



Retrato de sor María de San Antonino, religiosa lega en el monasterio de santa María de las Nieves (La Orotava, Tenerife)

Siglo XVIII, 24,7x15 cm

ES 35001 AMC/PA-Grab 0258

Retrato de sor María de San Antonino

A lo largo de la historia, la muerte se ha convertido en un verdadero símbolo al tratarse de un acontecimiento que remueve los afectos y anima a especular sobre el sentido de la propia vida, así como a reflexionar sobre el significado del bien morir. Por extensión, en muchas ocasiones, el protagonista de ese óbito, en razón de los actos, actitudes y valores que lo caracterizaron en vida, adquiere un papel muy significativo para los individuos que dan forma al colectivo humano que aquél ha abandonado, convirtiéndose su trayectoria vital en un ejemplo para sus semejantes. En estas ocasiones, el retrato –la efigie del fallecido–, se convierte en el medio idóneo para perpetuar la memoria de ese sujeto susceptible de ser imitado por la colectividad. Así, una imagen, acompañada en la mayor parte de los casos por una leyenda que lo identifique inequívocamente, se convierte en un eficaz vehículo a través del que perennizar los valores que caracterizaron a ese hombre o esa mujer en vida; y, del mismo modo, contribuye a recordar la naturaleza mortal del ser humano (“memento mori”).

Formando parte de la sección de grabados de El Museo



El Museo Canario

Dr. Verneau, 2 Vegueta

35001 Las Palmas de Gran Canaria

info@elmuseocanario.com

www.elmuseocanario.com



Canario se conserva un retrato trazado en el siglo XVIII en el que se inmortalizó, tras su expiración, a sor María de San Antonino, religiosa dominica moradora en el convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino (Puerto de la Cruz, Tenerife), estampa que puede servirnos para ilustrar ese retrato de la muerte al que nos referimos.

El retrato funerario o mortuorio

El retrato es considerado el género artístico a través del que pueden ser reflejadas de manera fidedigna los rasgos físicos y morales de un individuo. Ese deseo de inmortalizar a determinados miembros del grupo social surgió en fechas muy tempranas. De este modo, desde la Antigüedad –Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma– nos han llegado las primeras manifestaciones artísticas de este tipo. Con posterioridad, tras la crisis que el retrato experimentó durante la Edad Media, éste vuelve a revitalizarse a partir del Renacimiento. En ese triunfo del retrato subyace la idea de exaltación del individuo como proyección del antropocentrismo renacentista, al que hay que sumar los deseos de inmortalización, de escenificar el poder y de permanecer en la historia¹. Sin embargo, el fin del Renacimiento no disminuyó la presencia del retrato, sino que por el contrario, desde el siglo XV, y a lo largo de la Edad Moderna, se consolidó como un género recurrente y plenamente autónomo, recuperándose diferentes tipologías, entre las que sobresale el retrato funerario o mortuorio². Este tipo de representación cuenta con la peculiaridad de que la imagen del representado es captada tras su fallecimiento, como sucede en el grabado del que nos ocupamos y, en menor medida, en el momento justo de exhalar su último aliento. En este ámbito contamos en Canarias con el pintor

¹ NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CERMADES, Fernando (1987: 118-120).

² Los ejemplos más antiguos de este tipo de retrato los encontramos en El-Fayum (Egipto) desde finales del siglo I a.C. Véase : DÍAZ DÍAZ, Teresa (2014: 625).

José Rodríguez de la Oliva, artífice que en siglo XVIII cultivó el arte del retrato, especializándose en esta modalidad mortuoria³; así como con Juan de Miranda quien, en la misma centuria y durante la primera etapa de su trayectoria artística, también realizó varios retratos de este tipo⁴.

Nos detendremos de manera especial en esta ocasión en una modalidad específica de retratos funerarios: las efigies *post mortem* de religiosas. Fue ésta una tipología de retrato mortuorio muy desarrollada en los territorios hispanos (España, Colombia, México, etc.) a lo largo del siglo XVIII. Si bien es cierto que en el ámbito hispanoamericano estas imágenes presentan peculiaridades estilísticas distintivas⁵, no es menos cierto que sea cual sea el espacio de creación, éstas tenían características comunes especialmente en cuanto a su significado. Así, los pintores y grabadores no tenían el encargo de representar solo la fisonomía de la monja exánime, sino que, por el contrario, debían inmortalizarla trasladando al lienzo una idea mucho más elevada y mística que el simple parecido físico. De este modo, tenían que evocar un instante central en la existencia de cualquier religiosa: el trascendental momento en que alcanzaba la vida eterna y se celebraban los desposorios místicos definitivos con Cristo, de ahí la paz y el sosiego que domina estas composiciones.

Por otro lado, estos retratos mortuorios tenían como objetivo último dejar patente el paso por el mundo terrenal no de cualquier monja, sino de aquéllas que habían destacado por su santidad, habiendo propiciado algún hecho milagroso y sobresaliendo entre las restantes miembros de la comunidad por sus valores de humildad, virtud y caridad. Por lo tanto, el fin último de estos retratos no era otro que presentar a todo el que los contemplara un ejemplo de vida cristiana en el que poder inspirar su propia

³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983: 337 y ss).

⁴ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986: 320-321); PADRÓN ACOSTA, Sebastián (1946)

⁵ BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto (2016).

vida. La muerte es, en estos casos, la figuración del sueño de los justos, esos justos que, tras su desaparición terrenal, viven para la eternidad⁶. En definitiva, la muerte santa y el tránsito hacia Dios constituyen los motivos centrales de este tipo de figuraciones, entre las que hoy destacamos el retrato grabado de sor María de San Antonino.

Retrato de María de San Antonino: de la pintura al grabado

La retratada figura inscrita en una hornacina que es coronada por un ondulante y simétrico trazo definido por elementos ornamentales de filiación barroca y rococó (volutas, rocallas, etc.), hecho que confiere a la representación un carácter teatral. Sor María de San Antonino fue inmortalizada de tres cuartos y de frente, sobre un fondo neutro y vestida con el hábito de la Orden de Predicadores a la que pertenecía. Sobresale por su luminosidad el blanco escapulario propio de esta congregación – bajo el que se esconden las manos de la retratada–, sobre el que se dispone, asido al cuello, lo que podría ser un largo rosario que, por la cantidad de piezas ensartadas que presenta –de las que podemos contar más de 80–, probablemente sea de 15 misterios. Este tipo de rosario, constituido por 150 piezas –y, por tanto, de mayores dimensiones que el utilizado por regla general para rezar por los fieles–, es el que forma parte del atuendo habitual de los miembros de algunas órdenes religiosas, entre las que se cuenta la dominica, y representa los 15 misterios que dan forma a aquella devoción que fue impulsada por Santo Domingo, no en vano fundador de la orden a la que pertenecía la retratada. La cabeza de la monja es revestida por una toca, siendo cubierta a su vez por un velo, símbolos ambos –toca y velo– de sumisión, modestia, pudor y clausura, valores todos que han de presidir la actitud y comportamiento de una religiosa.

⁶ Sobre esta concepción de la muerte santa, véase HERNÁNDEZ, Manuel (1990: 133-136).

De este modo, la disposición de la austera ropa talar –tan solo animada por las luces y sombras que simulan los volúmenes creados por los pliegues– contribuye, por tanto, a que todo el énfasis expresivo se centre en el rostro de la dominica,



único detalle perceptible de su anatomía. Este queda además enmarcado por el velo y la toca, acentuándose así la fuerza expresiva del gesto de la monja que, al presentar los ojos cerrados, nos revela su estado inerte. Nos hallamos ante un retrato funerario o mortuario.

Por otro lado, la representación de la religiosa vistiendo su hábito no debe entenderse solo como una figuración lógica, en tanto en cuanto constituye una caracterización de los votos y compromiso de la retratada, sino porque, tal como ha afirmado Montero Vallejo “...la indumentaria religiosa tenía el poder de restaurar el estado de inocencia que el sujeto habría alcanzado con el bautismo...”⁷, convirtiéndose así la vestimenta-mortaja en una garantía más de salvación, en este caso, para la difunta sor María de San Antonino.

El grabado representa, como ya hemos adelantado, a sor María de San Antonio Lorenzo y Fuentes⁸ (1665, Garachico-1741, Puerto de la Cruz), religiosa profesa en el convento de Nuestra Señora de las Nieves, san Juan Bautista y santo Tomás de Aquino (Puerto de la Cruz, Tenerife), y cuyos datos personales, así como

⁷ MONTERO VALLEJO, Juan Carlos (2016).

⁸ Las fuentes se refieren a la religiosa bajo el nombre de sor María de San Antonino, tal como figura en nuestro grabado. No obstante, cuando aluden a ella con sus apellidos, es nombrada como sor María de San Antonio Lorenzo Fuentes.

la fecha y hora de su muerte, fueron incluidos en una cartela dispuesta al pie de la efigie, con la finalidad, como ya hemos apuntado, de que siempre fuera inequívocamente identificada.



Verdadero retrato de la Sierva de Dios María de San Antonino religiosa lega / en el monasterio de Santa María de las Nieves del Sagrado orden de Predicadores cito[sic] en el / Puerto de La Orotava en la isla de Tenerife una de las Canarias. Nació en / el lugar de Garachico de dicha isla a cinco de agosto del / año de 1665: Falleció el día diez de mayo de 1741 entre / cuatro y cinco de la tarde de edad de setenta y cinco años / nueve meses y seis días: Requiescat in pace Amen

José Tomás Pablo natural de dicho Puerto la retrató
Pedro García sculp
Año de 1748

El cenobio portuense de la Orden de Predicadores había sido fundado en 1661, cuatro años antes del nacimiento de la retratada, bajo el patronato de Juan de Aduna y Lucía García de León, pasando en 1684 los derechos sobre la fundación a Juan de las Nieves Ravelo e Isabel Pérez Montañés. Este primer monasterio fue destruido por las llamas en 1718, pasando sus moradoras, entre las que se encontraba sor María de San Antonino, a residir durante años en el monasterio de san Pedro González Telmo (Puerto de la Cruz, Tenerife). El regreso a su reconstruido convento, en el que destacaba su alto mirador –

elemento arquitectónico muy vinculado con la santidad de nuestra monja– se produjo en 1721⁹. Este recinto, en el que falleció la retratada en 1741, cerraría sus puertas definitivamente en 1838. Su óbito fue muy sentido por la población portuense en virtud de la fe y santidad que habían definido la vida y los actos de la dominica.

Sor María de San Antonino había ingresado en el convento portuense, tal como figura en la leyenda adjunta al retrato, como religiosa lega o de velo blanco. Estas monjas, frente a las de velo negro, eran las de menor rango en el convento, ocupándose en tareas manuales (cocina, talleres, huertos, etc.). Frente a éstas, las profesas de velo negro, además de poseer una situación económica más elevada, tenían en la oración su actividad principal. El hecho de que sor María fuera una monja de velo blanco puede explicar que en el grabado del que nos ocupamos tanto el hábito –blanco en el caso de las dominicas– como el velo –blanco también en esta ocasión en razón de la profesión de ingreso– fueran resueltos ambos casi con la misma cantidad de surcos y trazos evocadores de una tonalidad similar, siempre dentro de los grises y negros propios del grabado.

A lo largo de su vida, sor María de San Antonino adquirió fama de santa, vinculándosele con varios hechos milagrosos. Así, uno de esos relatos asegura que un albañil que trabajaba en la reparación del mirador del convento cayó al vacío y, al invocar a la monja, no sufrió daño alguno. Sin embargo, fue la lectura de las almas lo que hizo célebre en su entorno a esta religiosa. Estos supuestos milagros dieron fama de santa a la hermana San Antonino, hecho que, además de influir en que su efigie fuera immortalizada, contribuyó a que, a solicitud del pueblo, a su muerte, su cuerpo fuera expuesto durante dos días en el edificio conventual. Con posterioridad, en 1828, fue exhumado su incorrupto cadáver y dispuesto en una urna, colocándose en el coro bajo del monasterio junto a un ejemplar

⁹ CALERO RUIZ, Clementina y HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio (1985: 637-654).

del retrato grabado objeto de este texto¹⁰, lámina que circularía entre una población a la que gustaba guardar como recuerdo este tipo de imágenes de devoción que reproducían a hombres y mujeres fallecidos con la fama y reputación que concedía el olor de santidad¹¹.

Los autores: José Tomás Pablo y Pedro García

Esta estampa, trazada por el grabador Pedro García (“Pedro García sculp”), tiene su origen en una obra pictórica salida de la inspiración de José Tomás Pablo. La inscripción que forma parte de la cartela dispuesta al pie de la efigie, además de revelarnos la fecha de composición –“año de 1748”– nos informa de tal hecho:



“Joseph Thomas Pablo, natural de dicho puerto la retrató / Pedro García sculp”

José Tomas Pablo, fallecido en 1778, desarrollaba su actividad artística en el Puerto de la Cruz (Tenerife). Los datos sobre su vida artística los conocemos a través de los artículos publicados en el periódico tinerfeño *La tarde*, firmados por Pedro Tarquis y Álvaro Ruiz Álvarez entre 1940 y 1950, así como por medio de las documentadas noticias que de él nos ofrece la profesora Margarita Rodríguez en su monografía sobre la pintura canaria en el siglo

¹⁰ PADRÓN ACOSTA, S. (1947). Este relato de su vida está extraído de la biografía de sor María de San Antonino escrita por el sacerdote Francisco Martínez. El cuerpo de la religiosa desapareció en un incendio sufrido por el recinto monacal en 1925.

¹¹ A pesar de que es lógico pensar que debieron existir numerosos ejemplares de esta estampa, hasta el momento solo han sido localizados dos ejemplares de este grabado: el conservado en El Museo Canario y el custodiado en la Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife.

XVIII¹². De este modo, José Tomás Pablo, cuya obra está definida por un preciso dibujo y una amplia paleta¹³, es considerado un discípulo de Cristóbal Hernández de Quintana¹⁴ y, a su vez, se le considera maestro de otro pintor portuense, Manuel Antonio de la Cruz¹⁵. Entre sus obras pueden ser destacadas las *Ánimas del Purgatorio* (Iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos, Tenerife)¹⁶; *San José con donantes* (Ermita de San Antonio, Puerto de la Cruz, Tenerife); y el retrato pictórico de sor María de San Antonino¹⁷ que debió servir de inspiración para la composición del grabado que es objeto de nuestra atención este mes de agosto.

Esta efigie funeraria pintada, en la que se basó el grabador Pedro García, en la actualidad se encuentra en paradero desconocido, aunque, tal como afirma Calero Ruiz éste se encontraría en su origen en el convento de Nuestra Señora de Las Nieves¹⁸ donde residía la monja. No obstante, hoy existe, tal como ha apuntado el historiador Lorenzo Lima¹⁹, un retrato de esta misma religiosa – con una traza muy semejante a la que presenta la lámina, aunque dirigiendo su rostro hacia el lado contrario–, en la parroquia de San Sebastián de la Gomera²⁰. Asimismo, contamos con otro lienzo mortuario de esta misma dominica, idéntico a la imagen del grabado, conservado en la ermita de San Diego (San Cristóbal de La Laguna, Tenerife)²¹ procedente de la iglesia de Nuestra Señora

¹² RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986: 480-486).

¹³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986: 483).

¹⁴ TARQUIS, Pedro (1946b).

¹⁵ CALERO RUIZ, Clementina (1982: 22).

¹⁶ TARQUIS, Pedro (1946); ESTARRIOL JIMÉNEZ, Juana (1981: 33-34); CALERO RUIZ, Clementina (1983: 245-246); RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986: 484).

¹⁷ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (2001), p. 28. Tal como señala Rodríguez González, la primera noticia artística que se tiene hasta hora de este pintor data de 1748, fecha de la realización de este retrato, hecho que acrecienta aún más la importancia del mismo en el contexto de su producción pictórica.

¹⁸ CALERO RUIZ, Clementina (1982: 23).

¹⁹ LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2014: 56).

²⁰ VV.AA. (1998: 207-208).

²¹ Agradecemos este dato a don José Gregorio González Gutiérrez. Véase GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, José Gregorio (2017).

de la Concepción (San Cristóbal de La Laguna, Tenerife)²².



Grabado conservado en
El Museo Canario



Retrato anónimo conservado en
la ermita de San Diego del Monte
(San Cristóbal de la Laguna)

Que la inspiración para Pedro García, surgiera a partir de una obra pictórica no ha de resultar extraño. Este tipo de traslados de lienzo a papel y de color a blanco y negro eran habituales en la Edad Moderna, convirtiéndose el grabador en un verdadero intérprete de los colores, trazos y volúmenes ideados por el pintor, traduciendo su intención y expresión en precisas líneas sobre una plancha de metal o una pieza de madera.

No obstante, el camino contrario también fue muy frecuente, ya que contamos con numerosos artífices que se inspiraron en grabados para realizar sus composiciones pictóricas. Sin ir más lejos el antecedente más cercano que poseemos del retrato que

²² Al menos hasta el año 1965, fecha de la publicación de la guía de La Laguna escrita por Alejandro Cioranescu (1965: 248), en la ermita se conservaban varios retratos de religiosos, entre los que se encontraría el de sor María de San Antonino que reproducimos. Los bienes muebles que se encontraban en esta ermita, tras su cierre, fueron trasladados a la iglesia de la Concepción. En el año 2009, a raíz de la reapertura del recinto sacro, fueron llevados nuevamente al templo donde se conservan en la actualidad.

debió pintar José Tomás Pablo lo hallamos en un grabado trazado por Juan de Sossa, siguiendo un modelo del pintor José Rodríguez de la Oliva. Éste representa la efigie fúnebre de sor María de Jesús de León Delgado (1643-1731)²³, religiosa profesa en el convento dominico de Santa Catalina de Siena (San Cristóbal de La Laguna) fallecida con indicios de haber llevado una vida santa²⁴.

Si comparamos los dos grabados –el de Sossa y el de García– podremos apreciar las similitudes compositivas y formales que éstos presentan, aunque la presencia de las manos en el caso de sor María de Jesús, así como la expresión general de esta imagen, hacen de este modelo, a juicio de todos los especialistas, una pieza de mayor calidad estética y técnica que la trazada para inmortalizar a sor María de san Antonino y que conservamos en El Museo Canario.

Al margen de su calidad artística y técnica, el gran valor que presenta este tipo de obras estriba en que constituyen una expresión de la religiosidad de una época marcada por la devoción, la piedad y el temor de Dios. Aunque en la actualidad esta modalidad de retrato nos pueda resultar hasta cierto punto tétrica, lo cierto es que las efigies funerarias no desaparecerían en el siglo XVIII, sino que tendría una interesante evolución a través del objetivo de los fotógrafos, nuevos artistas encargados de inmortalizar a los difuntos en el siglo XIX.

Bibliografía

BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto (2016): “El retrato de vidas ejemplares: monjas coronadas en el Nuevo Reino de Granada”. En: *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*. Colombia: Banco de la República, pp. 63-84. En línea. Disponible en: [http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-](http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco)

²³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983: 57); GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos (2001: 344-345); GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos (2009: 257-258).

²⁴ El cuerpo incorrupto de esta religiosa, conocida como “la siervita”, se conserva en el convento lagunero en el que habitó, habiéndose abierto un proceso de beatificación.

de-la-republica/articulos/muerte-barroca/vidas-ejemplares [Consulta: 21 de julio de 2017]

CALERO RUIZ, Clementina (1982): *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*. Canarias: Aula de Publicaciones del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.

CALERO RUÍZ, Clementina (1983): "Cuadro de Ánimas de José Tomás Pablo en la iglesia del antiguo convento de San Francisco. Puerto de la Cruz". *Revista de Historia Canaria*. La Laguna: Universidad, nº 173, pp. 245-246.

CALERO RUIZ, Clementina y HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio (1985): "El convento de Nuestra Señora de las Nieves, San Juan Bautista y Santo Tomás de Aquino, Puerto de la Cruz (Tenerife)". En: *V Coloquio de Historia Canario-Americana* (1982). Cabildo de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, tomo II, pp. 638-654.

CIORANESCU, Alejandro (1965): *La Laguna. Guía histórica y monumental*. La Laguna: Lit. Romero.

DÍAZ DÍAZ, Teresa (2014): "Evolución del retrato funerario: la necesidad de perpetuidad". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco J. (coord.): *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. Real Centro Universitario El Escorial-María Cristina: Madrid, Vol. 1, pp. 623-640.

ESTARRIOL JIMENEZ, Juana (1981): *La pintura de Cuadros de ánimas en Tenerife*. Mancomunidad de Cabildos; El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1983): *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. Ayuntamiento de La Laguna: La Laguna.

GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos (2001): "El retrato y las artes graficas en Canarias". En: *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias. Madrid, pp. 323-368.

GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos (2009): "La estampa en Canarias. Desde los comienzos del reinado de Felipe V hasta la subida al trono de Isabel II". En *El despertar de la cultura en la época contemporánea: Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife; Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 246-267.

GONZÁLEZ, José Gregorio (2017): "Galería de místicos tinerfeños". *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 12 de marzo de 2017), pp. 48-49.

HERNÁNDEZ, Manuel (1990): *La muerte en el siglo XVIII (Un estudio de historia de las mentalidades)*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo (2006): "La pintura como medio de difusión devocional. La imagen de El gran Poder de Dios de Puerto de la Cruz (Tenerife) y sus veras efigies". *El Museo Canario*, LXI. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, pp. 237-263.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2014). Retrato mortuorio de Lope Fernando de la Guerra y Ayala". En: *La colección Ossuna: visiones y revisiones*. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, pp. 17-59.

MONTERO VALLEJO, Juan Carlos (2016): "Cuerpo, ceremonia e imagen: las tres dimensiones de la muerte en la Colonia latinoamericana". En: *Muerte barroca. Retratos de monjas coronadas*. Colombia: Banco de la República, pp. 84-99. En línea. Disponible en: <http://banrepultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/articulos/muerte-barroca/cuerpo-ceremonia-e-imagen> [Consulta: 21 de julio de 2017]

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando (1987): *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián (1946): "El pintor Juan de Miranda y sus retratos de monjas". *La tarde* (Santa Cruz de Tenerife, 24 de enero de 1946).

PADRÓN ACOSTA, S. (1947): "El tonelero, el pintor y la monja". *La tarde* (Santa Cruz de Tenerife, 21 de agosto de 1947).

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (1986): *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria: Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (2001): "Nombres para la historia pictórica del Puerto de la Cruz". En: *Sacra memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz*. Tenerife: Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, pp. 26-29.

TARQUIS, Pedro (1946): "Un cuadro de Ánimas de José Tomás". *La tarde* (Santa Cruz de Tenerife, 17 de septiembre de 1946).

TARQUIS, Pedro (1946b): "José Tomás, discípulo de Cristóbal Hernández de Quintana". *La tarde* (Santa Cruz de Tenerife, 1 de octubre de 1946).

VV.AA. (1998): "Pintura: el siglo XVIII (II)". En: *Patrimonio histórico de Canarias. La Gomera. El Hierro*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 207-210.

Autor de la ficha: Fernando Betancor Pérez
(Archivero de El Museo Canario)