

EL TORNAVIAJE: COPIAS DE LA *VERA EFIGIE* DE LA GUADALUPANA MEXICANA EN LAS ISLAS CANARIAS

Inés Marta Toste Basse
Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia

De un platito cogió un cuarto de limón y lo chupó, pensativo, mientras leía un calendario detrás del bar que, cerca de la enigmática María Landrock, retrataba el encuentro de Cortés y Moctezuma en Tenochtitlán: “El último Emperador Azteca”, decía en la parte inferior, “Moctezuma y Hernán Cortés, representativo de la raza hispana, quedan frente a frente: dos razas y dos civilizaciones que habían llegado a un alto grado de perfección se mezclan para integrar el núcleo de nuestra nacionalidad actual”.

Malcolm LOWRY. *Bajo el volcán.*

En México hasta los ateos son Guadalupanos.

Dicho popular.

1. LA MEXICANA VIRGEN DE GUADALUPE. *EL NICAN MOPOHUA*

Quien desee acercarse al estudio de la Virgen de Guadalupe de México debe, ante todo, conocer el breve texto *Nican Mopohua*,¹ que según Miguel León-Portilla² debe ser entendido en el contexto de la gran literatura colonial en náhuatl. El texto fue escrito, presuntamente, por el indio Antonio Valeriano de Azcapotzalco (1522?-1605), indígena noble y pariente de Moctezuma Xocoyotzin, noveno rey azteca. Antonio Valeriano estudió en el Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, en el que ingresó hacia 1536, por lo que fue uno de los alumnos nahuas de los franciscanos

¹ El título del libro *Nican Mopohua* deriva de las dos primeras palabras con las que se inicia el propio texto. El escrito forma parte de un texto más extenso, el *Huei Tlamahuizoltica* (*El gran acontecimiento* o *Muy maravillosamente*, siendo, a su vez, las dos palabras iniciales del texto). Este *Huei Tlamahuizoltica* incluye —además del *Nican Mopohua*, escrito por Antonio Valeriano— textos introductorios, oraciones y el *Nican Motecpana* (*Aquí se pone en orden*, obra de Fernando de Alva Tlamahuizoltica) que es la lista de algunos milagros atribuidos a la Virgen en los años que siguieron a su primera aparición. El *Huei Tlamahuizoltica* es un pequeño libro escrito en náhuatl e impreso en México en 1649. Su impresión se realizó en la casa del impresor Juan Ruyz, a cargo de Luis Lasso de la Vega, quien, al parecer, tan solo escribió la introducción y la conclusión del libro.

² León-Portilla, M.: *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 13.

Andrés de Olmos³ (1480-1571) y Bernardino de Sahagún⁴ (1499-1590), quien nombrara a Valeriano como a uno de sus estudiantes trilingües y conocedores del náhuatl, castellano y latín. En el colegio, Antonio Valeriano, quien destacó como uno de los alumnos más aventajados, estudió además del trivium y el cuadrivium, historia indígena y filosofía.

Tras su brillante paso por el colegio como estudiante, permaneció en él como maestro, llegando a ser, más tarde y durante ocho años, gobernador de Azcapotzalco, cargo que al cumplirlo de excepcional modo le llevaría a ser nombrado, en 1570, gobernador de los indios de México-Tenochtitlan.

La primera publicación del escrito fue en 1649 a manos del bachiller criollo Luis Lasso de la Vega⁵ (1605-1660), capellán del santuario de Guadalupe. Cabe destacar que Lasso de la Vega, en la introducción de su obra, dice, dirigiéndose a la propia Virgen, que fue él quien “se animó escribir en náhuatl acerca de cómo se

³ Andrés de Olmos (Oña, Burgos, 1480- Tampico, 1571). Criado en Olmos de Esgueva, tomó como apellido en religión el nombre del lugar. De joven, estudió leyes y cánones en la Universidad de Valladolid de la que, con posterioridad, sería catedrático. En el monasterio del Abrojo conoció al franciscano Juan de Zumárraga (quien sería el primer obispo nombrado en Nueva España) a quien acompañó a Vizcaya para el estudio de ciertas cuestiones relacionadas con la brujería. Ambos religiosos fueron de los primeros en viajar hacia Nueva España. En 1529 coincide con fray Toribio de Benavente en lo que hoy es Guatemala. De vuelta en Nueva España, se le atribuye la fundación de Tampico entre 1530 y 1534. En 1536 contribuyó a la fundación del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco donde ejerció como profesor junto a fray Bernardino de Sahagún. Gran estudioso de las antigüedades mexicanas, recopiló un gran número de *huehuetlatolli* (relatos de los ancianos indígenas sobre la historia y las condiciones de vida de los mexica) a las que dedicó muchos años de su dilatada vida. Publicó gran cantidad de obras de las que muchas se han perdido. Autor de la primera gramática de la lengua náhuatl, se conocen su *Tratado de hechicería y sortilegios* (1530) escrito en náhuatl y sus desaparecidas obras *Tratado de las antigüedades mexicanas* y su *Suma*. Murió fray Andrés de Olmos el día 8 de octubre de 1571.

⁴ Fray Bernardino (Sahagún, León, 1499- México, 1590). De joven fue a Salamanca, en cuya universidad estudió Humanidades. Cambió su apellido Ribeira al entrar en la orden franciscana. Se embarcó a México en el delicado momento de 1529 en el que, bautizadas grandes masas indígenas, rebrotaron algunas de sus viejas idolatrías. Así, los indios habían fundido verdades cristianas con credos paganos. Una de las tareas de Sahagún fue evitar un sincretismo aberrante. El fraile se propuso conocer a fondo el mundo indígena, para lo que estudió, hasta su completo dominio, la lengua náhuatl. Permaneció en Tepepulco (hoy, Ciudad Sahagún), Tlatelolco y México. Desempeñó cargos importantes en su Orden, siendo superior de los conventos de Tlalmanalco (1530) y Xochimilco (1534), cuyo edificio conventual construyó. Asimismo, fue misionero en las regiones de Puebla, Tula y Tepepulco (1539-1558), definidor provincial y visitador de la Custodia de Michoacán (1558). Desde 1547 se dedicó, casi exclusivamente, a sus trabajos históricos, lingüísticos y etnográficos.

⁵ Según el historiador del arte Francisco de la Maza (1913-1972), autor de *El Guadalupismo mexicano, Los Evangelistas de Guadalupe y el Nacionalismo Mexicano*, los “cuatro evangelistas” de las apariciones guadalupanas fueron el criollo Luis Becerra Tanco (1602-1672), Miguel Sánchez (1594-1674), Luis Lasso de la Vega (1605-1660) y el jesuita Francisco de Florencia (1619?-1695). Cabe decir que estos cuatro hombres aseguraron la aceptación religiosa y popular de la Virgen.

El Padre Luis Lasso de la Vega, sacerdote y abogado mexicano del XVII, es conocido, principalmente, como autor de *La Virgen de Guadalupe*. La obra, publicada en 1648 y escrita en lengua náhuatl, contiene una descripción de la presunta aparición de la Virgen María ante San Juan Diego en 1531, unos 117 años antes de la redacción de la obra.

mostró ella y cómo hizo entrega de su imagen, la que está aquí en tu preciosa casa, en Tepeyac”.⁶

Como nos señala León-Portilla, la publicación de 1649, de Lasso de la Vega, se compone de diversas partes. En primer lugar, cuenta con una introducción que lleva por título *Noble Señora reina del cielo, siempre doncella, tú preciosa madre de Dios*. Tras ello, figura el célebre *Nican Mopohua*, seguido de una relación de textos breves que contendrían lo siguiente:

- Una descripción de la imagen de la Virgen de Guadalupe.
- El *Nican Motecpana*, que trata de los milagros atribuidos a la Virgen.
- Breve biografía de Juan Diego.
- El texto que se inicia con las palabras *Nican tlantica in ittologa (Aquí concluye la historia)*, donde Lasso de la Vega insiste en la necesidad de que los indígenas conozcan las apariciones de la Virgen y su importancia, en su propia lengua.
- Oración en náhuatl a la Virgen de Guadalupe.

Para Miguel León-Portilla queda clara la gran diferencia estilística entre el *Nican Mopohua* y el resto de textos, concebidos por una mentalidad ya española.

Desde aquí, no entraremos en los entresijos argumentales de quién es el autor del famosísimo *Nican Mopohua* aunque damos por bueno, tras la lectura de *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*, de Miguel León-Portilla, que debió ser el docto indígena Antonio Valeriano de Azcapotzalco. Es más, según el propio Lasso de la Vega, el indio Antonio Valeriano había oído la historia directamente de labios del indio Juan Diego (quien, según Lasso, habría fallecido en 1548, año con el que es conocido el Códice 1548, en el que se representan las apariciones de la Virgen a Juan Diego).⁷ A la muerte de Juan Diego, Antonio Valeriano tenía unos 25 años.

⁶ León-Portilla, M.: o. c., p. 20.

⁷ El códice, conocido también como el Códice Escalada (pues fue publicado en un número de la Enciclopedia Guadalupeña por el Padre Xavier Escalada) es un polémico documento que fue descubierto, por casualidad, en 1995. El texto posee una parte manuscrita y otra pictórica en la que se ofrece una ingenua representación del entorno topográfico del Tepeyac en el momento de las apariciones de la Virgen. Además, contiene una supuesta firma de fray Bernardino de Sahagún. Sin embargo, el historiador Edmundo O’Gorman (1906-1995), autor de *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, opinaba que Antonio Valeriano había escrito el *Nican Mopohua* en 1556, basándose en la fecha del Primer Concilio Provincial Mexicano, que se celebró en la ciudad de México desde junio hasta noviembre de 1555. En ese sínodo, el arzobispo Montúfar ordenó que se examinaran las historias de los santuarios y de los iconos venerados en México, y que todos los que no tuvieran suficiente fundamento se destruyeran. Montúfar le habría ordenado al indio Valeriano que escribiera una historia milagrosa que legitimara el culto a la Virgen de Guadalupe, que era la devoción del arzobispado de México. Por otro lado, fray Juan de Zumárraga en ninguno de sus escritos menciona haber sido testigo de aparición o milagro alguno. Es más, en el catecismo que escribió muchos años después de las apariciones se preguntaba por qué ya no ocurrían milagros, a lo que él mismo respondía que el Redentor del mundo pensaba que ya no eran menester.

El *Nican Mopohua* fue escrito sobre papel de pulpa de maguey, al modo en el que se realizaban los antiguos códices aztecas. Además, fue redactado en caracteres latinos, que aprendieron los indígenas, como Antonio Valeriano, durante el rápido proceso de cristianización que sufrieron. Tras la muerte de Valeriano, acaecida en 1605, el documento pasó a las manos de Fernando de Alva Ixtlixóchitl (1578-1648) y de las suyas, a las de su hijo Juan de Alva. Posteriormente, se hizo cargo del documento el jesuita Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) así como de todos los papeles de los Ixtlixóchitl. Al morir el jesuita, pasa el texto al Colegio de San Pedro y San Pablo, fundado, por la orden, en 1573. El periplo continúa cuando el milanés Lorenzo Boturini, gran interesado en la antigüedad mexicana, hacia 1736-1743, sabe de la existencia de los papeles de Carlos de Sigüenza y Góngora y los menciona en su *Catálogo del Museo Indiano*. Posteriormente, el venerado texto fue trasladado a la Biblioteca de la Real y Pontificia Universidad de México, siendo objeto de saqueo, en el año 1847, durante los conflictos militares con los estadounidenses. Muchos de los documentos de Sigüenza y Góngora fueron robados y diseminados por los Estados Unidos, encontrándose hoy, parte de ellos en el Departamento de Estado de Washington. Otras versiones dicen que, probablemente, el texto original del *Nican Mopohua* se halle hoy en la Biblioteca Pública de Nueva York, junto a un conjunto de textos reunidos bajo el nombre de *Monumentos Guadalupanos*, adonde llegaría cuando la biblioteca compró, en 1880, los papeles de José Fernando Ramírez, quien adquiriera, a su vez, el venerado texto a alguien que lo sustrajera de la Biblioteca de la Universidad mexicana.

Así pues, fue gracias a la publicación del *Nican Mopohua*, incluido en la obra *Huey Tlamauhizoltica* de Luis Lasso, en 1649 (estando en manos de Fernando de Alva Ixtlixóchitl), cuando el documento disfrutó de una amplia difusión.

En esta corta narración en la que se cuenta el llamado *Milagro de las Rosas*, se relata cómo, en el monte Tepeyac, entre los días 9 y 12 del mes de diciembre del año de 1531 (sólo diez años después de la conquista de México-Tenochtitlán a manos de las tropas de Hernán Cortés) la Virgen de Guadalupe se le apareció a un indígena recién bautizado y de nombre Juan Diego Cuauhtlatoatzin, quien debía solicitar, por mandato de la propia Virgen, al Obispo de México y fraile franciscano Juan de Zumárraga, la construcción de un templo en honor a ella misma.

A lo largo del relato se nos describen cómo fueron las diversas apariciones de la Virgen al indígena así como las dificultades por las que tuvo que pasar éste para que se le prestara crédito.

La primera aparición sucedió un sábado del mes de diciembre cuando Juan Diego venía de unas celebraciones religiosas cristianas. De pronto, escuchó unos maravillosos cantos de pájaro que le hicieron caer en estado de confusión: no podía distinguir si estaba despierto o dormido. Al tiempo, oyó una voz que le llamaba desde lo alto de un cerro. El hombre se acercó y vio a una espléndida señora que le

llamaba. La señora se identificó como la Virgen María, madre del verdadero Dios y Señora del cielo. Tras una breve conversación indicó al humilde indígena que se acercara al palacio del obispo para relatarle su aparición así como para transmitirle su deseo de que se le construyera un templo. El indígena, presto, cumple con el mandato de la Señora aunque el obispo, incrédulo tras todo lo que le dijo Juan Diego, le indicó que se fuera.

Fue durante ese mismo día y en el mismo lugar cuando la Virgen se apareció por segunda vez a Juan Diego. El enviado le cuenta a la Virgen el poco éxito de su misión y le confiesa que, debido a su muy humilde condición, no había sido creído. Por ello, recomienda a la Virgen que elija a un representante más digno y de mayor condición. Ante lo dicho, la Señora insiste, diciendo a Juan Diego que él era el elegido. Le encomienda que, al día siguiente, domingo, volviera al obispado con el mismo mandato.

Nuestro hombrecillo volvió a cumplir con lo que le había encomendado la Virgen. Se presentó, de nuevo, ante el obispo y le repitió el deseo de la Señora. El obispo, ante lo extraño de la situación, le pidió a Juan Diego que volviera ante aquella Señora a solicitarle una prueba de su identidad a la vez que ordenó a algunos de sus sirvientes que persiguieran al indígena. En la persecución, los sirvientes del prelado perdieron pronto de vista a Juan Diego y, avergonzados, retornaron al palacio diciéndole al obispo que aquel hombre era un farsante a quien no debía creérsele. Mientras, Juan Diego volvió junto a la Virgen, en lo que es su tercera aparición.

En esta nueva aparición, la Virgen le dijo a su emisario que volviera al día siguiente (lunes) pues le daría entonces una prueba para que se la presentara al obispo. A pesar de la petición de la Virgen, Juan Diego no pudo ir ese día tal y como la Señora se lo había pedido pues su tío Juan Bernardino se encontraba al borde de la muerte. Ante la gravedad de su situación familiar y ante el hecho de que le urgía buscar a un sacerdote que atendiera a su tío, Juan pasa, ya siendo martes, a toda prisa y da vuelta al cerro no fuera que se le volviera a aparecer la Virgen.

Sin embargo, y a pesar de sus precauciones, la Señora, viéndolo pasar, se le vuelve a aparecer (cuarta mariofanía). Juan Diego se excusó por no haber cumplido el día anterior contándole a la Virgen que su tío se encontraba gravemente enfermo. La Virgen le dijo que no temiera a enfermedad ninguna (sanando, como luego se supo, en ese mismo momento, su pariente) y le ordenó, al instante, que subiera al cerro en el que siempre se habían encontrado. En lo alto del cerro habían crecido unas bellísimas y muy frescas rosas de Castilla cuando no era temporada (recordemos que las apariciones suceden en el mes de diciembre). Juan Diego, siguiendo las instrucciones de la Señora, recoge un ramo que pone en su regazo y se las lleva al obispo como señal y prueba que aquél había solicitado.

Una vez en el palacio obispal, lo recibieron hostilmente los servidores. Hicieron esperar largo rato a Juan Diego y viendo que llevaba algo en el regazo intentaron abordarlo para ver lo que era. Al darse cuenta de que se trataba de hermosísimas flores intentaban arrebatárselas pero no lo lograban pues éstas

aparecían como pintadas en el regazo del indígena. Avisado el obispo, éste comprendió que se trataba de la señal que había solicitado.

Ante la presencia del prelado, Juan Diego replegó su manto y cayeron al suelo las rosas. Al momento, se dibujó, en la tela, la imagen de la Virgen tal y como se conoce hoy en su templo de Tepeyácac, llamado de Guadalupe. Entonces, el fraile, con gran congoja, reconoció el milagro. Desató el lienzo del cuello de Juan Diego y lo retuvo un día más con el fin de que le indicara cuál debía ser el emplazamiento del templo.

Cuando Juan Diego pudo irse fue a su casa, donde encontró a su tío ya sanado. Ante el prodigio se corrió la voz y tanto tío como sobrino fueron conducidos, nuevamente, al palacio hasta que se erigió el templo para la Virgen, cosa que conmovió a toda la ciudad. **(Ver lámina: 1).**

2. EL MODELO MEXICANO

Muchas de las pinturas mexicanas presentes hoy en las Islas Canarias salieron de los talleres de Puebla de los Ángeles. Carmen Fraga⁸ afirma que hay una buena representación, en general, de los talleres poblanos en Canarias, al encontrarse en las islas piezas del fraile agustino Miguel de Herrera (†1778) de los Berrueco o Barrueco,⁹ (como es el caso de la Guadalupe de la Ermita de Nuestra Señora del Tránsito de Icod de los Vinos, Tenerife), de Baltasar de Echave y Rioja (1632-1682) o de Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815).

Debe decirse, como indica Patricia Baeza¹⁰, que el lienzo venerado en México fue el modelo de centenares (miles, podríamos decir, sin temor a equivocarnos) de obras pictóricas en las que tan solo varían los elementos decorativos. Lo cierto es que la pintura novohispana del XVII tenía una función mucho más religiosa y social que artística. Así, podría decirse que todos los pintores del virreinato la representaron.

Al español Baltasar de Echave Orío¹¹ (vasco, nacido a mediados del siglo XVI y abuelo de Baltasar de Echave y Rioja), conocido como *Echave el Viejo*, debemos

⁸ Fraga González, C.: *Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias*, V Coloquio de Historia Canario-Americana, Tomo I, 1982, Segunda Parte, Mancomunidad Provincial Interinsular de Cabildos de Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985, p. 897.

⁹ La profesora nos señala la dificultad de saber si poseían o no parentesco los siguientes pintores que usaron el patronímico de Berrueco: Luis, José, Diego, Mariano, Miguel y Pablo. O. c., p. 897.

¹⁰ Baeza Azcón, P.: *La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España*, Archivo Español de Arte, T. 80, N. 318, 2007.

¹¹ El pintor nació en la Villa de Zumaya (Guipúzcoa). Se cree que se trasladó a México entre 1580 y 1581, casándose en la Ciudad de México con Isabel de Ibía. Se ve en él a un artista representativo de su tiempo (paso del siglo XVI al XVII) que disfrutó de la admiración de sus contemporáneos. Se conserva una veintena de cuadros de su autoría, siendo uno de ellos la famosa tabla que representa a la Virgen de Guadalupe pintada en 1606.

mencionarlo por efectuar, según opinión de Patricia Baeza,¹² la más antigua e innovadora representación pictórica de la guadalupana. La obra está realizada sobre madera y su importancia radica en que se anticipó cuarenta años a las primeras ilustraciones impresas de la Virgen. Igualmente, gracias a esta obra se muestra que la pintura antecedió al grabado.

La imagen de la Virgen de Guadalupe la pintó Echave Orio en 1606. Hasta hoy, este cuadro es la copia más temprana que conocemos de la Virgen de Guadalupe, por lo que se aprecia que ya, en ese momento, existía interés por tener reproducciones de la Virgen del Tepeyac. Se trata de una pieza importante para el desarrollo de la iconografía guadalupana ya que nos permite afirmar que el pintor conoció, observó y asimiló detenidamente la imagen original. **(Ver lámina: 2).**

En lo tocante al arte del grabado debemos hacer mención de la figura de Samuel Stradanus (nacido en Amberes y de verdadero apellido Van Der Straet) artista flamenco del siglo XVII. Stradanus fue el grabador de la placa de cobre (33x21, 8 cm.) con la que se estampó la imagen más antigua que se conoce de la iconografía guadalupana y que contiene elementos tempranos de lo que sería la posterior representación de la Virgen de Guadalupe. La placa fue grabada en la europea ciudad natal del autor aunque no hay unanimidad a la hora de datarla. Así, mientras algunos especialistas la fechan en 1615, otros lo hacen en 1621.

Fue usada la placa de Stradanus para imprimir los certificados de indulgencias, de cuarenta días, que eran concedidos por el séptimo Arzobispo de México Juan Pérez de la Serna (1573-1631) en nombre de la Santa Sede Apostólica. Así, para obtener la indulgencia se debía donar un dinero con el que financiar la construcción del nuevo santuario de la Virgen, santuario que sería consagrado en 1622.

La imagen se compone de tres secciones verticales. En la sección central, que fue dividida en dos campos, se aprecia a la Virgen rodeada de dos lámparas y dos candelabros en cada uno de sus lados. La guadalupana, quien gira levemente su cuerpo hacia su derecha, porta una diminuta corona (que irá adquiriendo mayor importancia con el pasar de los años). Igualmente, es destacable el hecho de que en torno a la Virgen, quien es sostenida por un ángel, a modo de atlante, no figuran los rayos solares presentes en el ayate de Juan Diego sino cabezas de ángeles alados (cuatro a su derecha y tres a su izquierda).

Al pie de la Virgen figura el nombre del artista y más abajo aún puede apreciarse una inscripción latina, que explica el asunto de las indulgencias, además del escudo de armas y el lema del arzobispo. Debe sumarse a ello otra inscripción latina en la que Stradanus desea al arzobispo salud y bienestar por muchos años.

Las dos secciones laterales de la imagen se componen, cada una de ellas, de cuatro representaciones que muestran, en total, ocho exvotos correspondientes a ocho milagros descritos posteriormente en el *Nican Motecpana*.

Es importante señalar el hecho de que la impresión de Stradanus pudo ser clave como fuente documental del *Nican Motecpana*.

¹² Baeza Azcón, P.: o. c. p. 189.

La placa fue adquirida por un particular, en Oaxaca, durante el primer tercio del siglo XX. (Ver lámina: 3).

En el presente trabajo no podríamos dejar de mencionar al pintor José Juárez (1615-1670). Así, es de interés que prestemos atención al espléndido cuadro-retablo *Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones* que permaneció, en Castilla, sin ser identificada su autoría durante aproximadamente 350 años y todo ello, a pesar de que la firma del pintor figura en la propia obra.

José Juárez continuó los pasos de su padre Luis Juárez (1585-1638) en cuanto a oficio se refiere. Igualmente, su yerno y nietos se dedicarían al arte de la pintura. Juárez es el heredero del estilo de Sebastián López de Arteaga (Sevilla, 1610- México, 1656) quien trabajara, en España, cerca de Zurbarán. Por tanto, la pintura de ambos artistas destaca por las claras influencias tenebristas que recibieron del maestro español. (Ver lámina: 4).

De la obra, se ha destacado¹³ la actitud humilde del indio Juan Diego (quien se presenta solo, descalzo y envuelto en su ayate) así como la gran sobriedad de la presencia de la Virgen a quien el pequeño indio jamás da la espalda. Como veremos, esta composición cambiará con los grabados de Matías de Arteaga y Alfaro (Ciudad Real, 1633-Sevilla 1703) quien en 1685 sentara las bases de la tradición iconográfica de las cuatro escenas de las apariciones de la Virgen.

Con esta sencillez, casi extrema, de José Juárez se cree que el artista redujo la representación de todo tipo de ornamento para centrarse en la mera y luminosa presencia de los protagonistas de la escena quienes quedan así resaltados y engrandecidos. El pintor no recurrió, en este caso, ni a los querubines, ni a los instrumentos musicales, ni a los lazos...ni a los excesos que se verían con los lienzos de tiempos que estarían por venir.

Igualmente, se ha señalado el hecho de que la Virgen (como hemos visto en el óleo de Baltasar Echave Orío, de 1606, y en el grabado de Samuel Stradanus, de 1615) ha sido representada portando una corona. Con ello, queda reforzado el trato divino que debe dársele a pesar de que resulta ser una figura cercana por sus dulces gestos.

Respecto a las cuatro escenas de las apariciones, quedan ordenadas de la siguiente forma:

- Arriba y a la izquierda: primera aparición de la Virgen.
- Arriba y a la derecha: Juan Diego recibe el encargo de recoger las flores.
- Abajo y a la izquierda: Juan Diego muestra a la Virgen las flores recolectadas.
- Abajo y a la derecha: ante el Obispo Zumárraga se consuma el milagro.

Volviendo a la pintura mexicana del XVIII es de obligada referencia la figura de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera (1695?-1768), máximo referente del grupo de pintores mexicanos constituido además por José Ibarra (1685-1756), Cristóbal de

¹³ José Juárez. *Recursos y discurso del arte de pintar*, D.R. Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 2002, p. 209.

Villalpando (1649?-1714) y Juan Correa (1646-1716), quienes renovaron la pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII.

Miguel Cabrera, dedicado plenamente a la pintura sacra y a la realización de retratos, fue de los favoritos del alto clero (caso del Arzobispo Rubio Salinas) así como de las clases altas del, por entonces, virreinato. Nacido en Antequera (Oaxaca) no se conoce la fecha exacta de su nacimiento y poco se sabe de su infancia y juventud. En 1719 estaba en Ciudad de México, donde conoció una pintura con claras influencias de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-Cádiz, 1682) y Pedro Pablo Rubens (Siegen, actual Alemania, 1577-Amberes, Bélgica, 1640) dado el contacto que tuvo con lienzos y grabados venidos desde Europa. Falleció, como hemos indicado, en 1768.

Según el historiador tinerfeño Domingo Martínez de la Peña¹⁴, el pintor mexicano y sus coetáneos rompen con el vigor y la monumentalidad previos para darse a un estilo más suave, agradable y vistoso. En definitiva, un estilo seguidor de un afán más decorativo y propio de la moda rococó.

Cabrera, quien tuvo también muchos intereses teóricos (cosa que queda manifiesta en su presidencia perpetua de la *Academia de la muy noble e inmemorial Arte de la Pintura* así como por la publicación, en 1752, de su opúsculo *Maravilla Americana y Conjunto de Raras Maravillas Observadas con la Dirección de Reglas del Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en México*) será siempre recordado por las tres copias que realizó junto a José de Alcívar (1730 - 1803) y José Ventura Arnáez, del lienzo de la Virgen de Guadalupe, tras inspeccionarlo el 30 de abril de 1751.¹⁵ Fue en esta ocasión cuando el artista redactó el mencionado opúsculo en el que concluye la naturaleza milagrosa del ayate mariano.

Cabe decir que la inspección del lienzo fue ordenada por el Cabildo de la Colegiata de Guadalupe con el propósito de que los artistas demostraran el origen divino de la tela. Miguel Cabrera pintó sus célebres tres copias al año de la intervención de los artistas, siendo éstas destinadas al Papa Benedicto XIV, al Arzobispo José Manuel Rubio y Salinas (Colmenar Viejo, Madrid, 1703- 1765) y, la última, la conservó con la intención de reproducirla en su taller.

Del opúsculo citado, que es un informe del estudio del ayate de Juan Diego, puede ser extraído un breve catálogo normativo del pintor, influido, según Martínez de la Peña,¹⁶ por el pintor andaluz Antonio Palomino:¹⁷

¹⁴ Martínez de la Peña, D.: *Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife*, Anuario de Estudios Atlánticos, Nº 23, Patronato de la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 585.

¹⁵ La inspección de 1751, que dio pie a la publicación, en 1752, del opúsculo mencionado y que se conoce sencillamente como *Maravilla Americana*, la dirigió Miguel Cabrera en compañía de otros seis pintores: José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar y José Ventura Arnáez.

¹⁶ Martínez de la Peña, D.: o. c., p. 587.

¹⁷ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1653- Madrid, 12 de agosto de 1726). Pintor y tratadista de pintura española, nacido en el seno de una familia acomodada. De niño, su familia se trasladó a la ciudad de Córdoba donde el futuro pintor estudió gramática, filosofía, teología y cánones, además de recibir, hecho muy destacable, clases de pintura de Juan de Valdés Leal

- En toda composición debe darse una relación entre las partes y el todo.
- En toda composición debe haber simetría.
- Los contornos de las figuras deben ser claros.
- Una figura femenina bien proporcionada debe tener manos pequeñas, estar dotada de hermosura, suavidad y relieve.
- Debe haber equilibrio en la distribución del color.

Respecto a las copias de la guadalupana, hay que decir que éstas aumentaban en valor a medida que más parecido tenían con el original. José de Ibarra dio testimonio, en su día, de que la copia del ayate fue posible gracias al uso, por parte del maestro Juan Correa¹⁸, de un calco sobre el original, que consistía en un papel aceitado en el que el pintor detalló, efectuando un dibujo, todas las particularidades del lienzo.

Fueron millares las reproducciones efectuadas, aunque debe decirse que entre las más afamadas estaban las de Miguel Cabrera.

Las copias, en un principio, de mayor rigor, fueron incorporando gran cantidad de elementos decorativos como eran los querubines y angelotes, guirnaldas de rosas, frutos, lazos, filacterias que honraban a la Virgen...

A) LAS CUATRO ESCENAS DE LAS APARICIONES DE LA VIRGEN

Según el historiador del arte mexicano Francisco de la Maza¹⁹ (1913-1972), los “cuatro evangelistas” de las apariciones guadalupanas son: Miguel Sánchez²⁰ (1594-

(quien vivió allí en 1672) y de Juan de Alfaro y Gámez, en 1675. Bajo la protección de Alfaro y tras ordenarse como subdiácono, partió a Madrid. Fue en la capital española donde entró en contacto con Claudio Coello y Juan Carreño de Miranda. Nombrado pintor real de Carlos II, en 1688, recibió también la influencia de Lucas Jordán.

¹⁸ Del maestro Juan Correa cabe decir que, hasta el día de hoy, han sido veintidós las copias de la Virgen de Guadalupe que se le atribuyen. En la mitad de estas copias figura tan sólo, y al modo del original, la imagen de la Virgen. En las once restantes, Juan Correa representó las cuatro escenas de las mariofanías, de las que, a su vez, en cinco, está presente del paisaje del santuario. Vargas Lugo, E. y Victoria, J. G.: *Juan Correa: su vida y su obra*, Tomo IV, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 1994, p. 274.

¹⁹ El historiador es autor, entre otras obras, de *El Guadalupismo mexicano, Los Evangelistas de Guadalupe y el Nacionalismo Mexicano*.

²⁰ Miguel Sánchez (1594-1674), sacerdote, escritor y teólogo, es especialmente conocido por la publicación, en 1648, de *Imagen de La Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México*, una interpretación teológica de las apariciones de 1531. Muchos sostienen que es la primera documentación escrita acerca del evento. Sánchez nació en Nueva España y estudió en la Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de México. Se incorporó a la oratoria en 1622 y sirvió como capellán de la capilla de Nuestra Señora de Los Remedios. Fue enterrado en el santuario de Guadalupe, al que le profesó gran devoción durante toda su vida. Se le considera el primero de los “cuatro evangelistas” de las apariciones de Guadalupe.

1674), el criollo Luis Becerra Tanco²¹ (1603-1672), Luis Lasso de la Vega²² (1605-1660) y el jesuita Francisco de Florencia²³ (1619?-1695). Cabe decir que estos cuatro hombres aseguraron la aceptación religiosa y popular de la Virgen. Así, el teólogo novohispano Miguel Sánchez atribuye a sus narraciones un marcado sabor profético y nacionalista. Lasso de la Vega, por su parte, redactó una especie de manual sobre la historia guadalupana dedicado a los indios y el jesuita Francisco de Florencia, junto al presbítero Cayetano Cabrera y Quintero²⁴ (1698-1775), defendieron la idea del autorretrato mariano.

La obra de presbítero Sánchez *Imagen de La Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en México*, de 1648, apareció, según el historiador francés Serge Gruzinski,²⁵ en un muy oportuno momento ya que con ella se produjo un fuerte influjo en diversos medios de la vida política y religiosa de Nueva España.

Si el texto de Sánchez resultó ser tan decisivo fue porque se trataba del primer libro dedicado a la Virgen del Tepeyac y porque se estaba dando un contexto eclesiástico preparado para recibirlo y, sobre todo, para apoyar el intento de difusión de esta advocación mariana. Igualmente, tampoco faltó el contexto criollo y universitario necesario. Así pues, toda una sociedad colonial se encontraba en el justo momento histórico de poder aceptar la oficialidad de la Virgen y de sentar los canones de su culto a la vez de, y siendo esto de vital importancia, presentar a la Virgen de Guadalupe, al resto del mundo católico, como propia de la Iglesia mexicana.

²¹ El bachiller Luis Becerra Tanco (1603-1672) adquirió fama y renombre con la publicación, en España y en 1666, de su obra *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*. La obra publicada no era sino el testimonio que Becerra Tanco había rendido ante los jueces encargados de llevar a cabo una investigación jurídica (en el mismo año de 1666) con la finalidad de lograr, de la Santa Sede, fiesta y oficio propio para la Virgen de Guadalupe.

Tal fue el éxito de la obra que su autor se vio en la obligación de preparar una segunda edición corregida que vería la luz, tras la muerte del bachiller, en 1675, bajo el título de *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe* (más tarde conocido como *Felicidad de México*).

²² El Padre Luis Lasso de la Vega, a quien ya hemos mencionado en el presente trabajo, fue sacerdote y abogado mexicano del XVII. Es conocido, principalmente, como autor de *La Virgen de Guadalupe*. La obra, publicada en 1648 y escrita en lengua náhuatl, contiene una descripción de la presunta aparición de la Virgen María ante san Juan Diego en 1531, unos 117 años antes de la redacción de la obra.

²³ A finales del siglo XVII, el jesuita criollo Francisco de Florencia (1619-1695) recopiló en su libro *Zodiaco Mariano* una buena cantidad de relatos sobre las apariciones de la Virgen. El autor ofrece una descripción de la imagen, la narración de varios milagros y una breve historia del santuario del Tepeyac. Francisco Florencia y su editor Juan Antonio de Oviedo consultaron fuentes muy variadas para lograr su objetivo.

²⁴ Cayetano de Cabrera y Quintero (1698-1775). Nacido y fallecido en la Ciudad de México. Doctor en derecho por la Real y Pontificia Universidad. Se sabe muy poco de su vida, aunque escribió testimonios valiosos para la comprensión de la historia de México. En 1730 fue capellán de pajes del virrey y del arzobispo. Tradujo obras del latín, griego y hebreo.

²⁵ Gruzinski, S.: *La guerre des images. De Christophe Coloma à "Blade Runner" (1492-2019)*, Fayard, Paris, 1990, pp. 185-188.

En 1666, la Iglesia de México inició un proceso de investigación acerca de las apariciones de la Virgen en el Tepeyac y solicitó el testimonio del bachiller Luis Becerra Tanco. El bachiller presentó un escrito sobre lo que su memoria retenía, al respecto de las apariciones, desde su adolescencia. El texto en cuestión es el *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*, obra que fue publicada en diversas ocasiones.

En esta obra de Becerra Tanco se incluyen diversos grabados. Uno de ellos, conocido como *El sevillano*, acompañó a la primera edición de 1666 y se cree que puede ser atribuido a un español. (Ver lámina: 5). En 1669 se edita nuevamente la obra, la cual se ilustra con un grabado (inspirado en el de 1666) atribuido a Antonio de Castro, en el que se mostraba al sol asomando tras la Virgen en el momento en que ésta se aparecía a Juan Diego. Con ello, el artista deseaba sugerir que con la sombra de los rayos solares se había producido la estampación en el ayate. Así, y según Patricia Baeza,²⁶ se muestra que, en un principio, en el arte del grabado, no existía una iconografía rigurosa guadalupana. (Ver lámina: 6).

A la vez que el mundo de la teología veía cómo los textos y publicaciones se iban sucediendo, sentando así las bases de la legitimación de la figura y devoción de la Virgen de Guadalupe, el mundo de la pintura aportaba su propia contribución en pos de esta empresa. Así, según Elisa Vargas Lugo,²⁷ Juan Correa fue el primer artista en incorporar, en 1667, las cuatro escenas a un lienzo, que puede ser hoy contemplado en el Museo de la Pasión de Valladolid, ciudad en la que estudiara, de joven, Juan de Zumárraga, quien sería nombrado primer obispo de México.

A pesar de ello, quien definiera, de modo casi definitivo, las cuatro escenas de las mariofanías fue el ya mencionado Matías de Arteaga y Alfaro. Él fue el artista grabador a quien le fueron encargados los grabados que ilustraran la nueva publicación del texto de Luis Becerra Tanco. Así, a inicios de 1685, la obra del bachiller volvió a ser publicada con el título de *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe*, siendo más conocida como *Felicidad de México*.

En esta nueva publicación, y según la narración de Becerra Tanco (quien sigue al *Nican Mopohua*), fueron cuatro las veces en las que Juan Diego dialogó con la Virgen antes de que se produjera el llamado *Milagro de las rosas*.

Son estas apariciones las que fueron representadas por el artista grabador español y las que con mayor frecuencia figuran también en los lienzos de Canarias. (Ver lámina: 7). Así, arriba y a la izquierda de los lienzos, puede verse la primera aparición. Las otras tres representaciones muestran las mariofanías que se dieron el 12 de diciembre de 1531 aunque son imagen, tan solo, de la cuarta de las apariciones según la narración de Becerra Tanco. Por tanto, la distribución era la siguiente:

- Arriba y a la izquierda. Primera aparición de la Virgen, quien pide a Juan Diego la edificación de un templo en su propio honor.

²⁶ Baeza Azcón, P.: o. c., p. 189.

²⁷ O. c., p. 189.

- Arriba y a la derecha. Cuarta aparición de la Virgen. Juan Diego intentaba escapar de la mirada de la Virgen dada la prisa que llevaba por buscar ayuda sacerdotal para su moribundo tío Juan Bernardino.
- Abajo y a la izquierda. La Virgen encarga a Juan Diego que vaya a buscar las rosas en lo alto del cerro.²⁸ Momento en el que el pequeño indio muestra a la Virgen las rosas recolectadas que coincide con el instante de la sanación del tío de Juan Diego.
- Abajo y a la derecha. Juan Diego extiende su ayate en presencia del Obispo Juan de Zumárraga. Milagro de las Rosas.

Es importante señalar, como lo hace Carlos Rodríguez Morales,²⁹ que el modelo reproductivo más difundido del lienzo de la Virgen de Guadalupe y el más presente, como veremos, en la isla de Tenerife (en el que se aprecia a la Virgen en su parte central acompañada por cuatro representaciones) corresponde a la serie grabada para el texto de Becerra Tanco.

Normalmente, las escenas de las apariciones de la Virgen a Juan Diego se enmarcan, a modo de medallones, en las esquinas de los lienzos. Estas representaciones o medallones suelen adoptar la formas de óvalos u octógonos. (**Ver lámina: 8**).

Para finalizar, cabe decir que, en México, aunque en casos excepcionales, las cuatro escenas fueron representadas en lienzos independientes que luego se exhibían rodeando al principal. Ello puede ser apreciado en el Museo Nacional de Querétaro. Incluso, con el paso del tiempo, llegará a representarse tan solo la escena del milagro de forma independiente, cosa que hizo Francisco Martínez para la Iglesia Jesuita de Zacatecas.

B) REPRESENTACIÓN DE LA *QUINTA ESCENA*

Otra representación añadida en las copias del ayate mexicano es una quinta escena, centrada entre los dos medallones de la parte inferior. Debe decirse que esta inclusión es propia del siglo XVIII.

Es muy destacable el hecho de que jamás existió una única e invariable representación para esta “quinta escena”. El hecho puede ser de gran interés iconográfico y teológico dado que la elección de un contenido u otro, por parte del artista o por parte de quien hiciera encargo de la obra, podía dar a la tela una nueva dimensión en cuanto a cuestiones de significado se refiere.

Entre las representaciones más generalizadas, encontramos:

²⁸ Esta escena ganó algo en movilidad durante la segunda mitad del XVII al representarse, en ocasiones, a la Virgen ofreciendo flores a Juan Diego. Ejemplo de ello es la pintura de la Capilla de San Onofre de Sevilla. Baeza Azcón, P.: o. c., p. 195.

²⁹ Rodríguez Morales, C.: *Guadalupe. Itinerarios iconográficos de una devoción*, San Sebastián de La Gomera, 2003, p. 32.

- San Juan escribiendo el Apocalipsis.
- Una composición derivada del texto de Miguel Sánchez.
- La aparición de la Virgen a Juan Bernardino, el tío enfermo de Juan Diego³⁰.
- El Santuario de Guadalupe en el Monte Tepeyac³¹.
- La *Huida a Egipto*.

En el caso de las pinturas mexicanas que se encuentran en las Islas Canarias, la *Huida a Egipto* y el Santuario del Tepeyac son las dos escenas más representadas.

La *Huida a Egipto* es un episodio bíblico que únicamente es narrado en el Evangelio de Mateo³². Sin embargo, tenemos noticias de este suceso en muchos otros textos. Así, los Evangelios Apócrifos y otros relatos posteriores amplían, con multitud de anécdotas y narraciones milagrosas, lo acaecido en el largo y tortuoso viaje de huida de la Virgen María y san José, ante la amenaza del cruel Rey Herodes.

Cuando ellos se retiraron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estáte allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle”. Él se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera lo dicho por el Señor por medio del profeta:

De Egipto llamé a mi hijo.

Entonces, Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió lo dicho por el profeta Jeremías:

*Un clamor se ha oído en Ramá,
Mucho llanto y lamento:
es Raquel que llora a sus hijos,
y no quiere consolarse, porque ya no existen.³³*

Es en el Evangelio de Mateo donde se narra cómo un ángel se apareció en sueños a José y le ordenó que huyera a Egipto con Jesús y su madre, pues el rey, viendo amenazada su soberanía sobre el pueblo, deseaba matar al Niño. Por la profética visión soñada, la Sagrada Familia, antecediéndose a los fatídicos sucesos, emprende la huida.

De las anécdotas mencionadas a lo largo del viaje destacaremos dos de ellas:

³⁰ Entre las telas mexicanas que se encuentran en las Islas Canarias, y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, no hay ningún ejemplo que presente estas tres primeras escenas.

³¹ De las diversas representaciones que ilustraron la “quinta escena”, ésta era la más frecuente. Debe decirse que el templo del Tepeyac fue pintado, en ciertos casos, desde las tempranas fechas de la segunda mitad del XVII. Del Tepeyac se representan los diversos templos dedicados a la Virgen, el camino que llevaba del santuario a la ciudad, la Plaza Real, Torreones marianos...

³² Mt. 2,13-19.

³³ Mt. 2,13-19.

- El milagro del campo de trigo. En su caminar hacia Egipto, la familia se sabía perseguida por los soldados del Rey Herodes. Al llegar junto a un campesino que estaba sembrando le piden que, cuando llegaran los soldados, les dijera que había visto pasar a los tres en el momento de la siembra. Entonces, obró el milagro y el trigo creció y maduró estando listo para ser cosechado. Al llegar los soldados y tras interrogar al campesino, decidieron éstos renunciar a la persecución pensando que hacía ya muchos meses que la familia había pasado.
- La palma de los justos. Durante la huida, la Sagrada Familia sufrió el hambre y la sed. En una ocasión y ante el sufrimiento de los tres, una palmera cargada de dátiles, aunque a una altura difícil de alcanzar por un hombre, dio de comer a la fatigada familia. Jesús dijo al árbol: “Agáchate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre”. La palmera, obedeciendo, inclinó todo su torso para ofrecer toda su cosecha de frutos. A la vez y en ese preciso instante, tres ángeles, por mandato divino, transportaron al Paraíso una palma, como símbolo y recompensa a los justos.

Respecto a las representaciones artísticas de la *Huida a Egipto* (que incluye a la Sagrada Familia con un burrito, normalmente guiada por un ángel) debe decirse que no fue sino hasta el siglo V o VI cuando pudo apreciarse, en los capiteles románicos, bajorrelieves y pinturas, su presencia. Durante el medievo, el episodio es representado junto a otras escenas de la vida de Jesús. Sin embargo, es sólo durante el siglo XV cuando pueden verse las más importantes representaciones, en las que el paisaje adquiere una mayor importancia. Así, los flamencos solieron representar el fondo paisajístico con el trigal. Son destacables, al respecto, los trabajos de Lucas Cranach (1504), Joaquín Patinir (1515) o el de los italianos Tiziano (1510-1511) y Caravaggio (1597). Conocida es también la representación de Nicolas Poussin en *La Sagrada Familia* (1651).

Entre los guadalupanos lienzos conservados en Canarias es habitual encontrar la representación que hace alusión a la *Huida a Egipto* aunque ello no es así, como hemos dicho, respecto a la representación de san Juan escribiendo el Apocalipsis.

Cabe decir que la figura de san Juan guarda una estrechísima relación con la imagen mexicana de la Virgen de Guadalupe, imagen que desde un principio se acercó a la de la Inmaculada. La cosa no pasó desapercibida a Miguel Sánchez (1594-1674), uno de los “cuatro evangelistas” mexicanos, quien pusiera en relieve, con su ya mencionada obra de 1648, *Imagen de La Virgen María de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México*, la ligazón entre la guadalupana y las tesis apocalípticas. Así, el teólogo mexicano insistió en el paralelismo entre el Juan de las visiones de la isla de Patmos y el indígena Juan Diego a quien se le apareció una Señora rodeada de luces y cuerpos celestes. **(Ver lámina: 9).**

Como sabemos, desde el Concilio de Trento (1545-1563), la Doctrina Inmaculista quedó asociada al Apocalipsis de San Juan. Por ello, en la historia de la formación iconográfica de la Inmaculada Concepción, un momento crucial es cuando la imagen de devoción se presenta como la concreción plástica de la visión de

Juan en Patmos.³⁴ Así, el texto que cierra la Biblia es clave para la comprensión de la relación entre la Inmaculada Concepción y la visión de La Virgen como triunfadora sobre el mal. En el escrito se narra cómo una mujer embarazada y a punto de dar a luz huye de un gran dragón maligno que la persigue para dar muerte a su hijo. Los ángeles celestes de Miguel se enfrentan al dragón y a su propio angelical ejército. La victoria será para los guerreros de Miguel.

Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él.

Entonces oí una gran voz en el cielo, que decía: Ahora ha venido la salvación, el poder, y el reino de nuestro Dios, y la autoridad de su Cristo; porque ha sido lanzado fuera el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba delante de nuestro Dios día y noche.

Y ellos le han vencido por medio de la sangre del Cordero y de la palabra del testimonio de ellos, y menospreciaron sus vidas hasta la muerte.³⁵

Tras la batalla celeste, el diablo, vencido, cae a tierra y es aquí donde continúa su persecución contra los moradores que abajo habitan y contra la recién parturienta.

Y cuando vio el dragón que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al hijo varón.

Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila, para que volase de delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, y tiempos, y la mitad de un tiempo.

Y la serpiente arrojó de su boca, tras la mujer, agua como un río, para que fuese arrastrada por el río.

Pero la tierra ayudó a la mujer, pues la tierra abrió su boca y tragó el río que el dragón había echado de su boca.

Entonces el dragón se llenó de ira contra la mujer; y se fue a hacer guerra contra el resto de la descendencia de ella, los que guardan los mandamientos de Dios y tienen el testimonio de Jesucristo.³⁶

La segunda fuente bíblica de la que se nutrió la representación iconográfica de la Virgen Inmaculada la encontramos en *El Cantar de los Cantares*, donde la Inmaculada es identificada con la novia allí descrita. Las metáforas bíblicas, popularizadas por las Letanías de la Virgen de Loreto,³⁷ a quien el Arcángel Gabriel anunció la maternidad divina, aparecen a su alrededor: el sol, la luna, la estrella del mar, el jardín cerrado, la fuente, el pozo de agua viva, el cedro del Líbano, el olivo, el lirio, la rosa, el espejo sin mancha, la Torre de David, la Ciudad de Dios y la puerta

³⁴ La relación existente entre la Virgen de Guadalupe y el Apocalipsis no ha escapado a los historiadores. Así, según el historiador francés Serge Gruzinski, hubo, en el México de las primeras décadas del siglo XVII, un gran interés por el tema pictórico de la Inmaculada. Como muestra de ello, el historiador menciona una Inmaculada (a la que se refiere en los términos de “Virgen del Apocalipsis”) pintada, en 1622, por pintor Baltasar de Echave Ibía (hijo del ya mencionado, en este trabajo, Baltasar de Echave Orío), nacido en México a finales del siglo XVI. Gruzinski, S.: o. c., p. 192.

³⁵ Ap., 12, 9-11.

³⁶ Ap., 12, 13-17.

³⁷ Téngase en cuenta que La Letanía de Loreto fue originalmente aprobada en 1587 por el Papa Sixto V.

del cielo. Para nuestro presente interés, de *El Cantar de los Cantares* hemos de destacar el versículo en el que se lee:

*Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te.*³⁸

Con este versículo cobra fuerza la imagen de la *Tota pulchra*, imagen de la Virgen salida con absoluta perfección, en hermosura y sin mácula, de la mano de su creador.

Si insistimos ahora en hablar de la tradicionalmente española Inmaculada Concepción es porque no nos cabe la menor duda de que la mexicana Virgen de Guadalupe es heredera del modelo iconográfico de la *Tota pulchra*, de origen hispanoflamenco. Gracias a la identificación de ambos modelos iconográficos muchos han conseguido explicar la aparentemente inexplicable ausencia de representaciones de la Inmaculada en México.

Acerca de la cuestión de cómo pudo la imagen de la *Tota pulchra*, de origen europeo, cruzar el océano e influenciar a los pintores del virreinato debe decirse que lo más probable es que haya sido gracias al uso de los grabados. Buena prueba de ello es una de las composiciones que realizara el célebre artista Albrecht Dürer (1471-1528). Así, en la xilografía conocida como *La mujer revestida de sol y el dragón de siete cabezas* (que formara parte de la serie de grabados, que ilustrara el bíblico Apocalipsis, conocida como *Las revelaciones de San Juan*) del pintor de Nuremberg, encontramos una luna menguante, la corona, los rayos solares y el aspecto contemplativo y de oración de la Virgen.³⁹ **(Ver lámina: 10).**

En otras ocasiones, los grabados no eran obra directa de los artistas cuyas obras se deseaban reproducir sino que ciertos maestros en este arte copiaban las obras más célebres de los artistas más afamados. Con ello, se hacía extensible a un amplio público, tanto europeo como americano, el conocimiento de las más importantes piezas de los grandes pintores europeos. Un buen ejemplo de ello son los grabados que reprodujeron la *Virgen del Apocalipsis* de Pedro Pablo Rubens.

C) LA REPRESENTACIÓN DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

En general, los óleos mexicanos más simples del siglo XVIII eran los que representaban meramente a la Virgen o bien a la guadalupana acompañada de los

³⁸ Ct., 4.7. *Toda eres hermosa, amiga mía; no hay tacha en ti.*

³⁹ Alberto Durero, a la edad de veintisiete años, realizó su primera gran obra xilográfica que consistió en ilustrar *El Apocalipsis*. Así, en 1498, se publicó en Nuremberg una edición latina y otra alemana de su trabajo. La edición latina se inspiró en la Vulgata de San Jerónimo y la alemana en la Biblia de Koberger. La obra constaba de quince grandes estampas publicadas como libro, en cuyo reverso se imprimía el *Libro de las Revelaciones* en latín o alemán. Las ilustraciones están firmadas en el centro de la parte inferior y se cree que aquí tenemos, por primera vez, el monograma de Durero, tan famoso e imitado: AD.

cuatro medallones que escenificaban las mariofanías, tal y como se describen en el *Nican Mopohua*.

Además de ello, en muchas piezas se sumaba todo un pequeño universo narrativo que podía comprender junto a la “quinta escena”, de la que hemos hablado en el anterior epígrafe, la presencia de la Santísima Trinidad o El Espíritu Santo en forma de paloma.

Normalmente, las piezas que comprendían este amplio conjunto, que acabamos de describir, eran enriquecidas y decoradas, con angelitos, coronas, filacterias, frutas, flores...⁴⁰

La representación de la Santísima Trinidad se cree que fue incluida por el pintor Miguel Cabrera (1695-1768) quien inspiraría, posteriormente, la realización de ininidad de copias.

La Santísima Trinidad, que siempre corona a los lienzos y a una Virgen, de por sí ya coronada, fue representada de muy diversas maneras. Así, cabía la posibilidad de pintar, únicamente, al Espíritu Santo en forma de paloma (con lo que, en realidad, desaparecía la presencia de la Trinidad) o en otras ocasiones, se representaba al Padre desplegando sus brazos, de los que surgía la paloma, estando, en este caso, ausente la persona del Hijo. Igualmente, en algunas telas se presentaba a la Santísima Trinidad en su plenitud. Así, es posible ver a las figuras del Padre y del Hijo juntas, entre las que media la paloma. En esta última representación, podían verse tanto al Padre como al Hijo en sus respectivos tronos (con lo que se deseaba hacer hincapié en el carácter divino y soberano de Dios) o, sencillamente, asomando sus rostros entre mandorlas de nubes.

La verdad es que fueron casi inagotables los modos en los que los artistas pintaron a la Trinidad, dando ello juego a su creatividad así como al mensaje religioso que se deseaba transmitir.

Es de nuestro interés señalar ahora (puesto que en la isla de Tenerife se posee un ejemplo) que hubo una Santísima Trinidad vetada y prohibida en la pintura española de la época. Se trata de la heterodoxa representación en la que el Padre, Hijo y Espíritu Santo eran pintados con igual figura y aspecto. Esta imagen, que llegó a ser perseguida, nunca dejó de pintarse en México.

3. LA VIRGEN DE GUADALUPE EN CANARIAS

La relación entre la Virgen de Guadalupe y las Islas Canarias comenzó desde muy tempranas fechas. El hecho no es de extrañar ya que debe tenerse en cuenta que muchos navegantes, procedentes de multitud de puertos europeos, traían a bordo imágenes por las que sentían devoción. También debe tenerse en cuenta que todo

⁴⁰ Las flores son un elemento iconográfico especialmente del XVII, que aluden a las depositadas por los indígenas ante la imagen de la Virgen en su Santuario del Tepeyac.

proceso colonizador trae consigo no sólo un conflicto militar, político y económico sino también social, cultural y religioso.

Una de las primeras expediciones europeas llegadas con el firme propósito de someter las islas, en este caso bajo la Corona de Castilla, fue la comandada por el noble normando Jean de Béthencourt (1360-1422), quien junto a su compañero Gadifer de La Salle (1340-1415), iniciara el proceso colonizador en la hoy isla de Lanzarote.

El 1 de mayo de 1402 partió del puerto francés de La Rochelle la expedición con doscientos ochenta tripulantes⁴¹. De ella también formaban parte dos nativos canarios (capturados por expediciones castellanas previas y ya cristianizados) y los capellanes franciscanos Pedro Boutier y Juan Le Verrier, quienes ejerciendo su función de cronistas nos dejaron el valiosísimo documento conocido como *Le Canarien*.

Debió la extremeña Virgen de Guadalupe arribar a las Canarias en condiciones similares y en una nave tripulada por castellanos, andaluces, extremeños o por otras gentes de la Península Ibérica. Así, es destacable el hecho de que la única parroquia de Lanzarote, la de Teguisse, se diera a este culto mariano, muy probablemente, desde sus orígenes. Es decir, desde mediados del siglo XV.

Respecto a las alusiones históricas documentadas más antiguas a la Virgen de Guadalupe, en las Canarias, debemos hablar del testamento de Juan Rodríguez Gamonales, quien testó en la tinerfeña ciudad de San Cristóbal de La Laguna, el 12 de marzo de 1505, dejando un real a la Virgen extremeña.

Testamentos similares se sucedieron a lo largo del XVI. Así, en el año de 1526, en las últimas voluntades firmadas por Catalina Hernández Guadarteme, hija del rey aborígen de Gran Canaria y casada en terceras nupcias con Blas Rodríguez, la mujer dejaba constancia de haber dado limosnas a la Virgen de Guadalupe.⁴²

También se sabe, documentalmente, que en Moya (en la hoy isla de Gran Canaria) hubo una ermita, al menos desde 1541, dedicada a la Virgen, cuando Alonso de la Barrera y Ana de Vera fundaron capellanía. Dado el deterioro de la ermita, la imagen pasó durante el XVII a la parroquia para sufrir, posteriormente, una radical intervención del afamado escultor José Luján Pérez, quien efectuara una nueva imagen en nada parecida a su modelo.

Gracias a otro testamento se tiene conocimiento de que en la ciudad de La Laguna, en el convento de los franciscanos, hubo un altar dedicado a la guadalupana desde las últimas décadas del XVI. Así, en 1586, María Marrero legó una manda de treinta reales para vestir a la Virgen. A pesar de que la imagen recibía culto aún un siglo más tarde, ésta desapareció.

No debemos olvidar que la Virgen de Guadalupe es la patrona de la isla de La Gomera. Si bien su patronazgo no parece tan antiguo, sí lo es, sin embargo, la talla que la representa (cuyo origen no está del todo claro) así como las narraciones

⁴¹ La mayoría de ellos gascones y normandos, quienes no llegarían en su totalidad a las Canarias pues muchos abandonarían la empresa llegados al puerto de Cádiz.

⁴² Rodríguez Morales, C.: o. c., pp. 12-13; cf. *Gran Enciclopedia Canaria*, tomo VII, p. 1.606.

legendarias que relatan su llegada a la isla. Se cree que, junto a la talla de Teguisse, en Lanzarote, esta representación de la guadalupana es de las más antiguas de las islas.

Fue, probablemente, Guillén Peraza de Ayala (1484-1565), hijo de Hernán Peraza de Bobadilla, de origen andaluz y autoproclamado primer conde de La Gomera, quien trajera la talla a la isla. Sabemos que el Conde tenía buenas relaciones con el convento extremeño de Nuestra Señora de Guadalupe, que visitó, según está documentado, en 1503.

Dado el lugar que ocupan las Islas Canarias en la historia del descubrimiento de América, como puente colombino de partida hacia las nuevas tierras, no es de extrañar que muchos viajes se hicieran de vuelta. Pronto, los intereses canarios miraron para horizontes muchos más lejanos que los que las islas tenían cerca. Las promesas de fortuna y riquezas venían del otro lado del ancho océano, por lo que el intercambio de todo tipo de mercancías y de vidas humanas fue constante. Si la Virgen de Guadalupe viajó en los primeros barcos que atracaron en el Nuevo Continente, no es de extrañar que volviera americanizada a España y a Canarias a partir del siglo XVII.

Por tanto, muchas son las representaciones de la Virgen de Guadalupe traídas a las islas desde América, especialmente, desde México. Si ello es así, es debido al claro tornarse de Las Canarias hacia el Nuevo Mundo.

Ahora bien, si ya desde el siglo XVI llegaron a las Islas piezas de factura mexicana, debemos esperar al siglo XVIII para ver una mayor afluencia y tránsito de intercambios. El enriquecimiento de los isleños emigrados a América, las fortunas que iban formando y la influencia política que en muchos lugares lograron pueden explicar los encargos y donaciones que hacían para enriquecer los altares y templos de su patria chica, así como para sus domicilios particulares.

Muchos fueron los barcos que desde Garachico, en Tenerife, partían para América aunque a partir del siglo XVIII fuera más usual el tráfico desde Santa Cruz de Tenerife hacia Veracruz, Campeche y Tampico, cosa que, prácticamente, cesó con la independencia de México, en el siglo XIX.

El número de pinturas mexicanas en Canarias es muy superior al de las tallas conservadas. La mayoría de ellas, en lo que toca a la Virgen de Guadalupe, como veremos, es anónima y muchas se hallaban en los templos conventuales de los franciscanos, pues los de esta orden tenían especial predilección por esta advocación, diseñada y canonizada, entre otros, por Miguel Cabrera (1695-1768).

Respecto a la presencia de lienzos mexicanos que representen a la Virgen de Guadalupe en España, es de recomendable lectura el artículo, ya mencionado, de Patricia Baeza Azcón. En este texto, la autora enumera gran cantidad de representaciones de la Virgen diseminadas por territorio español, comprendiendo, a las isleñas, de las que menciona a varias de ellas.

Aunque muchas tallas y, sobre todo, lienzos fueron desembarcados en los muelles y puertos canarios, la mayoría de las piezas se ha perdido, quedando de ellas tan solo rastros documentales. Sin embargo, se conservan hoy, en las Islas (especialmente en la de Tenerife) muchos testimonios de la vuelta de una Virgen de

Guadalupe (especialmente de la segunda mitad del siglo XVIII) de auténtico sabor americano y, particularmente, mexicano.

Para la realización de este trabajo hemos recurrido a una serie de artículos y textos breves que, a pesar de ser poco extensos, son ya clásicos del estudio de la presencia de la pintura mexicana en Canarias. Así, como señala Carmen Fraga, son de imprescindible lectura los artículos de Pedro Tarquis Rodríguez, *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su Historia y Fiestas* (1968) y de Domingo Martínez de la Peña, *Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife* (1977). La profesora inicia su trabajo,⁴³ (hoy, igualmente, una referencia obligada para el estudio de este tema) haciendo una relación de las obras mencionadas por Tarquis y Martínez de la Peña. La afirmación de la profesora es clara:

*Son, por consiguiente, veinticuatro las pinturas mexicanas estudiadas hasta el momento, sólo en la isla de Tenerife. Pero este número aumenta hasta pasar de la cincuentena con el presente trabajo, que toma como ámbito a todo el Archipiélago; de este modo Canarias figura en primera fila respecto a la pintura mexicana en España.*⁴⁴

Entonces como ahora, son muchas las telas que pertenecen a colecciones privadas. Muchas de ellas, no adscritas a ningún altar, permanecen en las ermitas próximas a las grandes haciendas canarias o se hallan hoy en los hogares particulares.

Respecto al soporte de las pinturas conservadas en Canarias, debemos advertir que las hay efectuadas sobre tela y sobre metal (concretamente, cobre):

- Sobre lienzo. La mayor parte de ellas.
- Sobre metal. Destaca, por su mayor formato, la representación de una colección particular, en el Puerto de la Cruz. De menor tamaño (23x21 cm.) es la del Convento de San Pedro y San Cristóbal de las Madres Concepcionistas de Garachico.

De las obras conservadas, la mayoría datan entre los siglos XVII y XVIII. De ellas, algunas son de simple factura, dando el protagonismo a la imagen de la Virgen, que destaca sobre un fondo discreto y monocolor. Éste será el caso de los lienzos de la Ermita de San Amaro del Puerto de la Cruz y de la Ermita de Gracia, en San Cristóbal de La Laguna. Igualmente, son de muy simple composición, tal vez por su pequeño tamaño, las dos representaciones de la Virgen que se conservan en el Convento de San Pedro y San Cristóbal (MM. Concepcionistas) en Garachico, la de la finca San José de El Sauzal y la de la Iglesia de San Antonio en Granadilla de Abona, que creemos, fue mutilada dada la ausencia del ángel a los pies de la Virgen.

Otras obras representan todo un pequeño universo narrativo, mostrando las diversas escenas de las apariciones de la Virgen (tal y como se describen en el *Nican Mopohua*) junto a la Santísima Trinidad o el Espíritu Santo en forma de paloma, decorado el conjunto con angelitos, coronas, frutas, flores (elemento iconográfico,

⁴³ Fraga González, C.: o. c. pp.: 889-908.

⁴⁴ O. c., p. 890.

como ya hemos señalado, especialmente del XVII, que alude a las flores dejadas por los indígenas ante la imagen de la Virgen)...

Respecto a las ya mencionadas cuatro escenas de las apariciones de la Virgen, en Canarias tenemos:

a) En forma oval destacan las imágenes de:

- De la Iglesia de Santa Ana de Garachico.
- La Iglesia de San Juan del Reparó de Garachico.
- El lienzo, de 1721, de la Iglesia de San Marcos de Icod.
- El cobre de la colección privada del Puerto de la Cruz.
- La tela de la Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte. (**Ver lámina: 11**).
- El lienzo de San Bartolomé de Tejina.
- El retrato del Convento de San Juan Bautista de La Laguna.
- La tela de la Iglesia de San Juan de Arucas.

b) En forma octogonal destacan las de:

- La Caleta de Interián de Garachico.
- La tela anónima de la Iglesia de San Marcos de Icod.
- La tela de la Ermita del Tránsito de la Virgen de Icod de los Vinos.
- El lienzo del Centro de Documentación Iberoamericana de La Orotava.
- La tela de la Finca de San José en El Sauzal.
- El lienzo de la Capilla de la Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife.

Respecto a la representación de la “quinta escena”, la *Huida a Egipto* puede ser apreciada en:

- El lienzo de la Orden Tercera Franciscana de Santa Cruz de Tenerife.
- En el de la Iglesia del Monasterio de San Juan Bautista (Hermanas Clarisas) de San Cristóbal de La Laguna.
- En la pequeña representación privada del Puerto de la Cruz.
- En el lienzo de Santa Catalina de Tacoronte.

De gran interés, sin embargo, es la representación de la Iglesia de San Juan de Arucas, en Gran Canaria, en la que esta "quinta escena" es la representación de la vista panorámica del santuario mexicano del Tepeyac.

En cuanto a la autoría de las obras, la mayor parte de ellas es anónima. Sin embargo, algunas de las piezas están firmadas. Se trata de:

- El lienzo de la Ermita de Nuestra Señora del Tránsito de Icod de los Vinos, firmado por José Berrueco.

- El lienzo de la Ermita de San Amaro de El Puerto de La Cruz, rubricado por José Guerrero.
- El cobre de la colección privada de El Puerto de La Cruz, perteneciente a Antonio Sánchez.
- La tela de la colección particular de la Finca de San José en El Sauzal, firmada por Mateo de Montesdeoca.
- La tela de la Ermita de Gracia de San Cristóbal de La Laguna, firmada por José de la Cruz.

Para finalizar estas breves páginas, hemos de lamentar la escasísima información y conocimiento que se tiene respecto a muchas de las piezas que en este trabajo desfilan meramente mencionadas. Lo cierto es que de muchos lienzos tan solo se constata su existencia. En bastantes casos, los artículos y libros publicados, en los que se trata de algunas de estas obras, tan solo recogen la información que brindan investigaciones más antiguas. De este defecto, lamentablemente, no se libra tampoco el presente trabajo. Queda pues abierta la puerta para alguna investigación ulterior que con más medios y paciencia pueda sumergirse en el estudio de esta advocación mariana.

Hemos, igualmente, de lamentar el deterioro y las malas condiciones ambientales en las que se hallan muchas de las piezas. Por ello, en algunos casos urge una intervención profesional en cuestiones de restauración y conservación que impida la irreversible pérdida de un patrimonio cultural único que es testigo de las relaciones que antaño hubiera entre el archipiélago y México.

Mucho es lo que queda por hacer: muchas pueden ser la telas ocultas al gran público, muchos pueden ser los legajos olvidados en los fondos de las bibliotecas y domicilios particulares, muchos pueden ser los archivos sin revisar tanto en América como en la Península Ibérica como en el Archipiélago Canario o en otras tierras aún más lejanas ya que la devoción a esta Virgen engloba a todo el planeta.

LÁMINAS



Virgen de Guadalupe de México

Obra: Pintura.

Material: Óleo sobre lienzo de fibras de maguey.

Medidas: 168x105 cm. La estatura de la Virgen es de 143 cm.

Época: Siglo XVI.

Autor: Según dijo Francisco Bustamante durante un sermón ante la Real Audiencia y el Virrey el 8 de septiembre de 1556, podría tratarse de Marcos Cipac de Aquino.

Lámina: 1



Virgen de Guadalupe de Baltasar de Echave Orio

Obra: Pintura.

Material: Óleo sobre madera.

Medidas: 170x110 cm.

Época: 1606.

Autor: Baltasar de Echave Orio

Localización: Colección privada. México, D.F.

Lámina: 2



Placa de cobre grabada por Samuel Stradanus

Obra: Estampado.

Material: Estampado sobre cobre.

Medidas: 33x21 '8 cm.

Época: 1615 ó 1621.

Firma: Samuel Stradanus excudit.

Texto: *El Ill[ustrísi]mo S[eñ]or Don Iuan de la Serna / Por la Gracia de Dios Y de la San / cta sede Apostolica, Archobispo de Mex[i]co del Consejo del Rey n[uest]ro Señor. La / Concede los Quarenta dias de Indulgencias / que le son Concedidos por la Sancta Sede / Apostolica Y derecho a Qualquier Per: / sona que Reciuere y tomare para si un / Trasumpto desta Imagen de la Virgen / Nuestra Señora de Guadalupe y diere / la Limosna Aplicada Para la obra que se / Va haziendo de la Yglesia nueva en su S[ant]a casa / Y Ermita: a que todos los fieles deuen Ayu: / dar por no tener con que le pueda / Acabar y ser la obra / tan Piadosa Y de la Virgen.*

Autor: Samuel Stradanus (de apellido flamenco Van Der Straet).

Localización: Colección Museo Franz Mayer, México, D.F.



Nuestra Señora de Guadalupe con las cuatro apariciones de José Juárez

Obra: Pintura.

Material: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 210x295 cm.

Época: 1656.

Autor: José Juárez.

Texto:

-(En la cartelera central): *Retrato Verdadero y copia puntual de la Ymagen de Nuestra Señora de guadalupe milagrosamente aparecida en la Ciudad de Mexco A 12 de Diciembre de 1531 á i esta tocada a el Original A devocion de una humilde esclava de esta Sa. Y natural de esta villa Xuarez ft. 1656*

(A la izquierda y arriba): *Apparesce la Virgen Maria a un Yndio llamado Juan Y le embia/ al primer Arçbpo pidiendo le fabricasse hermita*

-(A la derecha y arriba): *Buelve el Yndio a la Virgen, y le pide señales: mandale/suba al monte por flores donde milagrosamente brotaron*

-(A la izquierda y abajo): *Baja el Yndio las flores offrescelas a la Virgen, remitte/ las al Arzobispo. Por señal evidente, de lo que pedia*

-(A la derecha y arriba): *Presentael Yndio las flores en nombre de la Virgen: entre ellas/se descubre pintada su Ymagen en la manta o vestidura.*

Localización: Convento de Concepcionistas, Ágreda, Soria, España.

Lámina: 4



Grabado conocido como *El Sevillano*

Obra: Grabado en cobre.

Época: Publicado en 1666.

Autor: Muy probablemente se deba a un español.

El bachiller Luis Becerra Tanco (1603-1672) adquirió fama y renombre con la publicación, en España y en 1666, de la obra *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*. La obra publicada no era sino el testimonio que Becerra Tanco había rendido ante los jueces encargados de llevar a cabo una investigación jurídica (en el mismo año de 1666) con la finalidad de lograr, de la Santa Sede, fiesta y oficio propio para la Virgen de Guadalupe.

Tal fue el éxito de la obra que su autor se vio en la obligación de preparar una segunda edición corregida que vería el día, tras la muerte del bachiller, en 1675, bajo el título de *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe* (más tarde conocida como *Felicidad de México*).

Esta segunda y exitosa edición provocó una nueva demanda al otro lado del Atlántico que fue satisfecha con una nueva impresión en la española ciudad de Sevilla, en 1685, y que fue ilustrada con los grabados de Matías de Arteaga y Alfaro (Ciudad Real, 1633-Sevilla 1703).

El presente grabado, conocido como *El Sevillano*, fue muy probablemente hecho en España por un español dado que se aprecia el desconocimiento, por parte del artista, de las características de la población indígena, de la flora y la arquitectura del virreinato. Así, por ejemplo, puede apreciarse claramente que los rasgos dados al indio Juan Diego son los propios de un europeo, siendo la iglesia que se halla a la derecha del grabado inapropiada a la forma y dimensiones que, en 1666, tenía la del Tepeyac.

El grabado parece mostrar, a su izquierda, la primera aparición de la Virgen mientras que a su derecha se observa al sol saliendo desde el oriente a la vez que Juan Diego se postra ante la Virgen en el preciso instante en el que se imprime milagrosamente su ayate.



Grabado de Antonio de Castro

Obra: Grabado en cobre.

Época: Publicado en 1669.

Autor: Antonio de Castro.

Este grabado del mexicano Antonio de Castro, apareció en la segunda impresión (1669) de la obra de Luis Becerra Tanco *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*. El grabador, como puede apreciarse, nos presenta a un Juan Diego con sus correspondientes rasgos indígenas a la vez que muestra la verdadera flora mexicana. Se cree que el grabado ilustra la primera y la última de las apariciones de la Virgen, cuando Juan Diego, postrado ante ella, extendió su ayate ya milagrosamente impreso.

Becerra Tanco, criollo nativo del Real de Minas de Taxco, era aparte de gran conocedor de las lenguas indígenas, historiador, matemático y, durante poco tiempo, catedrático de astrología en la Real Universidad de México. Debe decirse que la amplia aceptación de su obra se debió a su defensa de la historicidad de las apariciones de la Virgen (haciendo uso de testimonios de tradición indígena) pero igualmente a su intento por dar una explicación científica a algunas de las características de la imagen de la Virgen. Así, gracias a su investigación de campo, creyó ubicar geográficamente y cardinalmente el lugar en el que la Virgen hace entrega de las flores a Juan Diego.

Dado el intento de ofrecer al lector la mencionada explicación científica, Becerra Tanco incluyó, en la segunda impresión de su obra, el grabado de Antonio de Castro que es muy similar al conocido como *El Sevillano* y del que ya nos hemos ocupado. En la presente obra no se aprecia el detalle del sol saliendo por el oriente, ni figura la Virgen ante la que se postra el indígena Juan Diego por lo que *El Sevillano* refleja, con mayor exactitud, el aspecto que ya tenía la imagen de la Virgen en 1666.

Cabe la posibilidad (puesto que se puede apreciar que el presente grabado estaba constituido por dos viñetas) que no hubiera estado completo o que la mitad faltante se hubiera extraviado en el momento de su primera publicación. También hay quien opina que dado que la primera impresión, de 1666, de *Origen milagroso del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe* se llevó a cabo en España (país en el que la imagen de la Virgen de Guadalupe mexicana no era muy conocida, circunstancia que, por supuesto, no sucedía en el virreinato) era necesario un grabado en el que se mostrara la imagen de la Virgen tal y como sucede en *El Sevillano*, cosa que era innecesaria en el grabado de Antonio de Castro publicado, esta vez en México, en 1669.



Grabados de Matías de Arteaga y Alfaro

Fue al pintor y grabador español, nacido en Ciudad Real, Matías de Arteaga y Alfaro a quien se le encargó la ilustración de la obra, publicada a inicios de 1685, del bachiller Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el Santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe*, más conocida como *Felicidad de México*.

Con estos cuatro grabados, el artista definió, de modo casi definitivo, las cuatro escenas de las marionetas que serían representadas, a lo largo de los siglos, en miles de copias del ayate americano.

Las escenas representadas por Matías de Arteaga y Alfaro son las siguientes:

- Arriba y a la izquierda. Primera aparición de la Virgen, quien pide a Juan Diego la edificación de un templo en su honor.
- Arriba y a la derecha. Cuarta aparición de la Virgen. Juan Diego intentaba escapar de la mirada de la Virgen dada la prisa que llevaba por buscar ayuda sacerdotal para su moribundo tío Juan Bernardino.
- Abajo y a la izquierda. La Virgen encarga a Juan Diego que vaya a buscar las rosas en lo alto del cerro. Momento en el que el pequeño indio muestra a la Virgen las rosas recolectadas, que coincide con el instante de la sanación del tío de Juan Diego.
- Abajo y a la derecha. Juan Diego extiende su ayate en presencia del Obispo Juan de Zumárraga. Milagro de las Rosas.



Las cuatro escenas de las apariciones de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego

Es muy habitual que las copias del lienzo de la Virgen mexicana (especialmente durante el siglo XVIII) sean acompañadas de cuatro representaciones de las apariciones de la Virgen al indígena Juan Diego. Estas cuatro escenas figuran en los ángulos de los lienzos a modo de medallones, que generalmente son ovalados u octogonales.

Se cree que fue el pintor mexicano Juan Correa (1646-1716) el primer artista en incorporar, en 1667, las cuatro escenas a un lienzo que puede ser hoy contemplado en el Museo de la Pasión de Valladolid (España). Los elementos iconográficos, que variaron muy poco, fueron definitivamente definidos en los cuatro grabados que realizara el español Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703).

En la mayoría de los casos, estas representaciones muestran:

- 1. Primera aparición de la Virgen, quien pide a Juan Diego la edificación de un templo.
- 2. Segunda aparición de la Virgen mientras Juan Diego buscaba a un sacerdote que asistiera a su tío.
- 3. Tercera aparición. La Virgen encarga a Juan Diego que vaya a buscar las rosas en lo alto del cerro. Momento de la sanación del tío de Juan Diego.
- 4. Juan Diego extiende su ayate en presencia del Obispo Juan de Zumárraga. Milagro de las Rosas.



Anónimo lienzo de la Virgen de Guadalupe

Tenemos ante nuestros ojos un interesante lienzo mexicano de la Virgen de Guadalupe, que data del siglo XVIII y del que se desconoce su autor.

Como es sabido, muchos especialistas del Arte Novohispano han indicado la relativa carencia de la representación de la imagen que más se estaba reproduciendo en la barroca España de los siglos XVI y XVII. Nos referimos pues a la Inmaculada Concepción.

Desde el Concilio de Trento (1545-1563), la doctrina Inmaculista quedó asociada al Apocalipsis de San Juan. Por ello, en la historia de la formación iconográfica de la Inmaculada Concepción, un momento crucial es cuando la imagen de devoción se presenta como la concreción plástica de la visión de Juan en Patmos. En el Apocalipsis, se nos presenta a una Inmaculada Concepción a través de la visión de la Virgen como triunfadora sobre el mal. En el escrito se narra cómo una mujer embarazada y a punto de dar a luz huye de un gran dragón maligno que la persigue para dar muerte a su hijo no nacido. Como puede concluirse, esta imagen es absolutamente congruente con la americana y mexicana Virgen de Guadalupe. Por ello, la guadalupana es heredera del modelo iconográfico de la *Tota pulcra* de origen hispanoflamenco

Además de san Juan, junto a la Virgen, el artista pintor representó la escalera de Jacob. El hecho es narrado en el Génesis (Gn.28, 11-19) donde se nos relata el sueño que tuvo el patriarca tras huir por el enfrentamiento que tuvo con su hermano Esaú. La visión consistía en ver cómo unos ángeles desde el cielo ascendían y descendían entre la tierra y el cielo.

Esta bíblica narración ha sido interpretada de muy diversas maneras, siendo algunas de ellas judías y otras cristianas. Así, se piensa que el lugar donde Jacob se detuvo para descansar, cayendo en el prodigioso sueño, fue el Monte Moria, en el que, con posterioridad, se levantaría el templo de Jerusalén. Tal vez, el artista buscaba que el espectador lo relacionara con el deseo manifiesto de la mexicana Virgen de que le fuera levantado un santuario.

Otras interpretaciones (esta vez cristianas) hacen hincapié en la figura de Jesucristo, hijo de divinidad y de mujer, como aquél que conecta lo divino con lo terrenal.

Del lienzo es también destacable su curiosa representación de la Santísima Trinidad en la que el Padre y el Hijo se hayan acomodados en sendos tronos mientras el Espíritu Santo parece caer a tierra desde el cielo.

Lámina: 9



La mujer revestida de sol y el dragón de siete cabezas de Alberto Durero

Obra: Xilografía.

Medidas: 175x108 cm.

Época: 1497-1498.

Autor: Alberto Durero.

Lámina: 10



La Virgen de Guadalupe

Obra: Pintura.

Material: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 84x62 cm.

Época: Siglo XVIII.

Autor: Puede atribuirse a José de Páez.

Donante: José Espinosa Betancourt.

Localización: Iglesia de Santa Catalina Mártir de Alejandría, Tacoronte, Tenerife.

Ante la imposibilidad de reproducir, desde estas páginas, todas las imágenes de las copias de la guadalupana mexicana que se hallan en las Islas Canarias, hemos decidido presentar, a modo de testimonio, la presente pieza dada su belleza así como por el hecho de que comprende gran parte de los elementos que han sido objeto de nuestro estudio: las cuatro escenas de las mariofanías, una quinta escena que representa la *Huída de Egipto*, una heterodoxa representación de la Santísima Trinidad, así como un rico decorado de querubines portadores de filacterias con las letanías lauretanas y motivos florales en profusión.

Lámina: 11

BIBLIOGRAFÍA

Abreu Galindo, J.: *Historia de la Conquista de las siete Islas de Canaria*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

Acosta García, C.: *Apuntes generales sobre la Historia de Garachico*, Asociación Cultural Amigos de Garachico en Venezuela, 1994.

Alemán Hernández, S. y Martín Hernández, M. J.: *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Arucas*, Excmo. Ayuntamiento de Arucas, 1994.

Álvarez Álvarez, A.: *Guadalupe en la América Andina*, Studium, Madrid, 1969.

Álvarez Álvarez, A.: *El primer siglo guadalupano (México, c. 1524-1648)*, Revista Historia 16, Año XXVII, Número 327, pp. 22-41.

Álvarez Álvarez, A.: *La Triple Imagen de la Guadalupana (México)*, Revista de Estudios Extremeños, Número III, Centro de Estudios Extremeños, Diputación Provincial, Badajoz, Septiembre/Diciembre 2009, pp. 73-89.

Alzola, J. M.: *El manuscrito de Fray Juan de Medinilla*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1970, p. 163.

Amador Marrero, P. F.: *Dos cobres del pintor novohispano Antonio Sánchez en Canarias*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México, 2008.

Arozena Concepción, Yanes Luque, Navarro Mederos, Tejera Gaspar, Díaz Padilla y otros: *La Virgen de La Gomera. Historia de una tradición viva*, Excelentísimo Cabildo Insular de La Gomera, Editan: Tejera Gaspar y Díaz Padilla, 1999.

Baeza Azcón, P.: *La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España*, Archivo Español de Arte, T. 80, N. 318, 2007, pp. 186-198.

Barroso Hernández, N. D.: *Puerto de la Cruz. La formación de una ciudad*, Área de Cultura del Organismo Autónomo Local del Excmo. Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 1997.

Calero Ruiz, C., Castro Brunetto C. J., González Chávez, C. M.: *Luces y Sombras en el Siglo Ilustrado, La Cultura Canaria del Setecientos*, Historia Cultural del Arte en Canarias, Tomo IV, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

Calero Ruiz, C. y Quesada Acosta, A. M.: *La escultura en Canarias hasta 1900*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990.

Carrillo y Gariel, A.: *El pintor Miguel Cabrera*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1966. p. 21.

Casas Otero, J. *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1987.

Cioranescu, A.: *Garachico*, Aula de Cultura de Tenerife, 1977.

Cioranescu, A.: *La Laguna, Guía histórica y monumental*, La Laguna, 1965.

Concepción Rodríguez, J. *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Escamilla González, I.: *La Felicidad de México, de Luis Becerra Tanco, en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.

Fraga González, C.: *Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas*, Anuario de Estudios Americanos, XXXVII, Sevilla, 1980, pp. 697-707.

Fraga González, C.: *Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias*, V Coloquio de Historia Canario-Americana, Tomo I, 1982, Segunda Parte, Mancomunidad Provincial Interinsular de Cabildos de Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985, pp. 889-908.

García Saiz, M.C.: *La pintura colonial en el Museo de América I: La Escuela Mexicana*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pp. 23 y 26.

González González, O.: *El hospital de Nuestra Señora de los Dolores de La Laguna*, Ayuntamiento de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 1995.

González Padrón, A. M.: *Índice general de obras pictóricas americanas restauradas en la casa de Colón*, VIII Coloquio de Historia Canario-Americana, Tomo II, 1988, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp. 619-630.

Gruzinski, S.: *La guerre des images. De Christophe Coloma à "Blade Runner" (1492-2019)*, Fayard, Paris, 1990.

Hernández Díaz, P.: *Pinturas de la Catedral de La Laguna*, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 1984.

Hernández Perera, J.: *Orfebrería en Canarias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955.

Hernández Perera, J.: *Antonio Hernández Sánchez. Pintor adornista y...* Anuario de Estudios Atlánticos, Nº 3, Patronato de Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1957, pp. 165-204.

Hernández González, M.: *Tenerife: Patrimonio histórico y cultural*, Rueda, Madrid, 2002.

Inchaurbe y Aldape, D.: *Historia de los Conventos de Santa Clara de la Laguna y de San Pedro Apóstol y San Cristóbal de Garachico*, Imprenta de San Antonio, Sevilla, 1943.

Inchaurbe y Aldape, D.: *La Orden Tercera franciscana de Santa Cruz de Tenerife y su Capilla del Señor del Huerto*, Imprenta Afra, Santa Cruz de Tenerife, 1960.

Inchaurbe y Aldape, D.: *Compilación de artículos: referentes a las Ordenes Franciscanas de Canarias*, Minerva, Las Palmas de Gran Canaria, 1963.

León-Portilla, M.: *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

Martín Rodríguez, F. G.: *Santa Cruz de La Palma. La ciudad renacentista*, Ed. CEPESA, D.L. 1995.

Martínez de la Peña, D.: *Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife*, Anuario de Estudios Atlánticos, Nº 23, Patronato de la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pp. 583-601.

Martínez de la Peña, D.: *Esculturas mexicanas en Canarias II*, Coloquio de Historia Canario-Americana, Tomo II, Ediciones del Excelentísimo Cabildo insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, 1979, pp. 477-493.

Martínez de la Peña, D.: *El convento del Santo Espíritu en Icod*, Ayuntamiento de Icod de los Vinos, Cabildo de Tenerife, 1998.

Martínez de la Peña, D.: *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y Vida del Siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 2001.

Miranda Godínez, F.: *Dos culturas fundantes: Los Remedios y Guadalupe (1521-1649)*, El Colegio de Michoacán, 2001.

Morales Padrón, F.: *Comercio y emigración canario-americana. Historia de Canarias*, Diario de Las Palmas, La Provincia, Vol. II, S. XVI-XVII.

Negrín Delgado, C.: *Escuela Flamenca. Gran Enciclopedia Canaria*, Tomo VI, Ediciones Canarias, 1998.

Núñez de la Peña, J.: *Conquista y Antigüedades de las islas de la Gran Canaria y su descripción con muchas advertencias de sus privilegios, conquistadores, pobladores y otras particularidades en la muy poderosa Isla de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, Editorial Maxtor, 2006.

Pérez García, J.: *Casas y Familias de una Ciudad Histórica: La calla Real de Santa Cruz de La Palma*, Edición patrocinada por el Excmo. Cabildo insular de La Palma y el Colegio de Arquitectos de Canarias, 1995.

Pérez Morera, J.: *El Convento Dominicano de San Miguel de La Palma después de la invasión francesa de 1553: Discurso escatológico y contrarreformista*, I Encuentro Geografía, Historia y Arte, Patronato del V Centenario de la Fundación de Santa Cruz de la Palma, Santa Cruz de La Palma, 1993.

Pérez Morera, J.: *Esculturas americanas en La Palma*, IX Coloquio de Historia Canario-Americana, Tomo II, Cabildo insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, 1993.

Pérez Morera, J.: *Fray Domingo de Mendoza y las primeras fundaciones de la Orden Dominicana en Canarias y América*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, Nº LIII, 1998.

Pérez Morera, J.: *La platería en la Comarca de Abona*, I Jornadas de Historia del Sur de Tenerife (Comarca de Abona), Ed/ Arona, Ayuntamiento D. L., 1999.

Pérez Morera, J. y Rodríguez Morales, C.: *Historia Cultural del Arte en Canarias II. Arte en Canarias. Del gótico al manierismo*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2008.

Pérez Saavedra, F.: *La Virgen de Guadalupe, patrona de Tegui*, Revista Aguayro, Nº 204, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

Quesada Acosta, A. M. y Calero Ruiz, C.: *La escultura en Canarias hasta 1900*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990.

Riquelme Pérez, M. J.: *Estudio Histórico-Artístico de las ermitas de Nuestra Señora de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista*, Publicaciones del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Nº 4, Comisión de Educación y Cultura, 1982, pp. 85-86.

Rodríguez, M.: *Pintura del siglo XVIII*, Historia del Arte en Canarias, Editora Regional Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

Rodríguez Morales, C.: *Guadalupe. Itinerarios iconográficos de una devoción*, San Sebastián de La Gomera, 2003, pp. 52-54.

Rodríguez Morales, C.: *Nueva pintura de José de Páez en las Islas Canarias*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXX, Num. 92, UNAM, México, 2008, pp. 223-227.

Rodríguez Moure, J.: *Datos históricos del Templo Catedral de Tenerife*, Librería y Tipografía Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1914.

Rodríguez Moure, J.: *Historia de la Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción de la M. N. y L. Ciudad de San Cristóbal de La Laguna de la Isla de Tenerife*, Tip. Suc. de M. Curbelo, 1915.

Rodríguez Moure, J.: *Guía Histórica de La Laguna*, Artemisa, San Cristóbal de La Laguna, 1935.

Tarquis Rodríguez, P.: *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su Historia y Fiestas*, Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 175-177.

Toussain, M.: *Pintura colonial en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1990, pp. 154, 183 y 187.

Trujillo Rodríguez, A.: *El retablo barroco en Canarias*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.

Valeriano, A.: *Nican Mopohua*. En *Huey Tlamahuizoltica*, Traducción de Mario Rojas Sánchez, 1998.

Vargas Lugo, E. y Victoria, J. G.: *Juan Correa: su vida y su obra*, Tomo IV, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 1994, p. 274.

Viera y Clavijo, J.: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, 4 tomos, Editorial Idea, Editorial Maxtor, 2004.

ARTÍCULOS DE PRENSA

Gutiérrez Olivares, M. C.: *La ermita de San Juan del Reparó a través del tiempo*, El Día, 31 de agosto de 1986.

Velázquez Méndez, J.: *Las tres ermitas de Interián*, El Día, 29 de noviembre de 1987.

CATÁLOGO Y COLECCIONES

Hernández Gutiérrez, A. S.: (Coordinador), *Catedral de Santa Ana. Patrimonio Histórico*, Dirección General de Patrimonio Histórico, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1999.

Hernández Socorro, M.: (Comisaria) *Arte Hispanoamericano en Canarias Orientales. Siglos XVI/XIX*, Exposición dirigida por la Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

Arte religioso en el Puerto de la Cruz, Catálogo de la exposición, Casa de la Aduana, 1 al 22 de junio de 2001, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, pp. 132-133.

La Huella y la Senda, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Diócesis de Canarias, VI Centenario, 2004.

José Juárez. Recursos y discurso del arte de pintar, D.R. Patronato del Museo Nacional de Arte, A.C., Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 2002.

Arte Hispanoamericano en Canarias. Seminario Diocesano de La Laguna, 4 de mayo a 12 de junio: Iglesia de San Francisco del Puerto de La Cruz, 2 de julio a 12 de octubre, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz, 1992.

Gran Canaria, Tomo III, Patrimonio Histórico de Canarias. Gobierno de Canarias. Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Dirección General de Patrimonio Histórico, 1998.