (1715-1724), 1947: 974; BEDAT, 1968: f. 134; TORMO (1927), 1985: 163; y SULLIVAN, 1989: 71 y 242, Cat.

PP68). Con respecto a la *Asunción* ya referida, tela procedente del Real Palacio de Aranjuez, hemos de señalar que la misma estuvo largo tiempo atribuida al maestro burgalés Mateo Cerezo (1637-1666), otro de los discípulos de Carreño de Miranda, siendo la única obra de Cabezalero que fue reproducida en el grabado (SULLIVAN, 1989: 39; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 316 y 319-321).

La pintura sigue la iconografía tradicional de este tema, declarado Dogma de Fe de la Iglesia Católica por el Pontífice Pío XII (1876-1958), el 1 de noviembre de 1950, por medio de la bula *Munificentissimus Deus* (RÉAU, 1996: I (2), 75). La obra nos muestra a los apóstoles en torno al sepulcro, que se encuentra abierto —localizado, según los textos apócrifos, en el Huerto de Getsemaní—, mientras la Virgen sube majestuosamente en cuerpo y alma a los cielos, acompañada por varios ángeles, tal y como le habían pedido los apóstoles a Cristo tras la muerte de Aquélla (CARMONA MUELA, 2001: 152; y MELGAR VALERO, 2002: 161). En la pintura de Cabezalero, que recuerda la pintada por su maestro (ca. 1646-1648), para el municipio madrileño de Alcorcón (Wielkopolskie Muzeum de Poznan, Polonia) (SULLIVAN, 1989: 31; y PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 288 y 291), el sepulcro no contiene rosas, lirios o azucenas, flores alusivas a María, que sí figuran en otras representaciones del tema. La escena plasmada por el pintor, y reproducida fielmente por Palomino en el grabado de la parroquia de Realejo Alto, responde a lo descrito por el pseudo Arimatea en sus escritos, pues en su opinión la *Asunción* de Nuestra Señora se desarrolló *entre salmodias, himnos y el Cantar de los Cantares, mientras una luz celestial elevaba el cadáver de mano de los ángeles*, al tiempo que el anciano cuerpo de la Virgen se transforma

ba en uno joven y de gran belleza (BERMÚDEZ MEDINA, 2000: 43). Asimismo, el pseudo Arimatea nos dice que el apóstol Tomás *al ver cómo el bienaventurado cuerpo se dirigía al cielo, empezó a gritar [...] Y en el mismo momento le fue arrojado desde lo alto [...] el cinturón con que los apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo de María* (CARMONA MUELA, 2001: 113-115). La idea precedente, referente a la juventud y belleza de Nuestra Señora, sería tomada en el siglo XVII por el pintor y tratadista hispalense Francisco Pacheco, ya que recomienda pintar la escena de la *Asunción* con la *Virgen muy hermosa, y de mucha menos edad que tenía* (CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982: 94), tal y como recoge su conocido tratado *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649), al que ya se ha hecho referencia en el presente trabajo.

2.6. La Pentecostés

El último grabado objeto de nuestro estudio (230 x 161 mm.) (figura 5) se inserta en el folio 334, e incluye la leyenda *Ant.º Palomino lo inv.º y Pintó / Juan Palom.º Grab.ºr de su M.ºd*. El mismo reproduce el tema de la *Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles* o *Pentecostés* (Hch. II, 1-4) a partir de la composición homónima (ca. 1695-1700) debida al pintor, grabador y tratadista cordobés Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, Pintor de Cámara (1688) y tío del autor de la estampa (CEÁN (1800), 1965: IV, 29-41; THIEME y BECKER, 1932: XXVI, 185-186; PÉREZ SÁNCHEZ, 1972: 251-269; CAMÓN AZNAR, 1996: 490-494, figs. 431-433; MARTÍNEZ RIPOLL, 1981: 185-190, fig. 3; PÉREZ SÁNCHEZ, 2000: 404-406; y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ y LÓPEZ PLASENCIA, 2001: 16). El referido lienzo (164 x 108 cm.) fue realizado, junto a la tela *Sueño de San José*, del mismo autor, para

decorar la iglesia conventual de los PP. Trinitarios Calzados de Madrid, pasando, tras la desamortización, a la capilla del Hospital Clínico de San Carlos, de dicha ciudad (núm. inv. 704), Museo Nacional de la Trinidad, Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla (1970-1989) y Museo del Prado, pinacoteca en la que actualmente se puede admirar (CEÁN (1800), 1965: IV, 38; APARICIO OLMOS, 1966: 153; BEDAT, 1968: f. 74; PÉREZ SÁNCHEZ, 1972: 262, lám. VI; CAMÓN AZNAR, 1996: 492; VV. AA., 1991: 220, Cat. 704; y PORTÚS y SABÁN, 1996: 269, Cat. 2964).

El grabado nos muestra una escena en la que María, con las manos sobre el pecho, cabeza nimbada y mirada hacia las alturas, centra la composición. En la pintura figuran dos santas mujeres flanqueándola, que han sido suprimidas en la lámina. Alrededor de la Corredentora se sitúan los Apóstoles, seis a cada lado, pudiéndose distinguir a San Juan Evangelista, el más joven de todos, sentado a la derecha de la Virgen con un libro, mientras que San Pedro se encuentra arrodillado a la siniestra, ante una columna, hallándose a sus pies el libro abierto y las llaves del cielo y de la tierra, atributos iconográficos del Príncipe de los Apóstoles. El resto del Colegio Apostólico se emplaza tras ellos, mostrando actitudes diversas; algunos se sobresaltan, otros aparecen en recogimiento. Sobre los personajes, entre nubes y rayos, se encuentra la paloma del Espíritu Santo, que ha depositado una pequeña llama sobre cada uno de ellos. El rojo cortinaje recogido que figura en el lienzo, a manera de un gran telón teatral, ha sido sustituido por cúmulos de nubes en el grabado que estudiamos¹.

NOTAS

- 1 Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a las personas que han prestado su colaboración en la realización de este trabajo: al Rvdo. P. D. Antonio Hernández Oliva, Párroco de Santiago Apóstol (Realejo Alto), por habernos permitido estudiar las obras que aquí hemos dado a conocer; al Prof. D. Martín Vicente López Plasencia; y a D.^a Reyes Amador Amador, compañera y Doctoranda en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, que ha sido la autora de las fotos que ilustran este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD, J. (1958): Grabado. En AINAUD, Juan y DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Col. "Ars Hispaniae", Vol. XVIII, Editorial Plus-Ultra, Madrid, pp. 245-320.
- ALBI, J. (1979): Juan de Joanes y su círculo artístico, Col. *Cuadernos de Arte*, 27, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación de Valencia, Valencia. (3 tomos).
- ALONSO ANARETA-PROTASIO, L. (1915): Cabezalero, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (BSEE)*, T. XXIII, primer trimestre, Madrid, pp. 33-40.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1971): Pintura del siglo XVII, Col. *Ars Hispaniae*, T. XV, Editorial Plus-Ultra, S. A., Madrid.
- (1981): *Murillo. Su vida. Su arte, su obra*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid (3 tomos).
- ANÓNIMO (1987): *Catálogo General de la Caligrafía Nacional*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- APARICIO OLMOS, E. M.^a (1966): Palomino: su arte y su tiempo, Col. *Cuadernos de Arte*, núm. 16, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación de Valencia, Valencia.
- BEDAT, C. (1968): Un manuscrito del escultor Felipe de Castro: ¿esbozo inédito de una parte del *Viage de España* de D. Antonio Ponz, *Archivo Español de Arte (AEA)*, T. XLI, núms. 162-163, CSIC, Madrid, abril-septiembre, pp. 215-259.

- BÉNEZIT, E. (1976): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, tomos III y IV, Librairie Gründ, Paris. [Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit].
- BERMÚDEZ MEDINA, R. (2000): Primer Centenario del Himno a La Asunción de Cantillana, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, año XLII, núm. 501, Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, noviembre, pp. 42-45.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1996): Alonso Cano en Sevilla, Col. *Arte Hispalense*, núm. 11, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla (2ª ed.).
- BOZAL, V.; CARRETE, J. y CHECA, F. (1998): El grabado en España (siglos XV-XVIII), Col. *Summa Artis*, T. XXXI, Espasa-Calpe, S. A., Madrid.
- CALERO RUIZ, C. (1993): Grabados de Palomino en Canarias, en VV.AA., *Actas del IX Coloquio de Historia Canario-Americana (1990)*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, T. II, pp. 1445-1470.
- CÁMARA, A. (1993): Bartolomé Esteban Murillo, Col. *El Arte y sus Creadores*, 18, Historia Viva, S. L., Madrid.
- CAMÓN AZNAR, J. (1970): La pintura española del siglo XVI, Col. *Summa Artis*, Vol. XXIV, Espasa-Calpe, S. A., Madrid.
- (1996): Pintura española del siglo XVII, Col. *Summa Artis*, Vol. XXV, Espasa-Calpe, S. A., Madrid.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, S. y LASARTE PÉREZ-ARREGUI, C. (1994): La colección de estampas del archivo y biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza, *Academia*, 78, primer semestre, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, pp. 179-224.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, C. (1982): Arte y Teoría: la Contrarreforma y España, Col. *Ethos-Arte*, núm. 6, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- CARMONA MUELA, J. (2001): Iconografía cristiana, Col. *Fundamentos*, 148, Ediciones Istmo, S. A., Madrid.
- CARRETE PARRONDO, J. (1982): El grabado de reproducción. Murillo en las estampas españolas, *Goya. Revista de Arte (GRA)*. Tercer Centenario de Murillo, 169-171, Fundación "Lázaro Galdiano", Madrid, julio-diciembre, pp. 138-150.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. [1800] (1965): *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid. En la imprenta de la viuda de Ibarra (6 tomos) [Ed. facsímil de la Real Academia de la Historia].
- DÍAZ PADRÓN, M. (1965): Un nuevo *Cristo Crucificado* de Pacheco, *AEA*, T. XXXVIII, núms. 149-152, C.S.I.C., Madrid, pp. 128-130.
- ESPINO NUÑO, J. (1998): Rutas del Arte en Madrid, Col. *El Arte de Viajar*, Ediciones Jaguar, S. A., Madrid.
- FUENTES PÉREZ, G. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1996): Arte, en VV.AA., *Los Reales. Una síntesis histórica*, Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Los Realejos, Santa Cruz de Tenerife, pp. 117-178.
- GALLEGO, A. (1999): Historia del grabado en España, *Cuadernos Arte Cátedra*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid (3ª ed.).
- GAVIÑO DE FRANCHY, C. (2001): El retrato y las artes gráficas en Canarias, en VV.AA., *Arte en Canarias [siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, T. I, pp. 323-368. [Catálogo de la Exposición homónima comisariada por la Dra. D.ª María de los Reyes Hernández Socorro, Islas Canarias, 2001].
- GAYA NUÑO, J. A. (1957): Claudio Coello, Col. *Arte y Artistas*, CSIC, Madrid.
- (1970): *Velázquez. Biografía ilustrada*, Ediciones Destino, Barcelona.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. (1916): El Cristo de San Plácido. Pacheco se cobra de un descubierto que tenía con él Velázquez, Cano y Zurbarán, *BSEE*, T. XXIV, tercer trimestre, Madrid, pp. 177-188.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. J. (8-IV-2001): Temas de Ayer. Dos grabados sobre la *Crucifixión* en la ermita de Tígaiga. Los Realejos, *La Prensa*, núm. 249, Santa Cruz de Tenerife.
- y LÓPEZ PLASENCIA, J. C. (2001): En torno a la conservación del patrimonio bibliográfico. La colección de libros ilustrados de la Biblioteca Parroquial de Santiago de Los Realejos, Tenerife, en VV.AA., *Actas del V Sim-*

- posio sobre *Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias* (2001), CICOP (España), Gobierno de Canarias y Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, pp. 7-17.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1952): Una antología del grabado español. Sobre la historia del grabado en España (I), *Clavileño*, año III, núm. 18, Madrid, noviembre-diciembre, pp. 35-44.
- (1953): Una antología del grabado español. (Para una historia del grabado en España) (II), *Clavileño*, año IV, núm. 20, Madrid, marzo-abril, pp. 35-50.
- (1968): *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid.
- LÓPEZ PLASENCIA, J. C. (1988): La iconografía del Nazareno en su devenir secular, *Semana Santa. Parroquia Matriz del Apóstol Santiago*. 1998, Junta de Cofradías, Los Realejos, 1998, s. p.
- LORD, E. A. y RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1952): Juan Antonio Salvador Carmona, grabador del siglo XVIII (1740-1805), *BSEE*, T. LVI, Madrid, pp. 47-86.
- MARÍAS, F. (1993): *Diego Velázquez*, Col. *El Arte y sus Creadores*, 19, Historia Viva, S. L., Madrid.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1960): Velázquez, pintor religioso, *GRA*, 37-38, Fundación "Lázaro Galdiano", Madrid, julio-octubre, pp. 16-31.
- (1991): *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid (2ª ed.).
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (2000): 'Mirrors', pilgrimages and Other Metaphors in the Devotional Iconography of the 16th Century (1520-1558), en VV.AA., *Carolus*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, pp. 121-137. [Catálogo de la Exposición homónima comisariada por el Dr. D. Fernando Checa Cremades. Museo de Santa Cruz (Toldo), octubre de 2000-enero de 2001].
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. (1981): Antonio Palomino, grabador, *AEA*, T. LIV, núm. 214, CSIC, Madrid, abril-junio, pp. 185-190.
- MELGAR VALERO, L. T. (2002): *Los Santos del día*, Editorial LIBSA, Madrid.
- MILICUA, J. (1953): El Crucifijo de San Pablo, de Zurbarán, *AEA*, T. XXVI, núm. 103, C.S.I.C., Madrid, pp. 177-186.
- Missale Romanum*, Matriti MDCCLXXX apud Antonium de Sancha.
- PACHECO, F. [1649] (1956): *Arte de la Pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, Instituto Valencia de don Juan, Madrid [Preliminar, notas e índices de Francisco Javier Sánchez Cantón] (2 tomos).
- PÁEZ RÍOS, E. (1981): *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, Madrid.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. [1715-1724] (1947): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, M. Aguilar Editor, Madrid. [Prólogo de J. A. Ceán Bermúdez].
- PÉREZ MORERA, J. (1992): Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria, *Revista de Historia Canaria*, 177, Dptos. de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, pp. 207-230.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972): Notas sobre Palomino pintor, *AEA*, T. XLV, núm. 179, CSIC, Madrid, julio-septiembre, pp. 251-269.
- (1985): *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Mateu Cromo, S. A., Madrid.
- (1991): Precisiones sobre Juan Martín Cabezalero. En VV. AA., *Actas de las V Jornadas de Arte: "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Dpto. de Historia del Arte "Diego Velázquez", C.S.I.C., Madrid, pp. 247-257.
- (1993): Francisco de Zurbarán, Col. *El Arte y sus Creadores*, 17, Historia Viva, S. L., Madrid.
- (2000): *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid (3ª ed.).
- PORTÚS, J. y SABÁN, M. (1996): *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Organismo Autónomo Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- RÉAU, L. (1996): Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, Col. *Cultura Artística*, 5, T. I, Vol. 2, Ediciones del Serbal, Barcelona (5 tomos) [Traducción de Daniel Alcoba].
- REPETTO, J. L. (2002): *Mil años de santidad seglar. Santos y beatos del segundo milenio*, Bi-

- biblioteca de Autores Cristianos, Serie Historia, núm. 24, Madrid.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2004): El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso, *AEA*, T. LXXVII, núm. 305, C.S.I.C., Madrid, enero-marzo, pp. 5-19.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1971): *La imprenta de don Antonio de Sancha (1771-1790). Primer intento de una guía bibliográfica para uso de los coleccionistas y libreros*, Editorial Castalia, Madrid.
- ROSA MORENO, M. L. de la (1983): *Crucificado*. En VV. AA., *Sevilla en el siglo XVII*, Sevilla, 1983, pp. 225-226. [Catálogo de la Exposición homónima comisariada por el Prof. D. José Guerrero Lovillo. Museo de Artes y Costumbres Populares, Sevilla, diciembre de 1983-enero de 1984].
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1998): El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas, Col. *Historia del Arte en Andalucía*, T. VII, Editorial Gevers, S. A., Sevilla.
- SULLIVAN, E. J. (1989): *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Editorial Nerea, S. A., Madrid [Trad. de Fernando Villaverde].
- THIEME, U. y BECKER, F. (1914, 1916 y 1932): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tomos X, XII y XXVI, Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig.
- TORMO, E. (1915): Más de Cabezalero, pintor de la Escuela de Madrid, *BSEE*, T. XXIII, primer trimestre, Madrid, pp. 41-50 y 109-123.
- [1927] (1985): *Las iglesias del antiguo Madrid*, Instituto de España, Madrid (3ª Reed.).
- VV. AA. (1982): *Diccionario Enciclopédico Lexis* 22, Vol. XVI, Biblograf, S. A., Barcelona.
- (1991): *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas (II). El Museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*, Museo del Prado, Espasa-Calpe, S. A., Madrid.
- (1992): *Gran Enciclopedia Visual 2000*, Vol. VIII, Barcelona.
- (1994): *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*, Fundación "German Sánchez Ruipérez", Madrid.



Figura 1. *Frontispicio del Misal* impreso por Antonio de Sancha, Madrid (1780)
Parroquia Matriz del Apóstol Santiago, Villa de Los Realejos (Tenerife). Foto: Reyes Amador

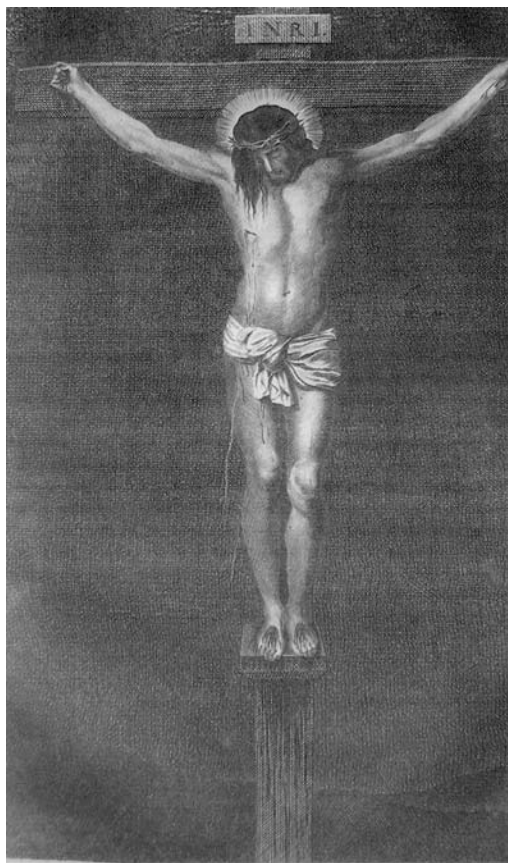


Figura 2. *El Cristo de San Plácido*, anónimo, según composición de Velázquez. Parroquia Matriz del Apóstol Santiago, Villa de Los Realejos (Tenerife). Foto: Reyes Amador



Figura 3. *La Adoración de los pastores*, Juan Bernabé Palomino, Madrid (1765), según composición de Murillo. Parroquia Matriz del Apóstol Santiago, Villa de Los Realejos (Tenerife). Foto: Reyes Amador.

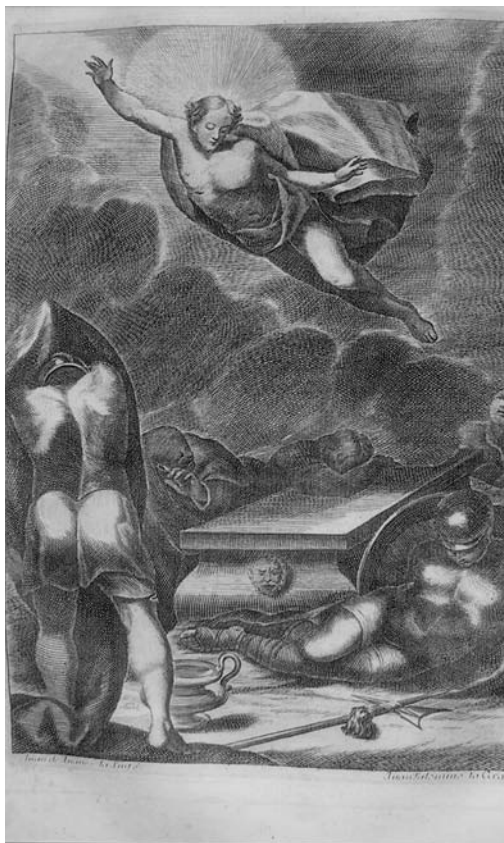


Figura 4. *La Resurrección*, Juan Bernabé Palomino, según composición de Juan de Juanes. Parroquia Matriz del Apóstolo Santiago, Villa de Los Realejos (Tenerife). Foto: Reyes Amador



Figura 5. *La Pentecostés*, Juan Bernabé Palomino, según composición de Antonio Palomino. Paroquia Matriz del Apóstol Santiago, Villa de Los Realejos (Tenerife). Foto: Reyes Amador