

UN CUADRO DE LA INMACULADA ALADA EN SANTA CATALINA DE TACORONTE

Antonio Marrero Alberto

RESUMEN

El 11 de noviembre de 1685, un cuadro que representa a la Mujer Apocalíptica, conservado en la iglesia de Santa Catalina Mártir en el municipio de Tacoronte (Tenerife), sudó ante la mirada atónita de varios testigos. Este hecho rodeó de singularidad a esta pintura, pero no es la única característica que la hace especial. Este artículo pretende profundizar en el estudio de dicha obra, tanto por su riqueza iconográfica —ya que permite varias lecturas, desde la de una Inmaculada Apocalíptica alada, hasta una iconografía mixta que mezclaría dos advocaciones marianas: la Inmaculada Concepción y la Asunción de la Virgen—, como la incógnita que rodea su lugar de realización y la mano que la ejecutó. A través de las características formales y estilísticas de la pieza en cuestión, defenderemos su posible procedencia americana a mediados del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Inmaculada Apocalíptica alada, Apocalipsis de San Juan Evangelista, sudor, pintura americana del s. XVII.

ABSTRACT

On November 11, 1685, a picture that represents the Apocalyptic Woman, preserved in the Church of Holy Catalina Martyr in Tacoronte's municipality (Tenerife), sweated before the amazed look of several witnesses. This fact made a detour from singularity to this painting, but it is not the unique characteristic that makes it special. This article tries to penetrate into the study of the above mentioned work, so much for her iconographic richness —since it allows several readings, from that of an Apocalyptic winged Immaculate Conception, up to a mixed iconography that would mix two Marian dedications: the Immaculate Conception and the Asuncion of the Virgin—, as the mystery that surrounds her place of accomplishment and the hand that executed. Across the formal and stylistic characteristics of the piece in question, we will defend his possible American origin in the middle of the 17th century.

KEY WORDS: Winged Apocalyptic Immaculate, Revelation of St. John, sweat, 17th century american painting.

El motivo iconográfico de las Vírgenes aladas no es frecuente en la plástica moderna en Canarias, así como tampoco abunda en el territorio nacional; sin embargo, es muy común su representación por parte de artistas y escuelas hispanoamericanas de los siglos XVII y XVIII, especialmente en la quiteña del Setecientos. Su máximo repre-



sentante fue Bernardo de Legarda y, en este sentido, Quito puede presumir de que, de las figuras gestadas en sus talleres, fue este prototipo el que le dio más fama. Sus imágenes se exportaron a toda América, y «en la actualidad quedan en Quito algunos talleres de modestos imagineros fieles a las viejas fórmulas de la talla y la policromía»¹.

La escultura quiteña se caracteriza por las influencias recibidas tanto de Sevilla como de Granada (predominando la primera), pero debemos apuntar que, con respecto a los colores, los talleres de Quito siguen «la tradición castellana de los tiempos de Berruguete y Juni»². A todo esto, hay que sumarle el gusto de sus imagineros por las tonalidades brillantes y los estofados. El mestizo Bernardo de Legarda aparece en el panorama artístico quiteño en la primera mitad del siglo XVIII. Autor de grandes retablos y numerosas esculturas policromadas, supo muy bien aprovechar la devoción que la ciudad sentía por la Virgen María, para poner de moda las imágenes de la Inmaculada Apocalíptica Alada, con la luna creciente a sus pies y pisando la cabeza de la serpiente. La más antigua de este tipo atribuida a Legarda data de 1734, y se encuentra en el altar mayor de la Iglesia de San Francisco. Otras Inmaculadas creadas por él, también conocidas como *Virgenes de Quito*³, se conservan tanto en el museo de San Francisco como en el convento del Carmen Bajo de Quito, así como en la iglesia colombiana que la Orden franciscana posee en Popayán (Colombia).

A diferencia de la escultura, en la pintura hispanoamericana existen numerosos ejemplos que la representan desde el el siglo XVI en adelante. El tema deriva del *Apocalipsis* de San Juan, siendo Juan Gerson uno de los primeros en pintarlo en 1562 para el convento de Tecamachalco (México), evocando tanto las figuras como las composiciones «tradiciones medievales»⁴.

En México uno de sus cultivadores fue Cristóbal de Villalpando (1645-1714), encargado en 1684 de la decoración de la sacristía de la Catedral Metropolitana, inspirándose para sus figuras en «algún cuadro de Rubens a través de estampas grabadas»⁵. También Miguel Cabrera (1695-1768) y José de Páez plasmaron en pintura la iconografía de la Virgen Apocalíptica, destacando la que el primero de ellos ejecutó en 1760, en la actualidad expuesta en la Pinacoteca Virreinal. La Virgen alada y el Niño, en brazos de su madre, centran la composición. Ella pisa con su pie derecho al dragón, al tiempo que el arcángel San Miguel ataca al monstruo con la espada. En el cielo aparece Dios, que extiende sus brazos para recibirlos. Desde unas rocas, San Juan, que ha interrumpido su escritura, admira la visión apocalíptica que a continuación plasmará en su *Evangelio*. Sobre el fondo de tonalidades claras y brillantes destaca el manto azul de la Virgen y los angelitos que llevan símbolos marianos.

¹ MARCO DORTA, Enrique: *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Arte en América y Filipinas*, t. XXI, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1973, p. 327.

² Ídem.

³ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Historia del Arte Hispanoamericano. 2 Siglos XVI al XVIII*, Ed. Alhambra, Madrid, 1987, p. 215. AA.VV.: *Gran Enciclopedia de España y América. Arte*, t. IX, Espasa Calpe/Argantonio, Madrid, 1986, p. 207.

⁴ Ídem, p. 222.

⁵ MARCO DORTA, E.: *op. cit.*, p. 347.

Fuera de México, concretamente en Quito (Ecuador), tenemos al maestro Miguel de Santiago (+1706), conocedor de la producción de Rubens y Van Dick a través de grabados, entre los que destacan los de Schelte de Bolwert, pero reinterpretados ya que cambió las composiciones y enriqueció los colores, especialmente con tintas claras, pero sin desaparecer nunca el claroscuro que con claras pretensiones volumétricas es usado en escenas cargadas de dramatismo. Como los anteriores pintores, también fue aficionado a los temas inmaculistas pero sus vírgenes «son como vaporosas, de áureas transparencias y delicados movimientos»⁶.

Esta iconografía parece derivar de las visiones que sufrió San Juan Evangelista en Patmos y que aparecen recogidas en su libro del *Apocalipsis*, describiendo en una de ellas como

Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza.

Estaba encinta y las angustias del parto le arrancaban gemidos de dolor.

Entonces apareció en el cielo otra señal: un enorme dragón de color rojo con siete cabezas y diez cuernos y una diadema en cada una de sus siete cabezas. Con su cola barrió la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra.

Y el dragón se puso al acecho delante de la mujer que iba a dar a luz, con ánimo de devorar al hijo en cuanto naciera. La mujer dio a luz un hijo varón, destinado a regir todas las naciones con vara de hierro, el cual fue puesto a salvo junto al trono de Dios, mientras la mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada durante mil doscientos sesenta días (Ap. 12, 1-6)⁷.

Al verse precipitado a la tierra, el dragón comenzó a perseguir a la mujer que había dado a luz al hijo varón. Pero a la mujer le fueron dadas dos alas de águila real para que volara a su lugar en el desierto y fuera allí alimentada, lejos de la serpiente, durante tres tiempos y medio. Lanzó entonces la serpiente de sus fauces un torrente de agua para ahogar en él a la mujer. Pero la tierra socorrió a la mujer: abrió su boca y absorbió el torrente que el dragón había lanzado de sus fauces (Ap. 12, 13-16)⁸.

Pese a que el *Apocalipsis* se le atribuye al evangelista san Juan, éste debió escribirse con motivo de la persecución efectuada por el emperador Nerón durante los años sesenta del siglo I; no obstante, otros autores mantienen la teoría de que fue redactado a finales del reinado de Domiciano, entre los años 81 y 96 d.c.

Atendiendo al fragmento citado, los Padres de la Iglesia vieron en esa figura femenina el símbolo de la Iglesia; interpretación que convierte a la mujer en una prefi-

⁶ AA.VV.: *Gran Enciclopedia de España...*, op. cit., p. 229.

⁷ *La Biblia*, La Casa de la Biblia, Madrid, 2000, pp. 1.768-1.769.

⁸ Ídem, p. 1.769.



guración de la Virgen María; idea que se extiende por Occidente a partir del siglo IX⁹. Posteriormente, de la combinación de atributos tomados en préstamo de la mujer Apocalíptica junto con otros del *Cantar de los Cantares*, surgirá la devoción a la Inmaculada Concepción. Según Manuel Trens, «los autores eclesiásticos identifican a esa mujer como una personificación de María, o bien como una representación de la comunidad de los fieles, o las dos cosas a la vez. En el fondo, viene a ser lo mismo, porque podemos considerar al Hijo de María como el Cristo personal e histórico, o como el Cristo místico, que es la Iglesia. Así que esta mujer es la madre alegórica. Los fieles y los autores eclesiásticos se inclinaron enseguida hacia la alegoría de Madre de Dios»¹⁰. San Agustín afirma al respecto que «ninguno de nosotros ignora que este dragón era el diablo, y que la mujer representaba a la Virgen María, la cual, siendo virgen, dio a luz a nuestro Redentor; virgen que, además, en su persona representaba a la Iglesia». En el arte español a esta alegoría de la Virgen se la suele representar de tres maneras diferentes. En principio aparece sin el Niño, con los brazos abiertos en actitud orante, las doce estrellas alrededor de la cabeza, el disco solar sobre su pecho o vientre, y la luna a sus pies. Otra versión la muestra con los ornamentos astrales y el seno entreabierto, en cuyo interior el Hijo está rodeado por rayos solares. Esta fórmula será adoptada por las vírgenes de la Esperanza o de la O. Finalmente también puede aparecer con los ornamentos astrales pero llevando al Niño en sus brazos. Todas estas versiones se corresponden con el primer episodio de la escena apocalíptica. No obstante, para poder entender la iconografía de la Virgen Alada, debemos analizar también el segundo pues la mujer con dos alas se representa simultáneamente con la que lleva sólo el ornato de los astros¹¹. Según el padre Trens, los autores místicos dieron una acabada explicación de los símbolos de la Virgen apocalíptica, de modo que «las doce estrellas son las doce tribus de Israel, o más bien los doce Apóstoles. El sol es Jesucristo, y La luna es San Juan Bautista, que mengua en cuanto aparece el Sol de Justicia»¹².

Por su parte, algunos autores modernos han creído ver una serie de paralelismos entre el fragmento del *Apocalipsis* citado, con relatos de la mitología egipcia, de la cosmología astral de los babilonios y con los mitos griegos. Según Franz Boll, «el duelo de la mujer apocalíptica y el dragón sería un eco de la lucha de la diosa Isis contra Tifón, cocodrilo del Nilo. El agua vomitada por el dragón y tragada por la tierra es la crecida del Nilo, absorbida por la tierra de Egipto. De acuerdo con la teoría de los orígenes babilónicos, la mujer envuelta (o vestida) en el sol simbolizaría el signo zodiacal de Virgo (la Virgen), y las doce estrellas que iluminan su frente serían las doce constelaciones del Zodiaco. Por último, la visión del Apocalipsis presenta algunas semejanzas con la fábula griega de la serpiente Pitón persiguiendo a Latona, a punto de parir a Apolo.

⁹ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M.: *Guía Iconográfica. La Biblia y los Santos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 39.

¹⁰ TRENS, M.: *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1946, p. 56.

¹¹ SEBASTIÁN, S.: *El Barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990, p. 145.

¹² TRENS, M.: *op. cit.*, p. 64.



Figura 1. Pintura de Nuestra Señora del Patrocinio.

Salvada en una isla por Poseidón, pare a su hijo, Apolo, que da muerte al dragón»¹³. A todo ello se le viene a sumar la explicación dada por los teólogos medievales que afirman que las dos alas de águila que se le dan a la mujer para que escape del dragón simbolizan los dos Testamentos o las dos manos de Cristo crucificado.

La opinión discordante la da San Bernardo, que reconoce que la mujer envuelta en el Sol es la Virgen, pero puntualiza que el sol es la imagen de su infinita misericordia, la luna cambiante que ella pisotea símbolo del Mal, y las doce estrellas que rodean su frente serían las doce prerrogativas de la Virgen: las cuatro celestiales, las cuatro de su carne y las cuatro de su corazón. En cuanto al dragón, personificaría al diablo.

Si bien es cierto que la pintura que venimos tratando, conocida popularmente en el lugar con el nombre de *Nuestra Señora del Patrocinio*, parece tener cierta relación con la iconografía aludida, no es menos cierto que —al parecer— también podría tener cierta correspondencia con aquella otra que reproduce la escena de la *Asunción de la Virgen*. Por influencia de las *Letanías* de Loreto, a la *Virgen de la Asunción*¹⁴

¹³ RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (V. I), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 731.

¹⁴ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 2007, p. 63.



Figura 2. Detalle de la pintura.

generalmente se la representa de pie, sobre un creciente de la luna con la frente ceñida por doce estrellas, como la mujer del Apocalipsis, de modo que a veces tienden ambos temas a confundirse, interpretándose cada uno de sus símbolos de la siguiente manera: la luna que ella pisa simboliza las cosas cambiantes del mundo terrenal, mientras que las doce estrellas que circundan su cabeza son una alusión a los doce apóstoles reunidos en torno a su lecho de muerte. La mujer apocalíptica que escapa del dragón sería la imagen de la mujer elevada al cielo, la *Asunción* pero, a causa de una confusión iconográfica, la *Asunción* pierde su carácter original para convertirse en *Ascensión*, donde en vez de ser elevada al cielo por ángeles, Ella vuela sola ante el asombro de los apóstoles, apareciendo incluso —en ocasiones— provista de grandes alas de águila, como las que el *Apocalipsis* le atribuye a la mujer perseguida por el dragón¹⁵.

Cabe dentro de lo posible que ambas iconografías se hayan fundido en una en el lienzo que nos ocupa, propiedad de la Iglesia de Santa Catalina Mártir de Alejandría de Tacoronte. Conocida como *Nuestra Señora del Patrocinio*, se trata de un óleo sobre lienzo pegado a tabla, que mide 0,73 × 0,52 ms. La Virgen, dotada de alas, va tocada con corona imperial, y rodea su cabeza con doce estrellas y un halo de luz. Ésta, ligeramente ladeada hacia la derecha, muestra los ojos semicerrados, mientras su larga cabellera cae hasta la altura de la cintura. Viste manto azul salpicado de estrellas doradas sobre túnica blanca, ambos ribeteados con encajes de oro, y ostenta sobre el pecho la figura del Niño Jesús dentro de un disco blanco; a sus pies la luna con las puntas hacia arriba, y la serpiente con cola de dragón que es pisada por la Mujer, se enrosca en la bola del mundo y muerde la manzana. Como detalle novedoso en el globo terráqueo se aprecia una banda donde se representan los signos del Zodiaco, desde Leo a Sagitario.

¹⁵ RÉAU, L.: *op. cit.*, p. 631.

Atendiendo a su estudio, nuestra pintura parece desmarcarse, iconográficamente hablando, respecto de las hispanoamericanas comentadas al principio. Para empezar, no se representa al dragón escupiéndole el torrente de agua con el que pretendía ahogar a la Mujer y que se traga la Tierra por intersección divina, sino que esta escena se sustituye por la clásica serpiente que muerde la manzana y es pisada por la Virgen, en una clara alusión al Pecado Original y a su nacimiento «sin mancha». Tampoco se refleja la batalla de San Miguel con el Dragón¹⁶, ni la mujer está volando alejándose de dicha lucha, entregándole a Dios Padre el niño que acaba de parir, mientras ella huye al desierto. Nuestra pintura parece una sencilla Inmaculada Concepción con alas, que muestra a su Hijo en el disco que sujeta con sus manos, quien a su vez porta el globo terráqueo y bendice. Quizás se trate de una simplificación de la iconografía Inmaculista, o bien tratarse de una reinterpretación de la misma hecha por su anónimo autor.

Con respecto a la presencia de una franja dorada sobre la bola del mundo, en la cual se observan determinados signos del Zodiaco, concretamente Leo, Virgo, Libra, Escorpio y Sagitario, que además son correlativos en la tabla zodiacal, podemos apuntar varias explicaciones para su inclusión en la pintura: María madre de todos los hombres (a todo ser humano le corresponde un horóscopo determinado), o María como madre de Dios, creador del Universo. También existen paralelismos entre la Virgen y el signo de Virgo, pero ¿por qué la presencia de esos signos en concreto y no otros? Si observamos el calendario, veremos que Leo comienza su andadura el día 23 de julio y que Sagitario acaba el 22 de diciembre. Por lo tanto, ¿podemos afirmar que la representación de dichos signos zodiacales hace alusión a festividades marianas determinadas? Es posible que así sea dado que el 15 de agosto se conmemora la Asunción de la Virgen —festividad que cae dentro de la regencia del signo de Leo—, mientras que el 8 de diciembre se festeja a la Inmaculada Concepción, jornada que se corresponde con la regencia de Sagitario. De modo que ésta podría ser otra explicación válida para justificar su inclusión en el lienzo. En la parte inferior del cuadro una inscripción hace referencia al fenómeno ocurrido el día de su festividad, y cuya transcripción correcta sería (ver figura 3):

«ESTA IMAGEN SUDO - DIA DE SU PATROCINIO
A 11 DE NOVIEMBRE DE 1685 - ESTA AUTENTIFICADO
POR DN. NICOLAS FERNANDEZ - DEL CASTILLO ESCRIBANO DE
TACORONTE»

El fenómeno del sudor en la plástica canaria ha sido ampliamente tratado por Ana María Díaz Pérez¹⁷, y si bien en algunos casos sabemos por qué ha sucedido dicho «milagro» (pongamos por caso el de San Juan Evangelista, en la iglesia

¹⁶ IMPELLUSO, Lucía: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, trad. de José Ramón Monreal, Ed. Electa, Barcelona, 2003, pp. 375-377.

¹⁷ DÍAZ PÉREZ, Ana María: «El fenómeno del 'sudor' en la plástica canaria», *Actas del x Coloquio de Historia Canario-Americana* (1992), tomo II, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.





Figura 3. Detalle de la pintura.

de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna), en otras ocasiones, como la que nos ocupa, desconocemos el porqué del mismo. El encargado de dar fe del suceso fue el escribano de Tacoronte en aquellos momentos, Nicolás Fernández Fontes del Castillo, quien no sólo certificó el hecho el día citado, sino que lo describió con todo lujo de detalles en un documento fechado ese mismo día y año, conservado en el Archivo Histórico de Tenerife¹⁸. Por él sabemos que la pintura era propiedad del alférez Ángel Pérez Rafael, a cuya casa tuvo que ir para admirar lo que estaba ocurriendo. Situado en un altar, tenía encendidas dos velas, apoyando el reverso en la pared de la habitación. Las gotas de sudor «del tamaño de perlas medianas [...] yban caiendole por su santissimo rostro manos y cuerpo [...] desde las dies» horas de ese día. El mismo escribano, aunque sintiéndose «idigno y pidiendo lic^a ala virgen santissima [...]» le fue limpiando el «sudor» ayudándose con unos algodones más de diez veces, sin que por ello cesara pues «volvía abrotar por las mismas partes y lugares referidas». Nicolás Fernández había sido avisado del suceso «despues dela oracion del avemaria media ora poco mas omenos [...]», hacia «las dies deste dho dia», de lo que se infiere que el fenómeno había dado comienzo pocas horas antes, ya que el propio alférez fue a su casa para avisarle de lo que estaba ocurriendo, rogándole que fuera a certificarlo. El «sudor» cesó pronto, y tras comprobar en el reverso que no presentaba señales de humedad, ni mojado, el escribano pidió que los allí presentes rezaran el tercio de la Virgen, dando por finalizado el «milagro». Por último, pero no por ello menos importante, cabe mencionar los nombres de aquellos que lo presenciaron y que como testigos firmaron, respaldando el suceso narrado por el mentado

¹⁸ Archivo Histórico Provincial de Tenerife (A.H.P.T.). Escribanía de Nicolás Fernández Fontes del Castillo (Tacoronte, año 1685), Protocolo Notarial (P.N.) núm. 1734, s/f. Ver documento completo en el Apéndice Documental núm. 1.



Figura 4. Detalle de la pintura.

escribano. Éstos eran los alféreces Ángel Pérez Rafael —propietario de la tela—, Lorenzo Hernández Leal, Gonzalo de la Torre y Sánchez, y Miguel de la Cruz.

De la lectura del documento se desprende que el cuadro tuvo que haber sido donado al templo después de 1685 (fecha en la que supuestamente «sudó»). Si atendemos a las explicaciones de Jesús Casas Otero, la fecha máxima de entrada de la pieza a dicho templo es la de 1750, año en el que José Espinosa Bethencourt, por devoción, lo adornó con el collar y las pulseras de perlas¹⁹. De este hecho dan fe los agujeros realizados en la tabla, dos a la altura de cada muñeca y dos en el cuello. Desgraciadamente, y pese a haber consultado el mismo documento no hemos encontrado ninguna referencia que pudiera corroborarnos la fecha por él expuesta (1750), así que, a la espera de encontrar esa reseña cronológica, nos inclinamos a pensar que la entrega de las alhajas ya mencionadas a Ntra. Sra. tuvo que ser posterior a la fecha primera que figura en el libro de tributos, donde está recogido dicho documento, el año de 1774²⁰. Conjuntamente con la entrega de las

¹⁹ CASAS OTERO, Jesús: *Estudio Histórico Artístico de Tacoronte*, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 80.

²⁰ Archivo Diocesano de Tenerife (A.D.T.), Libro de Tributos 1774-1833, Tacoronte, Libro 69, s/f.



pulseras y el collar, realizados en plata y perlas, el documento aporta otras informaciones, como que dicho Joseph Espinosa «[...] Retocó el cuadrito de la Virgen que sudó, le puso marco [...] le puso cristal para libertarlo del polvo, dio los velos de dicho retablo de damasco, doró el nichito de la Virgen [...]»²¹. En cuanto a la fecha de donación del cuadro a la iglesia, podemos tomar otro documento también transcrito por Jesús Casas Otero, en el cual, aunque no se especifica el año exacto en que se donó, sí podemos acotar un margen de años en los que la pieza tuvo que entrar en el templo. Se trata del 4 de julio de 1731, fecha en la que el canónigo de la iglesia por aquella época, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, visitó el templo de Santa Catalina Mártir. Su visita quedó recogida y pormenorizada en el Libro de Cuentas de Fábrica de Tacoronte (1666-1776), en el cual se afirma que «[...] de allí pasó a la otra nabe en cuio testero está otro altar con un retablo sin dorar y en el tres nichos, colocados en ellos las imágenes de Ntra. Sra. de el Patrosinio, el S. Miguel y S. Andrés [...]»²². En resumen, la pieza que es objeto de nuestro estudio debió entrar a formar parte de los Bienes inmuebles de la iglesia de Santa Catalina entre 1685 y 1731.

Teniendo en cuenta las características formales de la pintura, podría tratarse de una pieza venida de fuera, concretamente del Virreinato de Nueva España, pues hay muchos elementos que parecen ponerla en relación con los talleres poblanos del Seiscientos²³. Al respecto no debe extrañarnos este hecho, máxime si tenemos en cuenta la proporción de piezas novohispanas que atesora, no sólo la iglesia parroquial de Santa Catalina, sino todos y cada uno de los templos y ermitas de Tacoronte²⁴, como pinturas, esculturas o magníficas piezas de orfebrería²⁵. Son varios los motivos por los que planteamos esta procedencia: el tratamiento de los pliegues de la vestimenta, muy marcados y voluminosos, el volado de los paños, el detalle decorativo dorado que recorre el borde de la tela a modo de ribeteado o cenefa, la textura aterciopelada del rostro unida a esa forma ovalada tan característica, el motivo iconográfico ya definido, muy abundante en el Nuevo Mundo, todo está envuelto de una atmósfera que recordaría a las imágenes barrocas hispanoamericanas del s. XVII.

²¹ CASAS OTERO, J.: *op. cit.*, p. 184.

²² Ídem, p. 182.

²³ TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, 1992.

²⁴ CASAS OTERO, J.: *op. cit.*, MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo: «Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Tenerife», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 23, Madrid-Las Palmas, pp. 583-601. BAREA AZCÓN, Patricia: «Localización de pinturas novohispanas en España», *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 32, Madrid, 2006, p. 258.

²⁵ CALERO RUIZ, Clementina: «Iconografía de la Trinidad en la pintura iberoamericana: la escuela mexicana», *Libro-Homenaje al profesor Hernández Perera*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, pp. 287-296.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Nueva relación de pinturas americanas en Canarias», *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americana* (1982), tomo I (2ª parte), Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pp. 889-908.

Archivo Histórico Provincial de Tenerife (A.H. P.T.), Escribanía de Nicolás Fernández Fontes del Castillo, Tacoronte, año 1685, Protocolo Notarial (P.N.) nº 1734, sf

Yo Dn Nicolas Fez. Fonte del Castillo escnº pbº destos lugares detacoronte y Sauzal hasta el varranco hondo por recibimº delos Ses. Justicia y Regimiento desta Isla doy fee y verdadero testimonio a todos los señores que lapresente vieron como oy Domingo onse deste mes denoviembre demil SessStos ochenta y cinco años estando yo el escnº pbº enlas cassas demi habitacion llego aellas el Alferes Angel Perez Rafael vecino de este dho lug' despues dela oracion del avemaria media ora poco mas omenos y medixo quasi queria ver loq no abia visto en mi vida que fuesse asu cassa que veria un quadro q enella tenia en donde esta un retrato denra Sª dela Concepcion que esta sudando desde las dies deste dho dia poco mas omenos y aviendo oido todo loreferido al susso dho sali a dha ora poco mas omenos dela dha mi cassa y fui conel dho Alferez Angel Perez y otras personas ala cassa del susso dho y abiendo entrado endha cassa halle enella un altar con dos velas encendidas en el y un quadro sobre el dho altar arrimado ael espaldar deun aposento q esta endha cassa en el qual quadro esta el Retrato de nra Sª dela Concepcion lavirgen Maria nra Sª q fue concebida sin mancha depecado original y en el rostro y manos y cuerpo del retrato denra Sª q esta endho quadro del lienzo vide que estaba brotando sudor segun paresia caiendole por su santissimo rostro manos y cuerpo gotas del tamaño de perlas medianas ami pareser las quales yban caiendo y rodando por el cuerpo para abajo y para certificarmebien siera sudor procure aunque idigno y pidiendo licª ala virgen santissima y lefui convnos algodones limpiando su sagrado rostro cuerpo y manos y asi quele acababade limpiar volvia abrotar por las mismas partes y lugres referidas de su sagrado rostro cuerpo y manos el sudor segun parecia loera y esta diligencia hize en limpiar las dhas partes dies veses y viendo queno sessaba el sudor dixee en altavoz doy fee y verdadero testimonio q segun me paresse por lo que tengo visto y diligencia q he hecho como el retrato denra Sª de la Concepcion q esta en este quadro delienzo esta sudando segun meparesse y pedi y suplique ael Alferez Gonzalo delatorre y Sanchez y al Alferez Lorenço Hers Leal y amiguel dela cruz y alas demas personas que estaban presentes en dha cassa y en particular ael dho Alferez Angel Perez Rafael que todos fuessen testigos de todo lo referido y quelos que supieran firmar lofirmaran en esta certificacion losquales dixeron lafirmarian como testigos q aeste prodixio sehallaron presentes yabiendo passado lo referido para certificarmebien hize volver y volví el espaldar del dho quadro delienzo para ver si estaba mojado elqual estaba enjuto sin tener señal de humedad yabiéndolo puesto enel lug donde estaba dixee atodos los q estaban presentes q ressasemos ensilencio el tercio de nra Sª ofreciendoselo paraq intercediesse conno Sr Jesuchristo subendito hijo portodos nosotros como madrey señora nra y desde el mismo instante que dixee doy fee y verdadero testimonio como está el retrato denra Sª dela Concepcion que esta enel dho quadro delienzo sudando segun ami me paresia era sudor

Seso luego el sudor yaviendonos postrado todos enel suelo derodillas delante denra Sa para ressar sutercio loresse yo y abiendo resgado lo ofresi ala virgen santissima yabiendome lebantado enpie selebantaron todos los que estaban presentes y el dho alferez tomo unavela de las que estaban ensendidas y yo el escrinº otra y nos llegamos muy cerca del retrato de nra sra dela Concepcion q esta en dho quadro y procuramos ver contodo cuidado si sudaba y vi yo el escrinº q por entonces nosudaba eldho retrato ysegun me parecio no viseñales de ningun sudor como antes tenía detodolo qual doy fee y verdadero testimonio como dho es por aver passado asi ylos susoddhos lofirmaron como testigos desta verdad y para q conste doy la presente en este mi registro de escrituras pcas para dar testimonio desta certificacion a quien melo pidiere ose me mandare la qual certificacion doy en este dho dia onse denoviembre ahoras despues dela oracion del AveMaria media ora dela noche poco mas omenos del dho dia demil y SeisStos y ochenta y cinco años =

Angel Perez Rafael

Lorenzo Hernandez Leal

G delatorre Sanchez

Miguel de la Cruz

por ende fize mi signo en testimonio de verdad

Nicolas Fe Fonte delcastillo esnºpuº

