

LA IMAGEN OCULTA. UN RETRATO MEXICANO CENSURADO DEL OBISPO CANARIO DOMINGO PANTALEÓN ÁLVAREZ DE ABREU A TRAVÉS DE SU ANÁLISIS CIENTÍFICO

Pablo F. Amador Marrero

Tatiana Falcón

Sandra Zetrina

Eumelia Hernández

Elsa Royo

La vida y trayectoria de Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu (La Palma 1683 - Puebla de los Ángeles 1763) se ha ido configurando a través de diferentes estudios, tanto en Canarias como en México, donde ha quedado de manifiesto el interés que suscita para la historia de ambos lados del Atlántico.¹

El origen del tema que ahora nos ocupa fue dado a conocer por el investigador mexicano Jaime Cuadriello quien, en su ejemplar estudio *Zodiaco Mariano*, relata los avatares acaecidos en la realización de una serie de retratos encargados a Miguel Cabrera para la Colegiata de Guadalupe. La historia de dichas telas van más allá del simple reconocimiento de los personajes que en ellas quedaron plasmados y calidad artística de las mismas, siendo el mejor testigo de los convulsos problemas que se establecieron en aquella comunidad a finales de la primera mitad del siglo XVIII. Con anterioridad a la realización de las pinturas se había establecido un pleito entre la Colegiata y el obispado mexicano, cuya causa primigenia radicaba en la intención de obtener por parte de los del Tepeyac la independencia de la jurisdicción ordinaria de la iglesia mexicana.

En base a las referidas investigaciones sabemos que en 1751, un año después de fundada la Colegiata, se le encargó a Miguel Cabrera la ejecución de cinco retratos de cuerpo entero relacionados con personalidades directamente vinculadas con la nueva sede y su recién logrado reconocimiento. En dichas pinturas se decidieron representar las máximas autoridades religiosas y civiles del momento, por lo que encontramos sendas efigies del Papa Benedicto XIV y el Rey Fernando VI, a las que se sumó el retrato de Juan Diego, cuya trascendental participación en la aparición de la Virgen de Guadalupe sin duda lo hacía merecedor de este reconocimiento.² También debió pertenecer a esa serie fundacional el retrato del Virrey Revillagigedo (1746-1755) y el de Pantaleón Álvarez de Abreu.

La incorporación del titular de la mitra de Puebla venía en alusión a su participación en la toma de posesión del primer abad aprovechando la ausencia del Arzobispo, lo que no debió ser visto con buenos ojos por estos últimos. Este cuadro, como veremos, pudo ser uno de los primeros que se colgarían en la sala capitular ya que se cree firmado en 1750, pero avanzada la década fue “autocensurado” como denomina Cuadriello.

En efecto, en las Actas de Cabildo de 1758 se comisiona a Cabrera para modificar la cartela del retrato del Virrey Quemes y Horcasitas, Conde de Revillagigedo y al mismo tiempo, sustituir el del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu por el de Fray Juan de Zumárraga.³

Después de que el señor Sopena dijo: que con el motivo de haber estado con el maestro pintor don Miguel Cabrera, quien le enseñó el retrato que por orden de este venerable cabildo está haciendo de nuestro Ilustrísimo Prelado: le había dicho, que en los retratos que se hallan en nuestra Iglesia de del excelentísimo señor virrey que fue de la Nueva España don Juan Francisco Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo y el del Ilustrísimo señor obispo de la Puebla. Doctor Don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, se podrían subrogar otros de los señores arzobispos benefactores de esta Iglesia a menor costo del que está fabricando: lo proponía para que se resuelva lo que parezca más conveniente. Y oído se resolvió por la mayor parte: que el retrato de dicho virrey se quede: mudándole sólo el rótulo o inscripción que tiene; y el de dicho señor obispo se borre: poniendo en su lugar el del Ilustrísimo señor fray Juan de Zumárraga, que fue a quien se le apareció Nuestra Santa Imagen titular: cuyo costo sea de la Iglesia, corriendo a cargo del señor Tozires el mandarlo ejecutar y ajustar su fábrica y hechura.⁴

Como relata el citado investigador, la censura a la que se sometió el retrato del prelado canario serviría “no sólo fue para ahorrar costos a la corporación, sino expreso mandato del cabildo, que no deseaba correr riesgos políticos en el futuro. ¿Qué hacía allí la figura de un prelado actuando fuera de su jurisdicción? Así, por no parecerle pertinente en ese momento, el rostro de don Pantaleón quedó borrado y excluido, quizás cuidando con celo la injerencia de otras diócesis en sus nuevos destinos, pero también para suprimir un pasaje incómodo en la vida institucional”.⁵ Sin duda, y compartiendo las anteriores apreciaciones, el citado retrato sería reflejo perenne y testigo patente a la vista de todos de aquellos conflictos que ahora se querían olvidar, más aún tras la muerte del primer abad y la paulatina aceptación de la independencia colegial. Por ello, antes de relegar el retrato a otra dependencia y continuar como testigo, se decidió su reutilización.

En la colección de la Basílica de Guadalupe se conservan 5 cuadros de esta época de iguales dimensiones (2,10 x 1,33 m.) y todos firmados por Miguel Cabrera: *Benedicto XIV* (1751), *Fernando VI* (1751), *Verdadero Retrato del Venerable Juan Diego* (1751), *Fray Juan de Zumárraga* (1758) y el *Arzobispo Manuel Rubio y Salinas* (1758). No se sabe cuál fue la suerte del retrato del Conde de Revillagigedo, ¿sería posible que se encontrase debajo de alguno de los retratos que todavía se conservan en la Basílica? En una primera inspección mediante reflectografía infrarroja se observó que en dos de los cuadros mencionados hay una capa pictórica debajo de la cartela, como se mencionará más adelante.

DESCUBRIENDO EL RETRATO

Complementando lo apuntado por Cuadriello, ahora nosotros, a través del análisis científico, damos a conocer un estudio más amplio de esta singular obra; gracias a la aplicación de diferentes disciplinas corroboramos que bajo del retrato de Zumárraga subyace el cuadro originar del clérigo canario. Para su detenida descripción se contó con los siguientes sistemas de análisis: rayos X, reflectografía de infrarrojos y análisis estratigráfico por medio de microscopía óptica.

El primero de los análisis consistió en un barrido total del lienzo mediante rayos X -análisis no destructivo- lo que nos permitió ver gran parte de la composición del retrato de Álvarez de Abreu, especialmente aquellas zonas en las que el pintor usó blanco de plomo. En base a la composición de placas podemos hacer una primera descripción fidedigna de la imagen oculta donde Pantaleón Álvarez de Abreu aparece de pie, ataviado como obispo. Viste capa grisácea con botonadura corrida al frente, sobrepelliz blanco de tejido en zigzag, decorado con un encaje de roleos en los puños y en la base. (Fotografía I).

También, gracias a la radiografía, se pueden distinguir con cierta nitidez los rasgos faciales del clérigo canario bajo Zumárraga. El rostro es delgado marcado por arrugas, cuya mirada se dirige al espectador. La nariz es recta y grande, casi aguileña y las comisuras de los labios están muy marcadas (Fotografía II). Sobre la cabeza porta el solideo o birrete. Facciones similares son las que podemos encontrar en sendos retratos que de Pantaleón se conservan en Puebla. El primero en la propia galería de retratos de la Catedral, y el segundo formando parte del gran lienzo del *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y san Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo de Puebla y el obispo Pantaleón Álvarez de Abeu*, también atribuido a José Joaquín Mangón.

Respecto a la manera en la que se representa a Pantaleón, este se nos muestra de pie, levanta su mano derecha a la altura del pecho, exactamente con el mismo gesto que Zumárraga, mientras que la izquierda descansa sobre la mesa, a un lado de un objeto que podría ser un atril o un libro y frente a un tintero con dos plumas y frasco. Al fondo de la habitación hay una ventana con herrería reticular, como la que se ve en el retrato del Arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. La escena se completa en la esquina superior izquierda con un paño rojo que se extendía hasta el piso, mientras en la zona opuesta inferior una cartela de menor tamaño a la que vemos en la obra de Cabrera y cuyo fondo era de color azul.

Mediante reflectografía infrarroja fue posible ver solo algunas palabras y letras de la primera inscripción. Con esta técnica se detecta el pigmento negro de carbón con facilidad, pero el blanco de plomo cuando forma capas muy gruesas impide ver a través de ellas. Ambas cartelas tienen una construcción pictórica similar, un tono de base y una zona de reflejo; por ello, solo en las partes donde se aplicó la pintura más diluida pudimos ver la inscripción. (Fotografías III, III-A, III-B y IV). Lo identificable fue:

Ilmo Smo S
 DOMINGO PANTA
 LEON ALVARES
 ABREU del Co
 Arzpo. D S
 Q de S. Domingo
 Puebla
 Con la
 tolicas
 onis por SSrx
 conconn
 y gni Imegoz
 bitadores de aquella Cd
 y nacion, em

nigos s. Y Pre nas
Septiembre y ·d
1750 (1756?)

Debajo de la fecha es posible ver unos trazos que podrían pertenecer a la firma. Como se ve en la fotografía, parecen los roleos de la parte superior de unas iniciales, interpretadas por Jaime Cuadriello como JJM, es decir, la firma de José Joaquín Magón, pintor que como ya hemos comentado realizó el citado lienzo poblano del *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe* donde se encuentra también un retrato de don Pantaleón Álvarez de Abreu. En este punto, es significativo señalar cómo Cabrera, a la hora de rubricar sus obras, optó por el ángulo inferior del cuadro, al calce, y no dentro de la misma cartela.

En cuanto a la composición, las dos imágenes tienen el mismo formato, los personajes se ubican de pie y se superponen, aunque Zumárraga es ligeramente más alto y se rodea algunos diferentes elementos iconográficos que reiteran su iconografía y vínculos con el recinto: el cuadro de la Virgen de Guadalupe, la mitra, el crucifijo, el escudo y la silla (Fotografía V).

La primera obra, el retrato del obispo canario, fue pintada sobre una tela preparada con una mezcla de yeso, blanco de plomo y aceite o cola, sobre la cual fue aplicada una imprimatura roja de almagre óxido de hierro; es una capa muy gruesa con partículas de carbón vegetal y algo de yeso. La construcción pictórica es bastante sencilla, se mezclaron los pigmentos en paleta y las entonaciones se hicieron agregando blanco de plomo en las luces. Para los colores oscuros se agregaba negro de humo al tono base. Además, algunas sombras se añadieron usando capas con mucho aceite, barniz o laca.

Por los cortes transversales identificamos un rasgo técnico muy importante en la construcción del primer retrato. Parece que el artista utilizaba el barniz como una veladura o capa de entonación aplicada al final de la creación y, en algunas zonas, sobre esta capa daba pinceladas de blanco puro que hacían más eficaz el efecto cromático y daban mayor resalte a las luces. Todo el sobrepelliz fue realizado con esta técnica en la que intercala capas de barniz y de blanco con lo cual logró el efecto de una tela translúcida. (Ver esquema).

En el documento de 1758 se lee que Cabrera, como asesor artístico, sugirió al Cabildo reutilizar las telas del Virrey Revillagigedo y del Obispo de Puebla con otros temas que resalten la importancia de los Arzobispos benefactores de la Colegiata y con el pretexto de abaratar los costos de las pinturas que seguramente se necesitaban para completar la serie de prelados. En este punto no descartamos que para ajustar el retrato de Zumárraga al conjunto pictórico previo, Cabrera recortara el lienzo de Pantaleón. Tras acondicionar la tela, comenzó por aplicar una imprimatura roja de almagre, similar en composición a la del primer cuadro pero mucho más delgada y con partículas más finas. En el estudio encontramos dos etapas pictóricas bien diferenciadas, a excepción de la silla. En esta zona, solo hay una etapa pictórica y bien podría ser que Cabrera reutilizara este elemento o que haya pintado directamente sobre la capa anterior, lo cierto es que por medio de rayos X solo se observa el paño de la cortina.

Pese al alto cargo y reconocimiento que llegó a ostentar Zumárraga, Cabrera decidió representarlo modestamente, alejado de toda ostentación que podía hacer un personaje de su rango, tal vez como reflejo de la personalidad del retratado. El Arzobispo se muestra de pie, viste el sencillo hábito franciscano ceñido con cordón y cubierto con larga capa. Calza las características sandalias y en la parte posterior de su cuello pende el sombrero de peregrino.

Como únicos elementos dignos de su posición encontramos el rico anillo a juego con el pectoral en oro y piedras preciosas. En la mano izquierda sostiene el báculo de obispo mientras que con la diestra figura hacer un gesto piadoso. (Fotografías VI y VII). Su devota mirada se dirige hacia el ángulo superior izquierdo, donde casi en paralelo aparece la vera efigie de la Virgen de Guadalupe y un crucifijo de oro y plata que se levanta desde la mesa. Sobre esta, y cubierta por un paño rojo, descansa la mitra, el tintero y dos libros, uno grande debajo de otro más pequeño que yace abierto y en el que se lee *Euntes in mundum universum praedicate Evangelium omni creaturae Qui crediderit & Baptizatus fuerit saluus erit. Qui vero no crediderit con.* Estos últimos elementos, como es lógico en un retrato, aluden al personaje en cuestión haciendo referencia directa a su personalidad.

En el lado opuesto y sobre el tradicional cortinaje que suele enmarcar este tipo de composición aparece el escudo arzobispal, compuesto por una tarja coronada por el sombrero con bordones y donde en el campo superior hay un árbol con dos cruces rojas sobre fondo blanco, mientras que en el inferior se alternan franjas azules y doradas. Detrás del obispo, hay una silla de madera con respaldo y asiento de terciopelo color rojo. El piso es de loseta o recinto gris.

En suma, la técnica pictórica del primer retrato es más simple, las capas son muy delgadas, y en el caso de las encarnaciones fueron aplicadas de una primera intención. Hay una ubicación previa de las zonas de color, de tal modo que no se sobreponen. En contraste, el retrato de Zumárraga muestra una aplicación más compleja en la que, mediante la superposición de capas, trabaja las formas a partir de bases de color sobre las que va detallando los elementos del cuadro. El fondo de la habitación fue lo último que plasmó, recortando con el pincel los contornos de las figuras.

A pesar de que ambas etapas comparten una escuela pictórica común en el uso de bases almágres, construcción de lo oscuro a lo claro, aplicación de finas capas que entonan el color en fresco y solo añaden luces muy contrastadas como fase final, ambos recurren al uso de veladuras y lacas para construir las sombras. En el cuadro de Cabrera la paleta cambia, hay mayor riqueza en los amarillos, azules y rojos.

Este estudio refuerza la hipótesis de que se trata de dos pintores distintos y que el cuadro de Zumárraga en cuestión es el mismo al que se refieren las Actas de Cabildo de 1758 y, por lo tanto, fue ejecutado por Cabrera. También es importante señalar que en dicho documento se menciona el remozamiento de la cartela del cuadro del Conde de Revillagigedo y, como complemento de este estudio, revisamos la cartela del *Retrato del Papa Benedicto XIV* y notamos que fue repintada, debajo era de color azul y tenía la misma inscripción. Es posible que en un primer momento Cabrera haya tenido la intención de unificar el estilo de las cartelas de toda la serie, actualmente el cuadro del Arzobispo Rubio es el único que conserva un fondo azul.

LA CORTE DE CLÉRIGOS CANARIOS EN PUEBLA BAJO EL GOBIERNO DE ÁLVAREZ DE ABREU

En paralelo al sucinto análisis de estos retratos, surgió la necesidad de conocer otros aspectos de su vida en la silla angelopolitana, también de cierta importancia para la historiografía artística insular y en especial para las relaciones que en este ámbito siempre se han mantenido entre Canarias e Hispanoamérica. Nos referimos a la corte de clérigos que de origen insular ejercieron su ministerio en aquellas tierras al amparo del obispo palmero y de los que de una u otra manera han quedado vestigios artísticos realizados bajo su patrocinio.

Los primeros resultados de esta investigación en curso destacan al sacerdote lagunero Francisco Javier Grashuysen, quien acompañó a Pantaleón primero en Santo Domingo y luego en Puebla y del que llegó a actuar de secretario.⁶ Gracias a Cioranescu sabemos que era hijo de Pedro Manuel, natural de Amsterdam quien ya residía en La Laguna en 1671.⁷ Junto a Francisco, clérigo presbítero, viajó en 1739 a Santo Domingo su hermano José Timoteo, clérigo de menores, constando la escritura de riesgo por 260 reales,⁸ y de quien no tenemos más noticias de su estancia americana. Respecto a Grashuysen, es conocido el grabado a modo de *vera effigie* que, junto a su hermano Matías, encargó al destacado grabador poblano José de Nava en 1756,⁹ y en cuyo calce se recogen las indulgencias dadas a quien rezara ante esta imagen de la *Milagrosa Imagen de la Purísima Concepción que se venera en su Iglesia Parroquial Matriz*. Como es lógico, entre los obispos que las concedieron figura el propio Pantaleón y su sobrino Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, quien actuó como Císamo u obispo auxiliar de Puebla, hasta que finalmente recaló en la silla Antequerana, actual Oaxaca, donde murió en 1774.¹⁰

Gracias a las investigaciones de Carlos Rodríguez Morales, se ha puesto en relación con esta lámina un lienzo homónimo conservado en las dependencias de la Catedral de La Laguna.¹¹ Como ha relatado el citado historiador, la obra poblana, aunque con ligeras variaciones, pudo servir de ejemplo para el anónimo pintor canario, tal vez Rodríguez de la Oliva, aunque también hemos de tener en cuenta el dibujo o pintura original que guió la plancha, el cual sin duda salió de la ciudad de los Adelantados.

Pero los vínculos de Grashuysen con el arte no terminan aquí dado que ahora conocemos que a su devoción se colocó en uno de los retablos laterales del Sagrario Metropolitano de Puebla, un simulacro de San José con el Niño en brazos. Según queda recogido en el inventario de alhajas del citado templo, la obra fue colocada con anterioridad a 1771 y cuyo análisis estilístico nos ha ayudado a su vez en la catalogación de otra pieza homónima conservada en Canarias.¹²

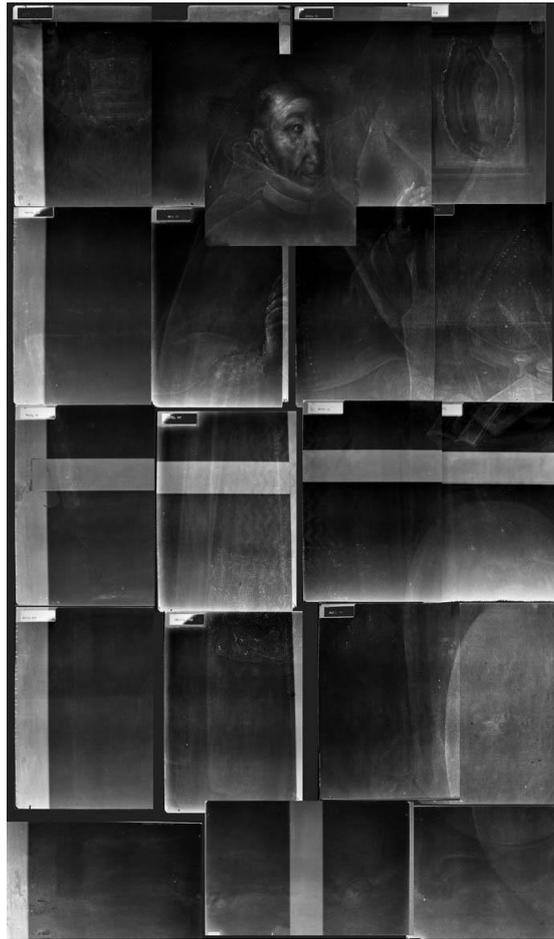
A finales de siglo, aunque en base a la cronología de la talla anterior ha de ser de la década de los setenta, el presbítero Domingo Naranjo donó la hechura de un San José a la iglesia del convento de predicadores de la capital grancanaria.¹³ La imagen se encontraba en la isla con anterioridad a la muerte de Naranjo, cuyo óbito tubo lugar mientras testaba en 1794, y donde reconocía que “la mayor parte de los bienes que tengo y pocos han sido adquiridos en calidad de párroco, que serví por muchos años en la América”.¹⁴ Sabemos ahora, gracias a lo relatado por Juan Agustín Navarro, hermano de Domingo, que Francisco ejerció su ministerio sacerdotal en Puebla de los Ángeles,¹⁵ posiblemente durante los años que ocupó la silla angelopolitana Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La relación entre ambos clérigos venía de lejos, cuando Francisco actuó en nombre de Pantaleón el 7 de noviembre de 1731 en la compra de una casa ubicada en la calle del Santo Oficio, actual Doctor Chil, de la capital grancanaria.¹⁶

La estancia en Puebla de los Ángeles de Domingo Navarro nos llevó al rastreo en esta ciudad de piezas similares a la canaria, encontrado verdaderas concomitancias con otra homónima del Sagrario metropolitano donada por Grashuysen, con la que comparte una serie de afinidades en el tallado de la cabeza, el tratamiento de los ropajes y el particular diseño de la peana. Lo que nos apunta la posibilidad que ambas esculturas fueran realizadas por el mismo artífice.

Relacionado con la anterior pieza grancanaria debe ponerse la Inmaculada de talla que se conserva en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, cuyos posibles vínculos indios ya apuntara tangencialmente el profesor Pérez Morera.¹⁷ Sobre esta imagen -en la que nos hemos centrado en un artículo anterior-, la única bibliografía que la refiere es la somera mención del investigador Casas Otero quien, en un estudio monográfico sobre el templo, apunta la posibilidad de que se trate de “finales del siglo XVIII, en pleno apogeo del estilo rococó, antes de la reacción neoclásica”, en sustitución de otra, documentada en los archivos parroquiales desde 1666.¹⁸ Pese a los burdos repintes y otra serie de deterioros, el trazado de la obra es prácticamente idéntico al San José anterior. De claras influencias pictóricas, ambas piezas se asientan sobre el orbe celeste anclado a idénticas peanas de trazo ovoidal donde se conjugan elementos lobulares alternados como pequeños salientes en ángulo. Otras similitudes las encontramos en las formas del tallado, con telas delgadas y ondulantes, al igual que los cabellos, finos y distribuidos cuidadosamente.¹⁹ Confirmada, a nuestro juicio, la procedencia angelopolitana de la talla y su posible datación pasada la mitad de la centuria del Ochocientos, no descartamos que su donación esté relacionada con algunos de los generosos comitentes locales vinculados con las Indias, y en especial Andrés Álvarez, quien por ese tiempo remitió desde Puebla de los Ángeles diversas piezas de plata para las iglesias de Tacoronte.²⁰

Finalmente, otro clérigo que debemos relacionar con Álvarez de Abreu es su sobrino materno Pedro de Brito y Betancor, Licenciado y Canónigo de la catedral angelopolitana quien, junto con su hermano Antonio, y posiblemente con su otro hermano Rodrigo, jesuita, pasaron a Puebla acompañando a su tío.²¹ La importancia de Pedro para nuestro estudio radica en que a su devoción erigió un retablo en la catedral poblana, ya pasada la primera mitad del siglo XVIII, bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves. Esta obra, desmantelada con los cambios decimonónicos a los que fue sometido el referido templo, centra un reciente estudio nuestro,²² del que destacamos la hechura de una efigie de san Pantaleón, seguramente realizada en homenaje a su tío, encontrándose firmada en uno de sus brazos por “Cora”, artífice con el que relacionamos igualmente las anteriores obras tanto poblanas como insulares.²³

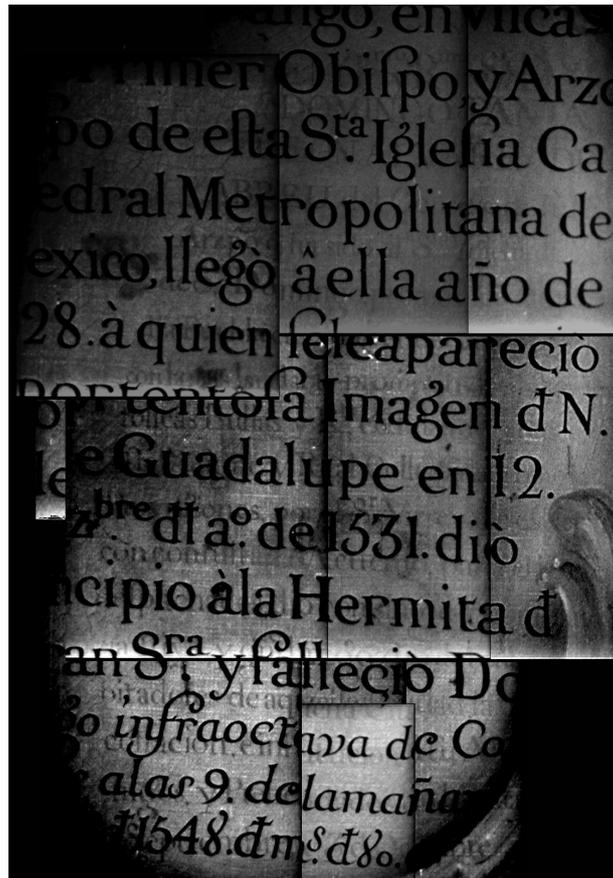
ANEXO FOTOGRÁFICO



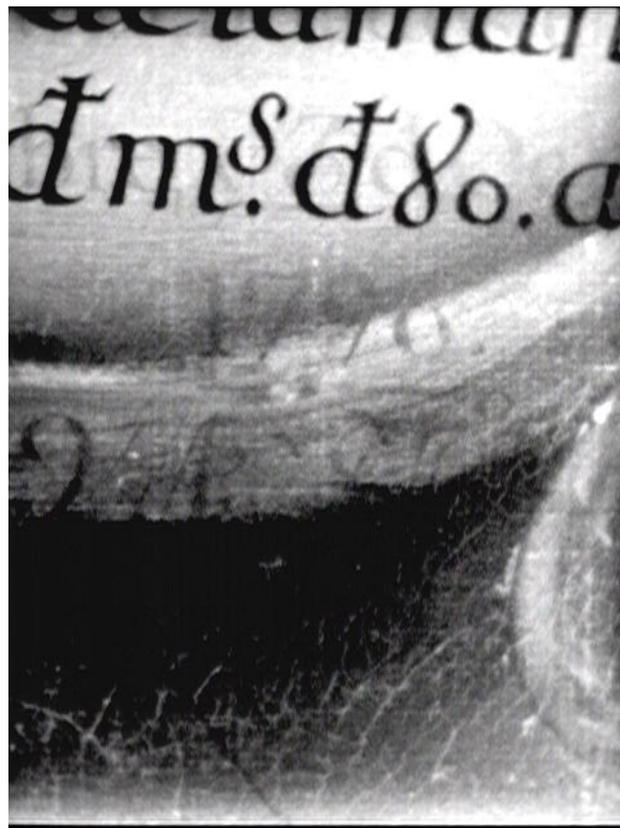
Fotografía I.



Fotografía II.



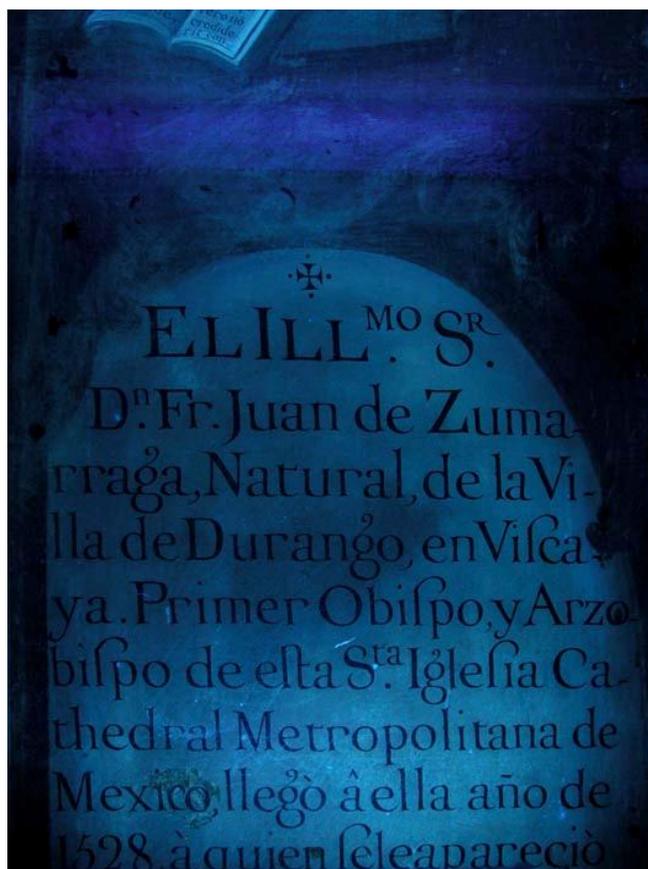
Fotografía III.



Fotografía IIIA



Fotografía IIIB.



Fotografía IV.



Fotografía V.



Fotografía VI.



Fotografía VII.

NOTAS

- ¹ Algunas referencias y estudios que pueden ayudar al lector son: CIORANESCU, A. *Diccionario Bibliográfico de Canarios-Americanos*, I, Tenerife, 1992, pp. 110-112. PÉREZ MORERA, J. “Vaso de Comunión” en *La Huella y la Senda*, Las Palmas de Gran Canaria, 2004-2005, pp. 600-602. GUERRERO-CANO, M^a. M. “D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu de arcediano de la Catedral de Las Palmas a Arzobispo de Santo Domingo”, en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, T. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pp. 871-881. SALAZAR ANDREU, J. P. “Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu” en *Anuarios Mexicanos de Historia del Derecho*, 18, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 253-278.
- ² CUADRIELLO, J. “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, en *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, México, 2004-2005, p. 84.
- ³ AHINBSMG, Actas de Cabildo, 3 de octubre de 1758, f. 201. Citado por CUADRIELLO, J. “Zodiaco Mariano...”, *op. cit.*, p. 84.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ *Idem.*, p. 81.
- ⁶ Así consta en las referencias aportadas por Guerrero-Cano, donde Grashuysen actúa en 1740 como secretario y notario a raíz de una encuesta promovida por Pantaleón sobre cuestiones referentes al funcionamiento de su obispado en Santo Domingo. GUERRERO-CANO, M^a. M. “D. Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu de arcediano de la Catedral de Las Palmas a Arzobispo de Santo Domingo”, en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, T. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p. 876.
- ⁷ CIORANESCU, A. *Diccionario bibliográfico de Canarios-Americanos*, I. Tenerife, 1992, pp. 946-947.
- ⁸ CIORANESCU, A. *Diccionario bibliográfico...*, *op. cit.*, p. 946.
- ⁹ FARIÑA GONZÁLEZ, M. A. *Canarias-América (1678-1718)*, Santa Cruz de Tenerife, 1997, p. 366. Entre las láminas grabadas por José de Nava (ca. 1735-ca.1817) traemos en alusión las distintas planchas que grabó con el tema de la Virgen de Santa María de Ocotlán, México, en especial el realizado en 1752 sobre seda (colección del Museo Sumaya, México, D. F.) como testigo del auge que a mediados del siglo XVIII se le dio a esta advocación y donde figura Pantaleón Álvarez de Abreu como uno de sus mayores impulsores quien, según Lorenzana, era muy “inclinado al Culto Divino”. Sobre este tema véase el ejemplar estudio de: CUADRIELLO, J. “Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime”. *Monografías de Arte 30*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2004, pp. 264-302. También, LORENZANA, F. A. *Concilios Provinciales*, México, 1769, p. 279.
- ¹⁰ Sobre Miguel Anselmo véase: CIORANESCU, A. *Diccionario bibliográfico...*, *op. cit.*, pp. 112-113.
- ¹¹ RODRÍGUEZ MORALES, C. “La antigua Virgen de la Concepción. Iconografía e historia”, en *Purísima. Estudios históricos-artísticos*, La Laguna, Tenerife, Ed. Artemisa, 2004, pp. 46-48. Sobre el lienzo catedralicio véase: RODRÍGUEZ MORALES, C. “Nuestra Señora de la Concepción” en *Imágenes de fe*. [Catálogo de la exposición homónima], Tenerife, Catedral de La Laguna, 2000, pp. 70-71.
- ¹² “Sr. San Joseph de madera de talla de a vara, con el Niño, con su aureola de latón y su vara de plata, que donó el Sr. Cura Lic. Grashuysen”. AMADOR MARRERO, P. “Nuevas aportaciones a la catalogación de

la imaginería novohispana en Canarias a través del estudio de sus decoraciones. La Inmaculada de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife” en *Cuadernos de escultura Novohispana*, México, 2005 (en prensa).

- ¹³ SUÁREZ GRIMÓN, V. “Contribución al estudio de la propiedad de la tierra en Gran Canaria: fundaciones pías y vinculares de origen indiano en el siglo XVIII” en *V Coloquio de Historia Canario-Americana*, (1982), Gran Canaria, 1985, t. II, pp. 530, 43-546. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. “Escultura y pintura americanas...”, *op. cit.*
- ¹⁴ HERNÁNDEZ SOCORRO M^a R. (Coord.), “San José” en *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI/XIX*, Gran Canaria, 2000, pp. 160-162. El propio escribano que redactó las últimas voluntades dejó indicado que “La Ymage(n) de S(or) San Josef de que es dueño se colocase en la Yglecia de d(ho) com(to) de S(or) Santo Domingo desta ciudad y se le diese culto en el dia dies y nuebe de cada mes”. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. “Esculturas y pinturas americanas en Canarias”, en *Gran Enciclopedia de España y América. Canarias-América*, Madrid, 1988, pp. 231-234.
- ¹⁵ Con motivo de la donación de un arca para el monumento de la iglesia de San Lorenzo, Las Palmas de Gran Canaria, Juan Agustín declara “... mi hermano el doctor don Domingo Naranjo, que reside en la Puebla de los Ángeles de el reyno de México”. PÉREZ MORERA, J. “Arca del Monumento” en *La Huella y la Senda*, Gran Canaria, 2004-2005, p. 588.
- ¹⁶ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Gran Canaria, 1995, p. 270.
- ¹⁷ PÉREZ MORERA, J. “Nuestra Señora de las Angustias” en *La Huella y la Senda*, Gran Canaria, 2003, pp. 570-571.
- ¹⁸ CASAS OTERO, J. *Estudio histórico-artístico de Tacoronte*, Tenerife, 1987, p. 90.
- ¹⁹ AMADOR MARRERO, P. “Nuevas aportaciones a la catalogación...”, *op. cit.*
- ²⁰ Al respecto, véase por ejemplo HERNÁNDEZ PERERA, J. *Orfebrería de Canarias*, PÉREZ MORERA, J. “Platería en Canarias. Siglos XVI-XIX”, en *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, t. I. Canarias, 2001, pp. 263-270.
- ²¹ CIORANESCU, A. *Diccionario bibliográfico...*, *op. cit.*, p. 342.
- ²² AMADOR MARRERO, P. y ARROYO, E. “Iconografías canarias en México. Una imagen de la Virgen de las Nieves y su retablo en la Catedral de Puebla de los Ángeles. Un homenaje al obispo palmero Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu”, en prensa (2006).
- ²³ AMADOR MARRERO, P. “Nuevas aportaciones a la catalogación...”, *op. cit.*