

**BELLAS ARTES**

## PINTURAS MEJICANAS DEL SIGLO XVIII EN TENERIFE

P O R

**DOMINGO MARTINEZ DE LA PEÑA**

Tal vez uno de los aspectos de la Historia del Arte de las Canarias que ha recibido un estudio más limitado, haya sido en lo referente a sus contactos con Hispanoamérica. De todas formas resulta un capítulo apasionante, con testimonios muy notables que cada día se van descubriendo. Con frecuencia se trata de obras que habían sido remitidas por los isleños emigrantes a sus ciudades de origen o bien que formaban parte de sus equipajes al regresar definitivamente. En el conjunto de este rico material artístico que conservamos hoy, debemos destacar las numerosísimas piezas de orfebrería, que por su misma naturaleza es lo que presenta mejores condiciones de conservación: un conjunto de esculturas y también pinturas. Es cierto que muchos de aquellos cuadros americanos que llegaron a Canarias han desaparecido, pero todavía existen suficientes ejemplos para poder dar la importancia que merecen tales contactos. Es precisamente en este terreno en el que deseo hacer la presente comunicación, en la que me referiré a algunas pinturas salidas de talleres mejicanos, por su buena calidad debieron tener algún significado dentro de las tendencias de los maestros canarios, entre otras motivaciones por ser obras de los más famosos artistas del siglo XVIII mejicano, como eran las figuras admiradísimas de Miguel Cabrera y de su discípulo Francisco Antonio Vallejo.

## DOS INMACULADAS DE MIGUEL CABRERA

Primero deseo referirme a dos tablas de pequeño tamaño que indudablemente hay que asignarlas al primero de estos dos pintores, ambas con el tema de la Inmaculada, de características paralelas. Pertenece una a la familia Madan, de Santa Cruz de Tenerife, y la segunda al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Canarias.

El cuadro de la familia Madan (fig. 1) mide 27 × 22 cm. Presenta buen estado de conservación y no ha sufrido restauraciones. Ejecutado en un soporte de madera, aún conserva el marco de la época, de forma ovalada, dorado y con decoración tallada a base de una serie de rocallas disminuyendo de tamaño hacia la parte inferior. Figuró en la exposición iconográfica dedicada a la Inmaculada, que se instaló en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, en el mes de diciembre de 1964. En el catálogo aparece con el número 42, pero se atribuyó entonces a la «escuela madrileña», lo cual resultaba ya poco preciso<sup>1</sup>. Ahora podemos afirmar que procede del gran pintor mejicano Miguel Cabrera, lo cual quedará comprobado con el material de comparación que aportaremos más adelante.

Este pequeño cuadro presenta las siguientes características. La figura central, con el cuerpo ladeado, inclina la cabeza para mirar hacia el lado derecho. La figura de la Virgen describe un arco que viene realizado por los cuerpos y cabezas de los querubines, dos de los cuales portan atributos marianos. La coloración dominante es el blanco y azul de la túnica y el manto respectivamente, sobre un fondo claro, tonalidades frías que se ven animadas por las carnaciones sonrosadas de los cuerpos de los angelitos. A pesar de sus pequeñas dimensiones, su ejecución es muy suelta y vaporosa.

La Inmaculada del Departamento de Historia del Arte (fig. 2) es una tabla peor conservada, ya que falta todo lo que sería un enmarcamiento de nubes y ángeles, quedando de la composición la parte central del tema de la Virgen, en un espacio más o menos ovalado. Es posible que más que una pintura en sí, para enmarcar

<sup>1</sup> [Anónimo], *La Inmaculada en Tenerife. Exposición conmemorativa del III centenario de Zurbarán*, [Catálogo], Museo Municipal, Santa Cruz de Tenerife, 1964



Fig. 1.—Miguel Cabrera: *Inmaculada*. Familia Madan. Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 2.—Miguel Cabrera: *Inmaculada* (Detalle). Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Tenerife.



Fig. 3.—Miguel Cabrera: *Inmaculada* (Rostro). Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna. Tenerife.

y colocar en la pared, sea tal vez una pequeña puerta de algún mueble, de un sagrario o parte de la decoración de un púlpito. Nos inclinamos a pensarlo así, por haber podido constatar que en el reverso se observan restos de una capa pictural, enormemente deteriorada y de la que en su totalidad ha desaparecido el tema. En la parte principal de la tabla se encuentran desperfectos en el rostro de la imagen (fig. 3) y en otras partes del cuerpo. Su coincidencia con la Inmaculada anterior es admirable. De forma rectangular, en sentido vertical, mide 28 x 17,4 cm., con técnica al óleo sobre madera <sup>2</sup>.

Antes de tratar del material de comparación, veamos algunos aspectos de la personalidad de Miguel Cabrera, el autor de estas dos tablas.

Coinciden sus biógrafos en situarlo muy dentro de una etapa brillante de la pintura mejicana del siglo XVIII, que en conjunto es de aspecto agradable, suavidad de dibujo, morbidez de las figuras y cierto amaneramiento en la interpretación de los tejidos. Es un momento que viene a romper con la tradición del siglo anterior, al abandonarse un estilo marcado por el vigor y la monumentalidad, para irse hacia un arte agradable y vistoso, dentro de un dinamismo decorativo, característico del rococó. En tal renovación tomaron parte los pintores José Ibarra <sup>3</sup>, Villalpando, Juan Correa y Miguel Cabrera, que llegó a ser jefe de todo ese movimiento artístico, cuya producción copiosa queda bien encuadrada dentro de esas características generales. Cabrera nació al parecer en Oaxaca, en fecha no conocida con exactitud. Hasta el año 1719, fecha en que pasó a la Ciudad de Méjico, son pocos los datos de su niñez y juventud, especialmente en su formación artística. Por el contrario, desde que trabaja con taller propio son muchas las noticias conocidas respecto a sus actividades, puesto que fue el pintor preferido del alto clero, comunidades religiosas y del estrato civil más importante del virreinato. En esta situación de privilegio pudo tener papel decisivo la

<sup>2</sup> Según información verbal recibida amablemente del Consejero Provincial de Bellas Artes, don Rafael Delgado Rodríguez, esta pintura procede de una iglesia de Tacoronte (Tenerife).

<sup>3</sup> Enrique Marco Dorta, *Arte en América y Filipinas*, colección «Ars. Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico», vol XXI, Madrid, 1973), página 349

protección que le dispensó el arzobispo Rubio Salinas. Cabrera fue el pintor de carrera brillante, admiradísimo de sus compatriotas, por la calidad y cantidad de pinturas que salieron de su taller, muchas de grandes dimensiones, casi en su totalidad con una temática religiosa y de retratos. Como nota destacada de su personalidad artística tenemos su preocupación como teórico, con la creación de una sociedad y centro de enseñanza que llevó el nombre pomposo de «Academia de la muy noble e inmemorial arte de la Pintura», de la que fue presidente perpetuo. Tiene algunas publicaciones, en que expone conceptos sobre pintura. Su fallecimiento se produjo en el año 1768 <sup>4</sup>.

Fue grande la relación que mantuvo con el pintor José de Ibarra y parece que recibió influencias del arte de éste; en todo caso existió una gran amistad entre ambos <sup>5</sup>. Digamos que estos dos artistas contribuyeron en mucho a un estilo que vino a ser peculiar en la escuela mejicana del siglo XVIII <sup>6</sup>.

Miguel Cabrera tiene en su pintura una gran influencia europea; resulta normal en Méjico, donde al igual que en Sevilla, en el siglo XVIII aún no se había perdido la admiración por Murillo <sup>7</sup>. Por tanto no podía ser menos en el pintor mejicano, el más representativo de aquella escuela. Se ha podido asegurar que su inspiración en obras europeas del siglo anterior se produjo mediante grabados; también debió tener importancia la llegada de pinturas desde Europa. Por ello junto a la influencia de Murillo, Cabrera tomó a veces por modelos algunas composiciones de Rubens, en un proceso todo ello de adaptación iconográfica de esa pintura barroca europea del siglo XVIII a unas composiciones con figuras caracterizadas por la suavidad y morbidez.

Las dos Inmaculadas, objeto de nuestro estudio, se encuentran dentro de esta fórmula, con un estilo muy característico de Miguel

<sup>4</sup> Miguel Sola, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río Janeiro (1935), págs 93 y 94

<sup>5</sup> Manuel Toussaint, *Colonial Art in Mexico*, Austin & Londres, 1967, página 334; Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, Méjico, 1966, pág. 8; Juan Contreras, Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, tomo IV, Barcelona-Buenos Aires, 1945, pág. 294

<sup>6</sup> Enrique Marco Dorta, *Op. cit*, pág. 349

<sup>7</sup> Juan Contreras, *Op. cit*, pág 29



Cabrera, que es uno de los temas que trató con mayor abundancia. El estilo que informa estas dos pinturas, como las restantes de Cabrera, se ha definido como algo lleno de mucha blandura y cierta belleza cándida, con soluciones convencionales en personajes dotados de dulce placidez, pero sin que sus temas religiosos lleguen a producir un gran fervor<sup>8</sup>.

#### TEORÍA PICTÓRICA DE MIGUEL CABRERA

Muy interesante para poder comprender diversos aspectos de los valores de las obras de Cabrera, es el conjunto de razonamientos en cuanto a teoría pictórica, que fue objeto de una publicación, con motivo de un informe sobre las características de la famosa pintura de la Virgen de Guadalupe de Méjico<sup>9</sup>. Buen número de estas ideas las tomó del famoso pintor y teórico andaluz Antonio Palomino. Entre otras cosas nos dice que en toda composición debe existir una relación entre las partes y el conjunto; que debe mantenerse una exacta simetría y que cada figura debe estar ajustada a un contorno cierto. De las puntualizaciones que hemos sacado tal vez la que de forma más evidente se encuentran en estas Inmaculadas es la afirmación de que una figura femenina para que resulte bien proporcionada debe tener las manos pequeñas y estarán dotadas de «hermosura, suavidad y relieve», que son conceptos que aparecían ya en Palomino. Por otra parte debemos tener en cuenta que Cabrera observa siempre un equilibrio en la distribución del color. Dentro del convencionalismo a que hacíamos referencia anteriormente, digamos que los cuerpos pierden sentido escultórico, se desmaterializan y los rostros se repiten dentro de unos detalles fisonómicos que aparecen invariables. Esa sfumatura que se observa en sus composiciones debe responder a la idea del artista de que el dibujo preparatorio no debe quedar visible después de terminada la

<sup>8</sup> Juan Contreras, *Op. cit.*, pág. 294.

<sup>9</sup> Esta obra fue publicada en 1756, con el título *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 Mexico*.

obra, para evitar perfiles, que «le quitan el buen gusto» a las figuras <sup>10</sup>.

No hemos dispuesto de un catálogo amplio de la producción de Cabrera, que nos sirviera como material de comparación para el estudio de las dos Inmaculadas, pero los cuadros que citaremos a continuación resultan más que suficientes para afirmar sin lugar a dudas que se tratan de pinturas originales del notable artista mejicano.

En primer lugar, en la sacristía de Santa Prisca, de Tasco (figura 4), entre los varios cuadros de Cabrera allí existentes, hay uno pequeño que nos interesa de forma singular para nuestro estudio. Se trata de una Inmaculada junto a las figuras del Padre Eterno <sup>11</sup> y del Espíritu Santo, que junto con los diversos ángeles que se reparten alrededor, sirven para enmarcar la figura de la Virgen, que se recorta sobre una gran claridad, describiendo con el cuerpo una curva graciosa, que le da un aspecto ingrávido. En cuanto a la túnica, manto y fiador se emplea una fórmula muy próxima a la que hemos visto en las dos Inmaculadas de Tenerife.

Tal modelo de Virgen María es el que introdujo Cabrera como eje principal en la composición de *La Mujer Apocalíptica*, representada como la Inmaculada Concepción, en el gran lienzo del Museo Regional de Guadalupe, en Zacatecas. En la referida sacristía de Santa Prisca, de Tasco, otro tema de Cabrera es el de la Asunción, también de grandes dimensiones, en torno a una puerta. Se ha podido comprobar que está tomado de un grabado de Rubens. El planteamiento de la Virgen es diferente, como exige la iconografía de este otro aspecto mariano, pero advertimos que el dibujo de la cabeza se aproxima en mucho a la Inmaculada de este mismo lugar, referida anteriormente <sup>12</sup>. También hemos seleccionado para estas

<sup>10</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Op cit, passim*

<sup>11</sup> La presencia de la figura de Dios Padre en el tema de la Inmaculada nos lleva a una variante iconográfica denominada *tota pulcra*, en que el Padre Eterno aparece embelezado ante su obra maestra. Se ha dicho que el origen de este tema se halla en Juan de Juanes, al intentar llevar al lienzo la visión de su confesor el P. Martín Alberro (Manuel Trens, *María Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid (1946), páginas 149, 154 y 158)

<sup>12</sup> Un estudio sobre estas pinturas puede verse en la ya citada obra de Abelardo Carrillo y Gariel, págs 35 y 140.

comparaciones una obra de Cabrera titulada *Acción de gracias*, del Museo del Virreinato (excolegio de Tepotzotlán), en la sacristía de la iglesia <sup>13</sup>. En esta composición vemos un conjunto de personajes como apóstoles, en torno a una mesa, en actitud de oración; entre ellos, hacia el centro aparece la figura de una mujer, con las manos juntas, la cabeza inclinada y un aspecto general muy vinculado a estas representaciones de María.

¿De dónde tomaría Miguel Cabrera este tipo iconográfico de Inmaculada? Tal vez cabría pensar que se trata de una fórmula elaborada con anterioridad, de cierta fortuna en comunidades religiosas, alto clero y clientela civil adinerada, dentro de la primera mitad del siglo XVIII. Por ejemplo, una Inmaculada, obra del pintor jesuita P. Manuel, de la Academia de San Carlos de Méjico, tiene un gran parecido con las de Cabrera. El profesor Pérez Sánchez ya señaló la vinculación de este cuadro a la escuela de Palomino <sup>14</sup>. Nos inclinamos a pensar que la influencia de Palomino en Cabrera se produce mediante algún grabado o pintura. Es cierto que se ha destacado la presencia de ideas de Palomino en escritos de Cabrera, pero no se ha valorado hasta qué punto le sirve de inspiración para su pintura. De Palomino existe un número relativamente amplio de Inmaculadas, que coinciden mucho en su tipología y algunas de pintores próximos, que han sido estudiadas con gran precisión por el referido profesor Pérez Sánchez <sup>15</sup>. Precisamente las dos más conocidas, la del Museo del Prado (en depósito en el Museo del Palacio de Carlos V de Granada) y la de la Academia de San Fernando de Madrid, que por otra parte son las más bellas, guardan un paralelismo muy grande con las de Cabrera.

El tipo de Inmaculada tan repetido por Cabrera, por sus mismos valores en sí y rodeadas estas pinturas por el carácter de autoridad de su autor como teórico, debió tener consecuencias entre sus segui-

<sup>13</sup> Sergio Arturo Montero, *Restauración de las pinturas del Virreinato*, Méjico, 1964, págs. 33-36.

<sup>14</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, *Notas sobre Palomino pintor*, en «Archivo Español de Arte», núm. 179, julio-septiembre 1972, págs. 251-269. Sobre Palomino se han publicado dos monografías: J. A. Gaya Nuño, *Palomino*, Diputación Provincial de Córdoba, 1957, y Emilio María Aparicio Olmos, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966.

<sup>15</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, *Op. cit*

dores. Sabemos que la pintura mejicana influyó mucho en áreas geográficas de América del Sur, como por ejemplo Venezuela. Por ello no es extraño encontrar una Inmaculada en la Catedral de Caracas, obra de Juan Pedro López (1724-1781) (fig. 5), de un parecido tan sorprendente con las de Cabrera, que bien podría tenerse por obra salida de sus manos, no solamente por las particularidades iconográficas, sino además por presentar su misma manera de interpretar la figura humana. La escultura con el tema de la Inmaculada, de Guanajuato (Méjico), podría tomarse como ejemplo de Cabrera en el terreno escultórico.

Debemos anotar por otra parte cómo la presencia en Tenerife de las dos Inmaculadas de Cabrera debió tener igualmente algún efecto en los medios artísticos isleños. Esto nos lo hace suponer el cuadro de la Inmaculada perteneciente a la ermita de San Telmo, de Santa Cruz de Tenerife (fig. 6)<sup>16</sup>. Es indudable la relación que guarda esta obra con lo que llevamos visto de Cabrera. Más que una obra importada desde América, parece salida de un taller isleño, con un carácter marcadamente popular, dentro de un arte devocional y preparado para una clientela poco exigente en materia artística.

#### LA INMACULADA DE FRANCISCO VALLEJO, DE LAS MONJAS CLARAS DE LA LAGUNA

Afortunadamente Tenerife cuenta entre lo mejor de su Patrimonio con otra pintura mejicana notable, la Inmaculada que se conserva en la iglesia del convento de las monjas Claras de La Laguna<sup>17</sup>. El interés de esta obra en nuestra isla deriva de varios aspectos: su calidad, el figurar la firma y la fecha y el resultar un buen testimonio para comprender hasta qué punto fue estimada en Tenerife la escuela pictórica mejicana del siglo XVIII. Esta obra la debemos catalogar como una de las más bellas del gran pintor Francisco Antonio Vallejo, el discípulo más adecuado de Miguel Cabrera.

Esta pintura, en buen estado de conservación, si bien actualmen-

<sup>16</sup> Figuró en la Exposición dedicada a la iconografía de la Inmaculada en Tenerife, citada anteriormente, con el número 25 del catálogo y medidas de 1,65 x 1,23 m y como datable de las últimas décadas del siglo XVIII.

<sup>17</sup> Un pequeño comentario aparece en Sebastián Padrón Acosta, *La Inmaculada de Francisco Vallejo en las Claras de La Laguna*, en «El Día», Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 1949.



Fig. 4.—Miguel Cabrera: *Inmaculada*. Sacristía de la Iglesia de Santa Prisca. Taxco (Méjico).



Fig. 5.—Juan Pedro López: *Inmaculada*. Catedral de Caracas.



Fig. 6.—*Inmaculada*. Ermita de San Telmo. Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 7.—Francisco Antonio Vallejo: *Inmaculada*. Iglesia del Convento de las Monjas Claras. La Laguna de Tenerife.





Fig. 8.—Francisco Antonio Vallejo: *Inmaculada* (Detalle). Iglesia del Convento de las Monjas Claras. La Laguna de Tenerife.

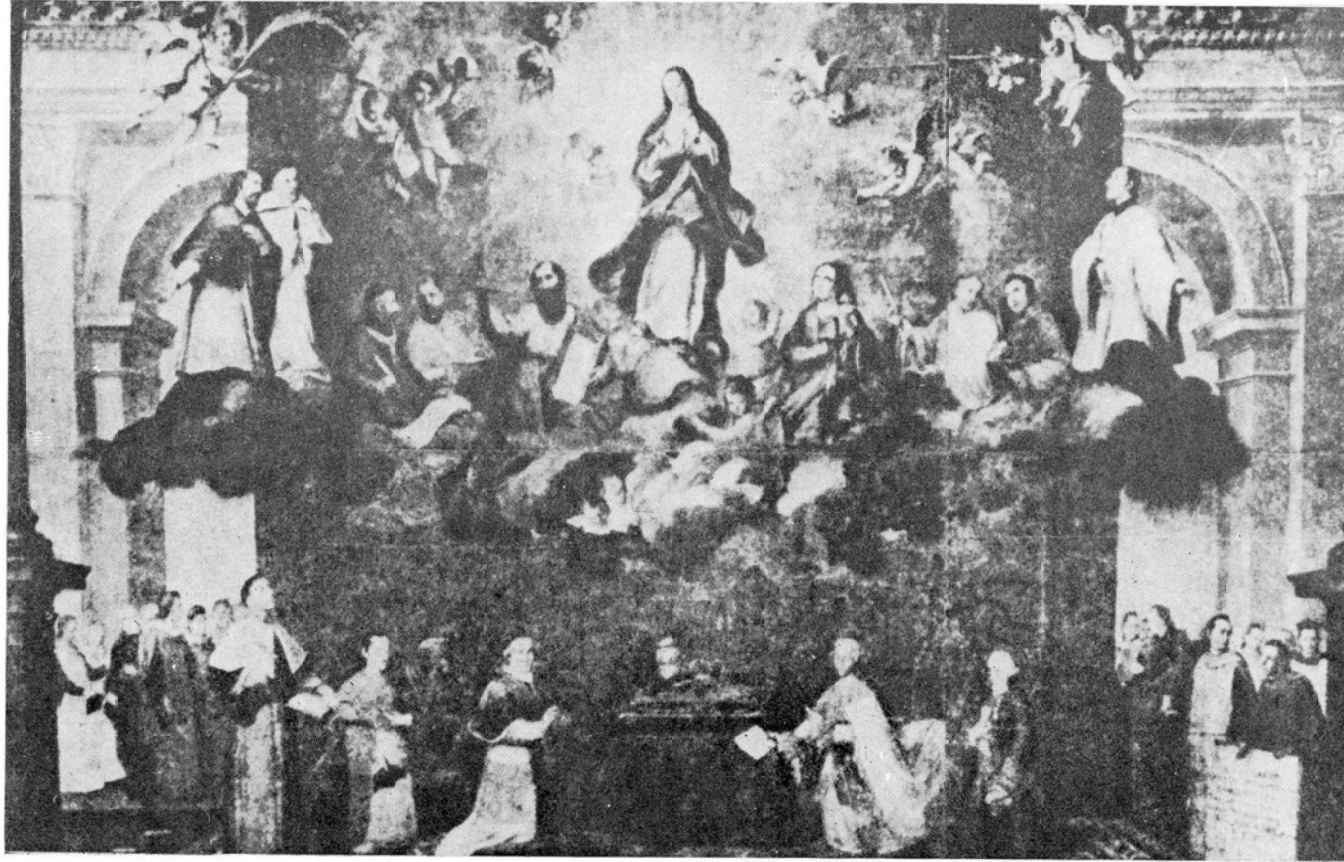


Fig. 9.—Francisco Antonio Vallejo: *Glorificación de la Inmaculada*. Pinacoteca Virreinal. Méjico.

te sería necesaria alguna limpieza en la capa de barniz, se halla instalada en un espléndido marco tallado, de estilo rococó, con sus rocallas y flores recortadas y distribuidas sabiamente sobre las molduras. Es de forma rectangular, en sentido vertical y con las medidas de 123 x 86 cm. Ha figurado ya en dos exposiciones. La primera, en la de arte religioso, en la Casa de Lercaro, de La Laguna de Tenerife, el año 1939; la segunda exposición fue la iconográfica de las Inmaculadas, ya referida, en la que se exhibió como una de las piezas más valiosas. El número de catálogo de esta última fue el 40.

Ejecutada al óleo sobre tela, la figura de María aparece en el centro, marcando un eje vertical que va desde la paloma del Espíritu Santo planeando sobre su cabeza, hasta el globo terráqueo, que ocupa la parte más baja del cuadro. A los pies de la Virgen, tres cabezas de querubines, bajo las cuales asoma la luna, con los cuernos hacia abajo. Apoyados sobre el globo, dos ángeles portadores solamente de dos símbolos marianos: la palma y el espejo. El que porta esto último, está medio metido, con un efecto de sombra, bajo una esquina del manto. El globo se asienta sobre un paisaje, aprovechado para que algunos otros símbolos, como la torre, a la izquierda, y el jardín cerrado, a la derecha. Detrás de la Virgen asoma por el lado izquierdo el sol, en forma de disco en un tono naranja, pero la mayor luminosidad está junto a la cabeza, rodeada de doce estrellas y cabezas de querubines sobre unas nubes, en número de siete, que cierran ese espacio circular (fig. 8). Se puede observar en la composición una marcada tendencia a una composición romboidal.

Francisco Antonio Vallejo fue el gran continuador de Miguel Cabrera, tanto en las actividades del taller como en el papel formativo de la Academia de San Carlos. Este artista se halla documentado entre 1751 y 1785. En el colegio de San Ildefonso dejó la pintura *Muerte de San Francisco Javier y Sagrada Familia servida por siete ángeles*<sup>18</sup>. Pero una obra que tuvo importancia grande para su carrera es el gran lienzo que está en la Pinacoteca Virreinal, que le fue encomendado para conmemorar el decreto que efectuó el Papa,

<sup>18</sup> Miguel Solá, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río Janiero (1935), pág. 95; Juan Contreras, *Op. cit.*, pág. 295

a ruegos de Carlos III, para que se añadiera a la Letanía la invocación «Mater Inmaculata». Nos interesa ocuparnos de esta última pintura, ya que es tal vez la que nos puede servir mejor como material de comparación para el estudio de la pintura de Vallejo en Tenerife. Presenta una composición de muchos personajes, ordenados dentro de una marcada simetría, no falta de originalidad. Está ideada en un escenario arquitectónico, en el interior de una iglesia, en cuya parte alta se sitúa un plano de figuras sobrenaturales, presidida por una Inmaculada rodeada de luz y flanqueada por ángeles, doctores y santos tutelares de la Universidad de Méjico. Esa especie de aparición celestial que flota en el interior de la nave, es contemplada por personajes situados en la parte baja, arrodillados o en pie: el Papa, el Rey, el Arzobispo Lorenzana, el Virrey Bucarelli y, a ambos lados, dos grupos de Miembros de la Universidad <sup>19</sup>. Un gran paño de honor cae desde el techo y al tiempo que sirve para destacar las principales figuras de los dos planos —terreno y celestial—, viene en cierto modo a unificarlos.

Si nos centramos en su tema mariano, vemos como Vallejo aquí hace variar el tipo de Inmaculada corriente en Cabrera hacia un modelo diferente. Ya no es la figura sensual, mórbida, de movimientos contrapuestos y revuelos barrocos del manto. El tema pretende ser más devoto, por la misma colocación de la cabeza inclinada y los ojos bajos, más enjuta, el manto, sujeto por los brazos cubre más el cuerpo y, solamente para sugerir el desplazamiento vertical del cuerpo, se abre algo el manto en su parte baja, pero quedando inscrita la Virgen, como eje, en un esquema romboidal, que viene marcado en su parte inferior por varios cuerpos de ángeles que juegan a los pies. A la vista de ello, incluso ese mayor clasicismo en el repartimiento de masas de la composición general, nos lleva a una etapa más avanzada en la pintura mejicana, en que se advierte ya cierto deseo de ir abandonando formas muy barrocas, para entrar en aspectos más serenos. Pero Vallejo, como discípulo muy próximo a Cabrera, conserva en sus Vírgenes aquella belleza dulzona y el dibujo muy preciso.

Si observamos los ángeles que aparecen en el cuadro de las Claras, veremos que por exigencias de una composición cerrada se

<sup>19</sup> Enrique Marco Dorta, *Op cit*, págs 350 y 355

encuentran más unidos a la figura de la Virgen que lo que puede apreciarse en su otra composición de la Universidad mejicana, y así ha logrado un tema con mayor intimismo, al tiempo que con un tono más sólido, más escultórico, no tan etéreo como gustaba hacer Cabrera.

Es posible que para la elaboración de esta Inmaculada, Vallejo haya actuado en cierto modo bajo la influencia de la conocida pintura de la Virgen de Guadalupe, de tanta importancia para la vida religiosa mejicana, tan estudiada y tan copiada en el taller de Cabrera. De forma intencionada o no, cierto es que existe un paralelismo innegable entre las dos soluciones iconográficas. De momento ya resulta una coincidencia que en ambas Vírgenes se coloque un angelote medio oculto por el manto, tratando de levantarlo con las manos, como para asomarse. A este particular podemos añadir la manera de colocar el manto, muy pegado al cuerpo, cayendo en pliegues un poco pesados y dando toda la importancia al perfil del cuerpo. Sería en Vallejo como una reelaboración del tema guadalupano del siglo xvi, para darle un mayor naturalismo dentro de un gusto barroco. Por tanto iconográficamente podemos decir que Vallejo está más próximo a esta Virgen de Guadalupe que a las Inmaculadas de Cabrera. Pero se nos ocurre que tal vez la idea de esta transposición le hubiera sido dada por un gran cuadro de Miguel Cabrera, que se conserva en el Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, que lleva por título *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe a los franciscanos*, que sirvió de modelo a Vallejo para la referida obra de la Universidad de Méjico. En el cuadro de Cabrera, sobre un fondo arquitectónico, a manera de rotonda columnada, aparece una composición en tres planos: en la zona baja, los religiosos en oración; en un plano intermedio, la Virgen de Guadalupe sostenida por San Francisco y unos ángeles y, en lo alto, una visión celestial con la Santísima Trinidad y santos. Vallejo no hace otra cosa que repetir la composición, pero divide el espacio solamente en dos zonas, para dar mayor énfasis al escenario <sup>20</sup>.

Estas Vírgenes que aparecen en los citados cuadros de Vallejo llevan la cabeza inclinada, con la mirada dirigida al suelo. Se ha señalado que tal actitud responde a una variante dentro de la re-

<sup>20</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Op. cit.*, lám. 84.

presentación de la Inmaculada, distinta a la iconografía de la Asunción, que se debe representar mirando a los cielos. Lo que vemos en Vallejo es el tema de la Virgen enviada por Dios a la Tierra, como elemento de Redención. Tal modalidad había alcanzado gran aceptación ya desde la Edad Media <sup>21</sup>. En todo caso es lo mismo que puede verse en la Virgen de Guadalupe. Pero por el contrario la manera de representar la luna a los pies, en Vallejo como en Cabrera hay una tendencia a colocarla con las puntas hacia abajo, forma más correcta según tratadistas de la época <sup>22</sup>.

LAS PINTURAS DE FRAY MIGUEL DE HERRERA, DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

El tercer pintor mejicano que deseamos tratar aquí, por su vinculación con la isla, es Fray Miguel de Herrera, religioso agustino, autor de dos de los medallones que decoran la espléndida sillería barroca del coro de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, de Santa Cruz de Tenerife. Este artista (1742-1778) <sup>23</sup> tiene una producción abundante, pero de calidad variable. Obras suyas destacadas pueden citarse las que efectuó para la portería del monasterio del Carmen, en Puebla, con motivo de la canonización de San Juan de la Cruz, o el San Miguel, con un colorido muy brillante, del Museo de la Catedral de Méjico <sup>24</sup>. Entre los diversos retratos que salieron de su mano tenemos el de la niña María Josefa de Aldaco y Fragoaga, del año 1746, del Museo Nacional de Historia de Méjico, retrato lleno de encanto por su dibujo preciso e ingenuo, dos características propias del pintor.

<sup>21</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, T II, París, 1957, pág. 79.

<sup>22</sup> Como señalaba Fray Juan Interián de Ayala, muerto en 1730, y recogiendo noticias del erudito Alcázar, comentarista del Apocalipsis, los peñitos en la ciencia matemática saben con evidencia que si el sol y la luna están juntos desde un lugar inferior se mira a la luna por un lado, las dos puntas de ella parecen vueltas hacia abajo, de suerte que la figura debe estar no sobre la parte cóncava sino sobre la convexa, y así debe ser para que la luna la ilumine Manuel Trens, *Op. cit*, pág. 175.

<sup>23</sup> Begründet von Ulrich Thieme y Félix Becker, *Allgemeines lexikon bildenden Künstler*, vol XVI, Leipzig, 1923, pág. 542.

<sup>24</sup> Manuel Toussaint, *Colonial Art in Mexico*, trad por Elizabeth Wilderweisman, Austin & Londres, 1967, pág. 246

La sillería en que se encuentran las dos pinturas mejicanas es, junto a la de la iglesia de la Concepción de La Laguna, de lo más sobresaliente entre todas las que se conservan en Tenerife. Data de la segunda mitad del siglo XVIII, tal vez en relación con la familia Rodríguez Carta, que desplegaron su generosidad en dotar dicho templo de buena cantidad de objetos de buena calidad<sup>25</sup>. En un principio fue instalada esta sillería en la tribuna de los pies de la nave central, pero desde hace algunos años se trasladó a la capilla mayor, donde luce todo el rico conjunto de tallados junto al bellísimo retablo barroco, en feliz contraste entre el dorado rutilante de sus adornos y la tonalidad oscura de la sillería. Esta, organizada en dos filas de asientos, a dos alturas, los de la parte posterior, más elevados, presentan junto a unos bellos tallados en madera en su color, una curiosa decoración en la parte alta de los respaldos, a base de medallones ovalados, con moldura lisa y vidrio que enmarcan pinturas y grabados con temas de santos, de autores y calidad diferentes. Algunos han desaparecido lamentablemente.

En dos de esos medallones están las pinturas de Herrera. La primera que trataremos es la que tiene por tema *San Ignacio de Loyola en gloria* (fig. 10). Tiene la importancia de estar firmada y datada, en dos líneas: FR(AV) MIGUEL DE HERRERA/ AUG(USTI)NO MEXICO 1741, en caracteres blancos sobre fondo oscuro, hecho de forma tan pequeña que se hace difícil leerlo a simple vista. Ejecutado en óleo sobre tela, mide 17×25 cm. Su estado de conservación es bueno, tal vez por la protección del vidrio.

Desde un punto de vista iconográfico, San Ignacio, en actitud un tanto retórica, aparece arrodillado sobre el globo terráqueo, que flota sobre unas nubes. La mirada y los brazos los levanta a lo alto, en gesto de súplica. A los lados aparecen dos angelitos, que dan a la composición un aspecto triangular. Uno porta un estandarte rojo con el anagrama de la Compañía; el otro un libro abierto para mostrar un lema de los jesuitas. En la parte baja, por delante del globo, el nombre del santo. Como interpretación, es algo no extraño en el siglo XVIII; por ejemplo, nos recuerda algo el destruido San

---

<sup>25</sup> Sebastián Padrón Acosta, *Apuntes históricos sobre la Parroquia Matriz [de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife]. Siglo XVIII: El coro*, en «El Día», Santa Cruz de Tenerife, 22 de diciembre de 1943.

Francisco, de San Fermín de los Navarros, de Madrid, obra del escultor Porcel. Más concretamente, existe un paralelismo con el San Ignacio en plata y pedrería de la iglesia del Jesús, de Roma. Una forma de representar a San Ignacio es con el hábito de la Compañía, pero los artistas barrocos, especialmente Rubens, encontraban demasiada adusta dicha vestimenta y preferían muchas veces representarlo con trajes litúrgicos ricamente bordados y de más colorido <sup>26</sup>.

En su aspecto estético podríamos decir que la escena está encajada en la escuela pictórica de Cabrera, es decir la tendencia a presentarnos el tema religioso con perfiles un tanto dulzones, amanerados, de expresiones y colorido, y lo mismo que cierta apariencia aporcelanada. La obra tiene cualidades tanto de dibujo como de paleta, dentro de la típica pintura devocional, pero resalta un aspecto de ingenuidad en un dibujo preciso, como vemos en esa complacencia del artista en describirnos con cuidadoso detalle los diversos adornos bordados de la casulla, con su brillante policromía. La pintura tiene en general una impronta normal en los talleres del Virreinato, especialmente los que giraron en torno a las figuras de Ibarra o Cabrera, en cuanto a ese aspecto algo artesanal para elaborar ciertos detalles de la composición, pero que a su vez contribuye a darle una personalidad especial.

El segundo medallón que nos interesa aquí de la sillería del coro de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, es el que tiene por tema a *San Rodrigo Mártir*. A pesar de no estar firmado como el anterior, lo tenemos por obra indudable de Fray Miguel de Herrera, y ejecutado en fecha muy próxima al San Ignacio, por el gran paralelismo. Es cierto que hay algo que nos ha llamado la atención y es el hecho de estar esta otra pintura que estudiamos ahora hecha no sobre tela sino empleándose papel como soporte y con técnica de óleo. El tamaño es ligeramente mayor: 18 x 25 cm. Pero la composición, solución iconográfica, con el mismo atuendo litúrgico, el escenario de nubes y los dos ángeles con los atributos, lo mismo que la técnica minuciosa, lo teatral y el misticismo dulzón, son ingredientes que están proclamando la paternidad de Herrera.

También en buen estado de conservación y con una inscripción con el nombre del santo, pensamos que las dos obras habrían sido

<sup>26</sup> Louis Réau, *Op cit.*, T. III, vol. II, París, 1958, pág. 672.





Fig. 10.—Fray Miguel de Herrera: *San Ignacio de Loyola*. Sillería del Coro de la Iglesia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 11.—Fray Miguel de Herrera: *San Rodrigo Mártir*. Sillería del Coro de la Iglesia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 12.—*Virgen de Guadalupe*. Iglesia de Santa Catalina de Tacoronte (Tenerife).

pintadas como encargo para la sillería, incluso el hecho de que en una de ellas se consignara el lugar de ejecución, como si en el ánimo del artista ya estuviera la idea de que iba a ser remitida fuera de su país.

San Rodrigo, el santo mártir de Córdoba bajo la persecución musulmana, se le suele representar con casulla sacerdotal y la palma del martirio. Así aparece en un cuadro de Murillo, de la Pinacoteca de Dresde <sup>27</sup>, que es la manera que se le coloca en este cuadro, si bien añadiéndole otro atributo más, la espada que porta un ángel, alusión también al martirio.

Comparando los dos medallones hay que afirmar que al hacerse uno se tuvo presente el otro. Existe entre los dos una correspondencia de movimientos, pero en sentido contrario, como si estuvieran pensados para estar juntos. En el San Rodrigo los fondos de nubes están menos elaborados y no figuran las cuatro cabezas de querubines, que completan la composición de San Ignacio.

Herrera como intérprete de figuras sagradas tiene mucho interés para Méjico, como maestro, preocupado de amarrar tales interpretaciones dentro de normas precisas. Esto le llevó a formar parte del empeño de un grupo de artistas compatriotas para fundar una academia, que quedó constituida en 1753 bajo la dirección de Miguel Cabrera y en la que trabajó activamente. En un documento de la época se especificaba que los que allí se instruían se beneficiaban también en una mayor veneración y respeto de las imágenes <sup>28</sup>. Esta academia vino a ser el germen de la famosa Academia Mejicana de San Carlos, de algunos años después.

---

<sup>27</sup> Juan Fernández Roig, *Iconografía de los Santos*, Barcelona (1950), página 238; Louis Réau, *Op. cit.*, T. III, vol III, París, 1959, pág 1161

<sup>28</sup> Existe en el Archivo de Notarías del Distrito Federal de Méjico un documento, con fecha 6 de marzo de 1754, en el que el Provincial de los Agustinos concede autorización a Fray Miguel de Herrera pueda como maestro formar parte de las juntas y actuar en la Academia de Bellas Artes. En otro documento, del 13 de dicho mes y año, comparece con otros maestros ante notario, para otorgar poderes para solicitar del Rey los mismos privilegios que instrucciones parecidas de Madrid (Eduardo Carrillo y Gariel, *Op. cit.*, págs. 18 y 19).

## COPIAS DEL CUADRO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

Si estas pinturas que acabamos de ver son testimonio bien patente de contactos directos entre Canarias y Méjico, aún resulta más elocuente el conjunto de copias del cuadro mejicano de la Virgen de Guadalupe, la Patrona de aquella nación, repartidas por muy diversos sitios de Tenerife. Todas pertenecen al siglo XVIII, especialmente de la segunda mitad. Generalmente estas pinturas con la Virgen de Guadalupe eran traídas por isleños en sus viajes de regreso a la isla, para ofrecerlas en las iglesias o ermitas de su pueblo de origen.

El mayor valor que se daba por aquella clientela a estos encargos, dependía del mayor parecido posible que tuvieran con el original. Al respecto tenemos un testimonio del pintor mejicano José de Ibarra, al afirmar que solamente fue posible copiar con perfección la imagen de la Virgen mejicana, después de su maestro Juan Correa efectuara un calco sobre el original, mediante un papel aceitado y en el que detalló mediante un dibujo todas las particularidades. De este calco se sacaron a su vez muchas copias, que fueron empleadas por otros pintores coetáneos. Pero al parecer las copias más perfectas las obtuvo Miguel Cabrera. Este, en compañía de otros artistas, efectuó un estudio técnico del venerado cuadro, en 1751, de acuerdo con la solicitud que en tal sentido le fue hecha por el Cabildo de la Colegiata de Guadalupe, a fin de que fuera demostrado el origen divino de la pintura. Al año siguiente, Cabrera efectuó tres copias bastante perfectas, de las que una fue para el arzobispo don Manuel Rubio y Salinas, otra fue remitida al Vaticano y la tercera la conservó el artista en su taller y le sirvió para reproducirla en número considerable<sup>29</sup>.

En las diversas copias de esta Virgen se mantiene por tanto gran rigor en la reproducción de la imagen rodeada de rayos luminosos, pero el resto del lienzo generalmente se completa con angelotes y guirnaldas de rosas o bien se colocan en las esquinas unos medallo-

<sup>29</sup> Los análisis efectuados por Cabrera fueron recogidos en un opúsculo que él mismo publicó, en 1776, bajo el título de *Maravilla Americana y Conjunto de Raras Maravillas Observadas con la Dirección de las Reglas del Arte de la Pintura en la Prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de Mexico*.

nes con escenas de la aparición milagrosa. En ellas se narra cómo en el año 1531 en un monte vecino a la ciudad de Méjico se apareció la Virgen a un indio llamado Juan Diego, para ordenarle que dijese al Arzobispo Sumárraga que le dedicase un templo en aquel mismo lugar; como contraseña le llevaría de allí algunas rosas, que colocó el indio dentro de su manto. Cuando lo extendió ante el arzobispo apareció la imagen de la Virgen impresa en el tejido.

De las copias que llegaron a Tenerife hay algunas de extraordinaria calidad, como es la de Santa Catalina de Tacoronte (fig. 12), colocada en uno de los testeros de la capilla de San José, en un espléndido marco dorado. Su tamaño es inferior al original<sup>30</sup> y ha sufrido recientes restauraciones<sup>31</sup>. Tanto de dibujo como de coloración, la pintura tiene mucho mérito. Aquí la Virgen está rodeada en los dos lados mayores por angelotes que portan atributos mariano; en lo alto la Santísima Trinidad, en forma iconográfica un tanto heterodoxa, ya que las figuras de las tres Personas aparecen con las mismas características; el resto se completa con una serie de escenas enmarcadas en elementos de estilo rococó, con los diversos momentos de los milagros de la Virgen; también en la parte baja, otra escena con el tema de la Huída a Egipto. Otro cuadro, aún más pequeño, se conserva en el tesoro de la iglesia de San Antonio, en Granadilla.

La serie de pinturas de un tamaño muy próximo al original es más numerosa. Muy bella de color es la de la iglesia de las monjas Claras en La Laguna, con los medallones de los milagros y otro en los pies representando el santuario de la Virgen de Méjico. Coincide mucho con el que se encuentra en la casa del señor Guimerá Peraza, en su finca del Sauzal (Tenerife). Existe una Virgen de Guadalupe, de forma ovalada, en la iglesia de la Concepción, de la Laguna, que sirvió de remate al retablo desaparecido de la capilla construida hacia 1725 por don Bartolomé de Casabuena y Mesa, Juez

<sup>30</sup> Mide 84 × 62 cm.

<sup>31</sup> Fue restaurada por don Julio Moisés y la señorita Pilar Leal. Con tal motivo firmó con el número 43 en la «Exposición Restauraciones en Tenerife 1973», organizada por el Aula de Cultura del Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife.

de Indias en Tenerife <sup>32</sup>, cuadro que luego pasó a lo alto de un retablo lateral.

Pinturas bien conservadas dentro de esta iconografía de la Virgen de Guadalupe son la de la capilla de la Orten Tercera, de Santa Cruz de Tenerife, y la de la catedral de La Laguna. Esta última procede de la ermita de Gracia y tiene el interés de estar firmada y fechada: «Joseph de la Cruz f(eci)t / Año de (17)89» <sup>33</sup>. En la iglesia de San Bartolomé de Tejina (Tenerife) también se guarda otra pintura de buen tamaño, que puede tener relación con Bernabé Fernández de Armas, natural de esa población y vecindado en la villa de Pinsandalo, en la provincia de Michoacán (Méjico), el cual envió a la parroquia tinerfeña de bautismo una serie de objeto para el culto, hacia las últimas décadas del siglo xvii <sup>34</sup>.

Icod fue lugar que mantuvo muchos contactos con Méjico. Es allí donde se encuentra el mayor número de copias de la Virgen de Guadalupe, todas de tamaño natural: la de la capilla de los Dolores, del convento franciscano, fundación de doña Bernarda Isabel Pérez Domínguez, que organizó una buena fortuna con actividades comerciales con el Nuevo Mundo; dos están en la iglesia parroquial de San Marcos. La de mejor factura y conservación tiene una inscripción que proclama haber sido donada por don Pedro Hernández Ramos, año de 1721, y a juzgar por esta fecha tal vez sea de las más antiguas de Tenerife <sup>35</sup>. La familia Hernández Ramos poseyó en Méjico extensas fincas, por lo menos hasta los últimos años del pasado siglo <sup>36</sup>.

Aún podemos señalar en Icod otra copia de la Virgen de Guada-

<sup>32</sup> Alejandro Cioranescu, *La Laguna Guía histórica y monumental*, La Laguna, 1965, pág. 53.

<sup>33</sup> Mide 1,63 x 1 m

<sup>34</sup> Jesús Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, páginas 196 y 197; Leopoldo de la Rosa Olvera, *Apuntes históricos de la parroquia de San Bartolomé de Tejina*, en «Revista de Historia», 62 (1943), páginas 85-98.

<sup>35</sup> Mide 1,71 x 1,7 m

<sup>36</sup> El gran político canario Nicolás Estévez, en carta fechada en París, el 10 de agosto de [¿1879?], cuenta a su amigo de Tenerife Ramón Gil-Roldán y Ríos, al darle noticias de su viaje a América: « habló de tí en Veracruz un señor Ramos de Icod» (Marcos Gumerá Peraza, *Nicolás Estévez Cartas*, Madrid, 1975, pág. 85)

lupe, la más bella de las que hay allí. Se conserva en la ermita de la Virgen de las Angustias, por diversas circunstancias, la más mejicana ermita del Archipiélago. Esta pintura debió más o menos ser colocada allí por el tiempo de la fundación de este pequeño templo, hacia 1747<sup>37</sup>, construido por don Marcos de Torres, que también realizó viajes al Virreinato. La factura de este cuadro es muy interesante, de una composición muy barroca, rico de coloración. Con el primitivismo de la Virgen contrastan los regordetes cuerpos de los angelitos, que con mucho desenfado se lanzan y retuercen violentamente en medio de una festiva composición llena de flores y cintas<sup>38</sup>. Por ese aspecto alegre de tonos y actitudes, por esa apariencia de amorcillos paganos, de cuerpos anacarados, esta copia de la Virgen de Guadalupe es de todas las de Tenerife la que guarda unas características más metidas dentro de la línea de Miguel Cabrera.

---

<sup>37</sup> Domingo Martínez de la Peña, *Los templos de Icod. Estudio histórico-artístico*. Inédito.

<sup>38</sup> Mide 1,71 × 1,7 m.