

UN CUADRO NOVOHISPANO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE FIRMADO POR LORENZO ZENDEJAS EN LA MATANZA DE ACENTEJO, TENERIFE

Jonás Armas Núñez

El privilegiado enclave geográfico en el que se ubica el Archipiélago Canario, entre tres continentes, le llevó a cumplir una función de nexo entre ellos. Nexo circulatorio por el que transcurrieron los navíos comerciales y, con ellos, las familias, las ideas e ideales, la fe, las devociones y los sueños.

Respecto al tema artístico que nos ocupa, la relación entre Canarias y América se ha mostrado constante a través de los diferentes siglos, si bien es cierto que esta es mucho mayor en la centuria del Ochocientos. Estos contactos llevaron a la arribada a nuestras islas de un ingente número de obras artísticas procedentes de los diversos centros productores del Nuevo Mundo. El flujo migratorio de las familias canarias las llevó a tomar como suyos los diferentes territorios coloniales, pero sin olvidar sus lugares de origen, a los que remitieron obras que ornasen los templos en los que recibieron los primeros sacramentos. Estas donaciones abarcan todas las facetas artísticas que requería el culto religioso, encontrando piezas hispanoamericanas como esculturas, pintura, orfebrería, textiles y, en casos puntuales, incluso productos netamente novohispanos como esculturas en caña de maíz o los característicos enconchados. En ocasiones estas muestras artísticas llegan a nuestras islas con el retorno de nuestros emigrantes.

Sin duda fue el Virreinato de Nueva España el que se muestra como el principal lugar de origen de las obras recibidas en Canarias. Lo singulariza tanto el gran número de obras recibidas en las islas como la influencia en los artistas locales. Estas han sido estudiadas por algunos de nuestros más relevantes historiadores, caso de Carmen Fraga González, Domingo Martínez de La Peña, Clementina Calero Ruiz, Margarita Rodríguez González, Antonio González Padrón, Pablo F. Amador Marrero o Carlos Rodríguez Morales, entre otros.¹

La unión cultural y personal entre europeos y americanos creó un mestizaje del que el Archipiélago Canario no se vio exento. Las ideas y devociones europeas son asimiladas y adaptadas en el Nuevo Mundo a sus modos de ser y sentir. Estas reformadas espiritualidades realizan un viaje de retorno a sus lugares de origen, donde son nuevamente introducidas. Canarias, como enclave comercial y humano de estas relaciones, se convierte en claro receptor.

Excepcional ejemplo es el caso de Nuestra Señora de Guadalupe, advocación mariana de origen extremeño de principios del siglo XIV. La tradición habla de la aparición de la citada advocación en el Virreinato de Nueva España el año de 1531. Desde ese momento, la devoción a la conocida como Nuestra Señora del Tepeyac, lugar de su aparición, se extiende rápidamente por todo el mundo novohispano. Esta devoción alcanzó uno de sus puntos más álgidos en siglo XVIII, cuando en 1737 es jurada como patrona de la ciudad de México, por su mediación para salvar la ciudad de una epidemia. Nuestra Señora de Guadalupe adquiere desde un primer momento un carácter nacionalista, siendo apoyada su devoción

especialmente por el clero secular y los criollos, hasta convertirse en símbolo del Virreinato y posteriormente del país mexicano, y en elemento intrínseco de su cultura.

La expresión plástica de la Señora del Tepeyac sufrió una regulación. En el año de 1752, el reconocido pintor Miguel Cabrera realiza tres lienzos que representan a la citada señora. Estos son copias del original que la tradición cuenta quedó impreso en la tilma de Juan Diego cuando la Virgen se le apareció por tercera vez. Dichas copias iban dirigidas al Papa, al arzobispo y una última para el propio pintor; esta última, modelo para un sinnúmero de réplicas tanto por Cabrera como por otros artífices indianos. A partir de este momento, las representaciones tanto pictóricas como escultóricas siguen el modelo de Cabrera con la idea de servir de *veras efigies*. Las representaciones de Nuestra Señora de Guadalupe se convierten en la mayor expresión devocional del pueblo novohispano.

Las islas, puertos casi ineludibles de las vías marítimas atlánticas, mantienen frecuentes contactos con Nueva España, recibiendo gran número de piezas salidas de sus puertos. Por tanto, no es de extrañar las numerosas representaciones guadalupanas con las que cuenta el archipiélago.

Aún así debemos destacar la existencia de la devoción a Nuestra Señora de Guadalupe en nuestras islas con anterioridad a los contactos americanos, caso de las devociones a Nuestra Señora en La Gomera o Teguisse en Lanzarote, todas ellas vinculadas con la devoción extremeña. Así como la posesión de representaciones de la misma, de tipo novohispano, procedente de otras regiones, caso de la escultura guatemalteca que se conserva en la iglesia de Santa Úrsula en Adeje. Un reciente trabajo de manos de Carlos Rodríguez Morales ha actualizado la variedad y calidad de las representaciones de Nuestra Señora del Tepeyac con las que contamos en el archipiélago,² muestra no solo del perenne contacto entre Canarias y México sino de la devoción instaurada en Canarias a la advocación mariana en estudio.

El lienzo con el que cuenta la iglesia parroquial de El Salvador en el municipio de La Matanza de Acentejo, Tenerife, es una pieza excepcional. Ubicada en la sacristía del templo es obra segura del pintor poblano Lorenzo Zendejas, tal y como muestra su firma en el borde inferior derecho del lienzo. Se realizó en el primer tercio del siglo XIX. Lorenzo Zendejas es hijo de Miguel Jerónimo Zendejas (1724-1815) también pintor poblano de reconocida maestría;³ del que contamos en Canarias con otra obra firmada.⁴ No es extraña la posesión en Canarias de obras de esta procedencia concreta, lo que indica una relación tanto comercial como humana con la citada población, tal y como ya ha remarcado la catedrática Carmen Fraga González.⁵

Debió aprender Lorenzo el oficio de su padre, aunque no acabó poseyendo su maestría. Ello le llevó a abandonar Puebla, donde realizaba obra mayoritariamente sacra para los templos de la comarca, buscando una mayor clientela en Ciudad de México. Regresó a su ciudad natal en sus últimos años, donde murió el dos de mayo de 1830.⁶ Sus obras son escasas, recibiendo encargos mayoritariamente de retratística de las familias burguesas de Ciudad de México. Recientemente han sido reconocidos como suyos dos lienzos de temática religiosa por parte de la catedrática Elisa Vargaslugo.⁷ Por tanto, es la que presentamos la única representación guadalupana salida de sus pinceles conocida hasta el momento.

El siglo XIX se muestra convulso para el antiguo Virreinato, llevándole a la independencia en el año 1821. Este acontecimiento es la culminación de la ocupación francesa de la Península Ibérica y de una serie de acontecimientos bélicos que llevaron a frecuentes rupturas

en los contactos con México. Por tanto, se vuelven inusuales las incorporaciones a las islas de nuevas piezas originarias de la excolonia, incluso los años antes de lograr su independencia. Es el lienzo de La Matanza de Acentejo una obra singular, no solo una de las últimas obras artísticas novohispanas, sino la última representación de Nuestra Señora de Guadalupe arribada al archipiélago, siendo la única de ellas datable en el siglo XIX.

Las diferentes representaciones de Nuestra Señora de Guadalupe se muestran tanto en solitario como acompañadas de las representaciones de sus mariofonías al indio Juan Diego, que suelen mostrarse en los ángulos del lienzo, caso de la obra de la parroquial de La Matanza de Acentejo.⁸ La primera mariofonía muestra la aparición a Juan Diego cuando este, de camino a la iglesia de Santiago de Tlatelolco, decide subir al cerro del Tepeyac atraído por el hermoso canto de las aves. Allí se le aparece la Virgen, quien le explica su deseo de que le sea erigido en ese lugar un templo; deseo que debe hacer llegar al obispo Fray Juan de Zumárraga. La segunda aparición sucede cuando Juan Diego, rodeando el cerro para no encontrarse con la Virgen, de camino a Tlatelolco en busca de un sacerdote que auxilie a su tío moribundo, recibe de nuevo la presencia de Nuestra Señora. La Virgen le comunica la curación de su tío en una tercera aparición, pidiéndole que suba al cerro a cortar rosas. Es ella quien deposita las rosas en su tilma, para que las lleve al obispo como prueba de su presencia en ese lugar, en el que no brotaban rosas. Por último en la casa episcopal, y ante la presencia del obispo, Juan Diego extiende su tilma y al caer las rosas aparece impresa milagrosamente la imagen de la Virgen en la misma.⁹ En ocasiones estas representaciones suelen completarse con alguna otra que generalmente se muestra en la base del cuadro, entre las escenas tercera y cuarta. Usual es la representación del templo erigido en honor a Nuestra Señora.

El lienzo que nos ocupa presenta una serie de originalidades iconográficas que lo singularizan. Entre estas, las aludidas mariofonías situadas en las esquinas de la obra, enmarcadas y rematadas en rosas como uno de los símbolos iconográficos de la devoción mariana, con la particularidad de que la primera y segunda escena han alternado su orden.¹⁰ La esquina superior derecha es la que muestra el primer encuentro entre la Virgen y Juan Diego, acompañado de los ángeles, recurso pictórico muy utilizado en esta escena. En cambio, la escena en la que Juan Diego intenta evitar la presencia de la Virgen, hecho mostrado generalmente como intento de huida, se muestra en la esquina superior izquierda. Este intento de huida se muestra por tanto diferente a la generalidad, ya que al enclavar la escena en un lado diferente al que suele ocupar, el personaje huye hacia el lado inverso al acostumbrado. Por tanto, la narración del lienzo matancero no seguiría la forma general de lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo, sino que su lectura comienza en la esquina superior derecha, creando un recorrido narrativo inverso al de las agujas del reloj.

Nuevo distintivo muestra el lienzo en su base, entre las escenas inferiores, la representación del monte del Tepeyac; original paisaje que muestra el lugar de aparición de Nuestra Señora de Guadalupe. Se trata de un elemento único en las representaciones guadalupanas. El gusto e interés por el paisaje, su tratamiento y lugar destacado dentro del lienzo se corresponden con modos de pensar próximos al romanticismo, imperante en Europa en el momento de creación de esta obra. La creación del citado monte en un intento de mostrar su inmensidad, grandiosidad, lo sublime de su geografía, de un modo tan sencillo y contemplativo, recuerda obras de pintores que profesaron esta tendencia artística en la Europa de finales del XVIII y primera mitad del XIX. Apuntamos así la posibilidad de introducción de elementos románticos, aún tímidamente, en la pintura mexicana religiosa del primer tercio del siglo XIX, del que esta obra es buena prueba.

Respecto a la posible llegada del lienzo al templo parroquial de La Matanza de Acentejo, este presenta una serie de incógnitas. La Parroquial de esta Villa sufrió un terrible incendio la madrugada del 26 de junio de 1936, perdiendo no solo la totalidad de las obras pictóricas y escultóricas que se hallaban en su interior, sino encontrándose en la necesidad de erigir un nuevo templo. El lienzo objeto de estudio llegó a la parroquial con posterioridad al levantamiento del nuevo templo, obras comenzadas en 1938 e inauguradas en 1942 sin mostrarse concluidas.

La tradición nos habla de la donación de las hermanas clarisas, cuyo convento se encuentra en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, al párroco del nuevo templo matancero. Juan Jesús Amaro Díaz fue nombrado párroco de El Salvador, donde había actuado anteriormente como ecónomo el año 1928, cargo que ostentó hasta el año 1946.¹¹ Fue este un singular sacerdote, muy querido por el pueblo y doctor en Teología. Las religiosas debieron conocer las necesidades del nuevo templo y las penurias económicas para su erección, decidiendo aportar al nuevo templo un manifestador para su altar mayor y el lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe, lo que explicaría la existencia de este singular lienzo en la iglesia de El Salvador. En el archivo conventual no consta la entrega de estos objetos a la iglesia matancera, algo usual en el momento histórico.¹² Debió de existir una relación entre la congregación y el párroco, de manera que estas conociesen las penurias de la población y los muchos esfuerzos que estos llevaban a cabo para erigir un nuevo templo. Esta relación pudo venir de los diferentes cargos ejercidos por Juan Jesús Amaro Díaz, en especial su desempeño como ecónomo de la iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna desde 1924, último cargo ejercido antes de su labor en La Matanza de Acentejo, que le permitiría el contacto con la comunidad de religiosas en la misma ciudad.

El lienzo pasó enrollado gran cantidad de años en la iglesia parroquial, de tal manera que su existencia era desconocida para los párrocos posteriores a Juan Jesús Amaro Díaz. Durante los primeros años de este siglo, un grupo de vecinos de la población instó al entonces párroco Domingo M. Ponce Álvarez a su búsqueda y enmarcado, lográndose y encontrándose en la actualidad el cuadro en la sacristía del templo.

Así pues, una serie de avatares históricos han llevado hasta el municipio tinerfeño de La Matanza de Acentejo, y más concretamente a su templo parroquial, un lienzo de temática guadalupana excepcional, ya sea por su datación, características iconográficas, posesión de esta firma o misterio que envuelve su llegada a la iglesia.¹³



NOTAS

¹ Destacar FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. “Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas” en *Anuario de Estudios Americanos*, T. XXXVII, Sevilla, 1983. “Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias” en *V Coloquio de Historia Canario-Americana*. T. I. (2ª parte), Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 887-908. “Obras del pintor mejicano Luis Berruenco” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, San Cristóbal de La Laguna, 2000.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. “Esculturas americanas en Canarias” en *II Coloquio de Historia Canario-Americana*, T. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, pp. 477-493. “Pinturas mejicanas del siglo XVIII en Tenerife” en *Anuario de Estudios Atlánticos n° 23*, Madrid-Las Palmas, 1977, pp. 583-601. “Esculturas y pinturas americanas en Canarias” en *Gran Enciclopedia de España y América. Canarias y América*, Madrid, 1988, pp. 213-224. Junto a GONZÁLEZ PADRÓN: “Pinturas mejicanas en Canarias” en *Aguayro n° 178*, Las Palmas de Gran Canaria, julio-agosto 1988, pp. 26-28.

CALERO RUÍZ, Clementina. *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)*, Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1987, “Iconografía de la Trinidad en la pintura iberoamericana. La escuela mexicana” en *Homenaje a Jesús Hernández Perera*, Universidad Complutense, Madrid, 1992, pp. 287-296.

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

GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio. “Enconchados mexicanos en Gran Canaria” en *VII Coloquio de Historia Canario-Americana*, T. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp. 549-567.

AMADOR MARRERO, Pablo F. “El santísimo Cristo de la Buena Muerte. Historia y análisis organoléptico de una nueva pieza de imaginería en caña, ubicada en la Capilla de San Olav, Museo de Las Rosas, Agüimes. Gran Canaria”. *Coloquio Internacional Canarias y El Atlántico, 1580-1648. IV Centenario del Ataque de Van der Does a la ciudad de Las Palmas*, 1999. “Cristos de Caña en España” en *IV Congreso Internacional. Patrimonio Cultural: Contexto y Conservación*, La Habana, 11-14 octubre de 1999. Junto a BESORA SÁNCHEZ, Carolina. “Aportaciones al estudio de los cristos tarascos en Canarias. El ejemplo del Santísimo Cristo del Altar Mayor de la Basílica Menor de San Juan Bautista de Telde. Gran Canaria” en *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Guadalupe. Itinerarios iconográficos de una devoción*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2003.

² RODRÍGUEZ MORALES, Carlos. *Op. cit.*

³ PÉREZ SALAZAR, Francisco. *Algunos datos para la historia de la pintura en Puebla*, México, 1923. TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria, México, 1965.

⁴ Se trata de una Nuestra Señora del Carmen de colección particular en Santa Cruz de Tenerife. TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro. *Riqueza Artística de los Templos de Tenerife, su Historia y Fiestas*, Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 175-177.

⁵ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. “Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias” en *V Coloquio de Historia Canario-Americana*, T. I. (2ª parte), Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 887-908.

⁶ TOUSSAINT, Manuel. *Op. cit.*

- ⁷ VARGASLUGO, Elisa. *Parábola Novohispana. Cristo en el arte Virreinal*, México, D. F., 2000, pp. 138-139. Como consta en un suplemento de la publicación, la catalogación de estos lienzos fueron posibles gracias a la aparición de las respectivas firmas durante los tratamientos de restauración a los que se sometieron las obras.
- ⁸ Las mariofonías se recogen en un texto conocido como *Nican mopohua*. Su nombre deriva de las dos palabras iniciales del texto, escrito en lengua náhuatl. En él se reflejan las cuatro apariciones de la Virgen sufridas por Juan Diego entre los días 9 al 12 de diciembre de 1531.
- ⁹ Estas representaciones suelen tomar como ejemplo la más difundida de ellas, la serie grabada por el sevillano Matías de Arteaga y Alfaro para la obra del astrónomo y matemático novohispano Luis Becerra Tanco Felicidad de México (1686).
- ¹⁰ Este hecho no es muy común aunque sí encontramos otros ejemplos conservados en México.
- ¹¹ Octavio Rodríguez Delgado, en su trabajo *Historia religiosa de Arafo*, Ayuntamiento de Arafo, 1995, p. 690, apunta al citado sacerdote, natural de Arafo, como párroco de La Matanza tan sólo hasta el año 1937, año en el que sería nombrado párroco de la vecina iglesia de San Pedro de El Sauzal, lo cual no concuerda con los libros sacramentales consultados en ambas parroquias. Los libros rezan la permanencia en La Matanza hasta 1946, año en que es nombrado párroco de La Concepción del Realejo Bajo, donde murió, y sustituido por Ramón E. García Pérez. Por su parte, en la parroquia de El Sauzal ejerce como párroco, entre 1937 y 1940, Miguel Caballero, sustituido el mes de enero de este último año por Leonardo Regalado.
- ¹² Agradecemos la inestimable y desinteresada colaboración de Margarita Gallardo para conmigo y para con este estudio.
- ¹³ Agradecemos la colaboración de Pablo F. Amador Marrero, verdadero impulsor de esta investigación, fruto de sus conocimientos sobre el Mundo Novohispano, así como de sus frecuentes contactos con este.