

BELLAS ARTES

# LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA VILLA DE AGAETE (GRAN CANARIA): EL TRÍPTICO FLAMENCO DE LAS NIEVES

POR

ANTONIO CRUZ Y SAAVEDRA

En un amplio espectro de la geografía canaria se encuentra esparcido por las iglesias y ermitas, un apreciable contingente de obras de arte procedentes concretamente del ámbito norte europeo<sup>1</sup>. La afluencia masiva de esculturas, pinturas, muebles,

<sup>1</sup> A causa del incendio que arrasó por completo la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción el 28 de junio de 1874, el patrimonio pictórico de la Villa se limita al tríptico flamenco de Las Nieves y a un cuadro de Ánimas bajo la advocación de la Virgen del Carmen, de 1899. No obstante, la consulta del archivo parroquial nos documenta un rico muestrario pictórico antes de que tuviera lugar el nefasto incendio en la víspera de la festividad de San Pedro apóstol.

A.P.V.A., (A)RCHIVO (P)ARROQUIAL (V)ILLA (A)GAETE, *Libro de Fábrica*, I, fol. 82 r., fol. 83 v., fol. 97 r., fol. 102 r. y fol. 115 r. Al remontarnos a los orígenes de la parroquia, catalogamos para el 27 de marzo de 1556 las siguientes pinturas: «un lienzo con el Descendimiento» y una «tabla con un lienzo negro bajo la advocación de San Sebastián». El 24 de mayo de 1560 se incorpora al inventario «un lienzo de la Salutación de Ntra. Señora». Para el 4 de agosto de 1561, se lee: «Yten ay en la dha. iglesia con otro altar en la que estaba un retablo y un lienzo en la que esta pintada la concepción de nuestra señora», coincidiendo con el tríptico flamenco mandado a traer por el genovés Antonio Cerezo. En este marco, aparece junto a los anteriores inventariada una «cruz de madera en la q' esta pintado un crucifijo»; *Ídem*, II, fol. 86 r. En adelante, no se detallan nuevas

campanas, vestidos, etc., es el resultado de las intensas relaciones comerciales que ocupaban por entonces la explotación de la caña de azúcar en Canarias, durante el período de recuperación efectuado después de la conquista y parte del siglo XVI.

En la arribada de pintura flamenca, concretamente a la Gran Canaria, toma parte el bellissimo «Triptico Flamenco de Agaete», como dijera el doctor Jesús Hernández Perera, unido a la familia de origen genovés de Antonio Cerezo y doña Sancha Díaz de Zorita. La vinculación comercial con el septentrión europeo tiene su explicación en el floreciente ingenio azucarero de la Villa, mediante el cual se produce la adquisición del des-

---

adquisiciones sino el cambio de lugar, pasando así del cuerpo principal de la parroquia al altar. En ocasiones, y según las referencias documentales, adscriben a «los desposorios de Santa Ana con guarnición dorada», con el lienzo de la Virgen de la Concepción existente en la capilla mayor el 1 de abril de 1696; *Ídem*, fol. 103 r. Un cuadro de grandes proporciones de «Santa Teresa de Jesús», inventariado el 4 de agosto de 1711, amplía el campo pictórico. Se emplazaba en la sacristía, según la relación hecha durante la visita efectuada por el señor obispo don Joaquín de Herrera el 12 de agosto de 1780; *Libro de Protocolos de Escrituras y Testamentos, 1746-1803*, fol. 95 r. y fol. 96 v.º En otro inventario, y también en la sacristía, se notifica un lienzo de la Candelaria y de Santa Lucía. Suponemos que la primera fue la que según el testamento de Inés de Arbelo el 3 de enero de 1765, dejó a la parroquia: «Yten declaro deo dos cuadros Uno de la birgen de Candelaria, y otro de Sno Sn Juan para adorno de la Sacristia que sea de haser que aci es mi volund»; *Libro de Citas de Documentos*, s. f. En el registro efectuado en 1780 se nos documenta otro lienzo bajo la advocación de la Virgen del Carmen: «Yten un quadro de nra. Sra. Del Carmen en su altar con su retablillo sin pintar...»; *Ídem*, s. f. En la ermita de Ntra. Sra. de las Nieves se cataloga el 13 de enero de 1767 las siguientes pinturas: «Ytem, cinco quadros mas pr. los lados del altar dos grandes de Sr Agustín y Sn Nicolas de Bari, y tres pequeños uno del niño Jesus, Sn Juan y Sta Cathalina». La elección iconográfica se corresponde con los nuevos patronos de la ermita; y *Libro de Misas Cantadas, 1751-1878*, fol. 181 r. Un cuadro bajo la advocación de Nuestra Señora del Pino, que dejó doña María de Medina el 2 de noviembre de 1786 a su nieta Catalina, completaba el panorama pictórico de la parroquia matriz. Algunos continúan inventariándose y de los otros se pierden su rastro.

membrado tríptico<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, la burguesía, con sus buenas obras y limosnas, ve la solución más eficaz para combatir los conflictos morales, expiar sus pecados, y obtener la reconciliación con Dios y asegurar de este modo la salvación del alma<sup>3</sup>. Como buenos burgueses, Antonio Cerezo y doña Sancha Díaz de Zorita, se comprometieron a edificar un monasterio e iglesia para los frailes mercedarios, y dotar de los ornamentos necesarios a la capilla bajo la advocación de Las Nieves<sup>4</sup>. Para tal acontecimiento suscriben en la Villa de Gáldar la escritura ante escribano público en marzo de 1535 en la que se comprometían:

«Primeramente que nos vos damos para hacer y fabricar el dicho monasterio la dicha iglesia y capilla de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de las Nieves, con sus puertas, herraduras e llaves, con los ornamentos siguientes: un retablo grande que es en el altar mayor de la dicha capilla de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> la Virgen María, de pincel, con señor san Antón e san Francisco, en la peana del dicho retablo los doce apóstoles con Nuestro Señor jesucristo en medio; en el puesto e pintado yo el dicho Antonio Cerezo e mi mujer Sancha Díaz de Auxita, bajo de N.<sup>a</sup> Sç...»<sup>5</sup>.

Con este compromiso, nos legó una de las obras pictóricas de pincel flamenco más importantes del Archipiélago.

### 1. ESTUDIO ANALÍTICO DE LA OBRA PICTÓRICA

Componen la obra un total de tres paneles y dos medallones. Según constan en las escrituras testamentarias también for-

<sup>2</sup> No sabemos con certeza la forma de producirse los trámites para su compra, ni siquiera cuáles fueron los contactos, así como si algún miembro de la familia se trasladó con seguridad al lugar de origen del pintor flamenco. No obstante, existe la posibilidad de que llegaran por la misma rada de Las Nieves, reducto y conjunción del comercio comarcal hacia el exterior, a sabiendas de la fama y creciente producción azucarera.

<sup>3</sup> ANTAL, 1963, 109.

<sup>4</sup> RUMEU DE ARMAS, 1975, 111.

<sup>5</sup> A.M.T., (A)RCHIVO (M)IGUEL (T)ARQUIS ARMAS MEDINA, 1944, s. p.

maba parte del legado una peana, desaparecida en Sevilla con motivo de una exposición de arte sacro<sup>6</sup>. El papel central, conforma la muestra pictórica más considerable —130,7 × 68,5 centímetros—. Su remate se realiza en forma conopial, adquiriendo un desarrollo cuadrangular hacia su travesaño de 102,5 centímetros de altura. Hay que precisar que por agrietamiento de las tablas centrales, las medidas varían en 0,5 centímetros hacia la parte superior donde se muestra más acusada. Los paneles laterales —117 × 54 centímetros—, adoptan idéntica estructura, aunque el ancho es menor y el remate más pronunciado.

Los donantes —71 × 46 centímetros el de Antonio Cerezo y 72 × 45,5 centímetros el de doña Sancha— están representados en dos paneles desgajados del central, de configuración ovalada. Los marcos de los santos patronos destacan por ser los auténticos que acompañaron al tríptico desde el taller en que fue ejecutado. Las motivaciones que nos han conducido a estas afirmaciones estriban en la conservación, en los listones derechos e izquierdos respectivos, de la huella dejada por los tornillos al ser retirados de sus bisagras que tiempos atrás los unían al central. Así como la originalidad de sus reversos, con el mismo tratamiento o imprigación inicial que sufre toda pintura en tabla. Actualmente los repintes sucesivos de barnices han ennegrecido la textura de los marcos, no pudiéndose transcribir su leyenda a razón de la referencia documental siguiente:

«Yten ay en la dha iglesia el altar mayor questa un Retablo de pinzel en questa pintado una señora con el niño Jesus y encima El espiritu santo y baxo desta Juaquin y santana y en las puertas esta santanton y san Franco y tiene el Retablo alrededor una moldura con unas letras en campo azul y en la peana del dho. Retablo estan los doze apóstoles»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> FEO Y RAMOS, 1930, 6.

<sup>7</sup> A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, I, fol. 95 r. Durante la visita efectuada el 24 de mayo de 1560, por el licenciado don Luis de Padilla, estando de beneficiado el cura don Juan Báez, se recoge dicha transcripción. El subrayado es nuestro.

Los marcos de los paneles laterales, con un ancho de 7,5 centímetro se componen de varias piezas. El panel central es igual a los laterales, aunque su altura es inferior. Por consiguiente, su remate se realiza con una curvatura menos pronunciada, con tendencia a medidas más proporcionadas. En los medallones, los marcos son también de varias piezas, con medidas exteriores más grandes que al reverso <sup>8</sup>.

Analizada su forma y dimensiones exteriores, es importantísimo tener presente que la disposición de las tablas que conforman el tejido de los paneles es en sentido vertical. Verticalidad que tomamos como documento material para realizar nuestras afirmaciones sobre las dimensiones antiguas y, en definitiva, de su configuración originaria. Pero, antes de este argumento podemos precisar cómo, y a través de la lectura de los reversos, éstas estaban unidas unas con otras por engrudo de pergamino o cola de animal. Cuando los paneles adquieren dimensiones considerables, el engrudo es reforzado con la dis-

---

<sup>8</sup> Los marcos laterales, al estar compuestos por varias piezas, encajan en la parte superior mediante sección vertical, mientras que en la parte superior lo hacen de forma inclinada. No obstante, en la parte inferior, el ensamblaje se realiza rebajando el interior del listón vertical, mientras que el horizontal lo hace también interiormente, pero tomando contacto con la parte inferior. Esta disposición es debido, indudablemente, a que el panel propiamente dicho se introduce desde la parte inferior hacia arriba. De la misma forma, las uniones superiores están agarradas con espigas de madera a madera, mientras el travesaño horizontal lo hace con las verticales mediante tornillos y refuerzos de hierro en la parte trasera. De esta forma se evita en lo posible el deterioro de la pintura, al construirse primeramente el cuadro y encajarlo luego mediante estos dispositivos. Por el contrario, las tablas de los medallones descansan en el rebaje practicado en el marco, previo desgaste oval del hueco. A diferencia de los otros, se sujetan con tornillos, como consecuencia del desconocimiento de la técnica del enmarcado de la época.

El ensamblaje de las tablas lo pudimos comprobar primeramente en el reverso del panel derecho. Posteriormente, durante la restauración efectuada en junio-agosto de 1984, se comprobó, en el transcurso del proceso, la disposición simétrica de las espigas al estar colocadas cada 23 centímetros unas de otras. Este ingenioso sistema era desconocido por las restauradoras, al afirmar que se trataban de nudos de la madera, por lo que procedieron a cortarlos para disponer las cuñas de maderas añadidas durante el proceso de tratamiento de las tablas.

posición de un ensamblaje tradicional consistente en la colocación simétrica de unas espigas encajadas en las uniones de las tablas a ensamblar, previa abertura del hueco. Su función, no cabe duda, es la de hacer más duradera la ligazón de las tablas. En este sentido, se pudo apreciar en el panel central cómo la madera empleada era incluso más dura que las mismas tablas de los paneles. También existe una contraposición

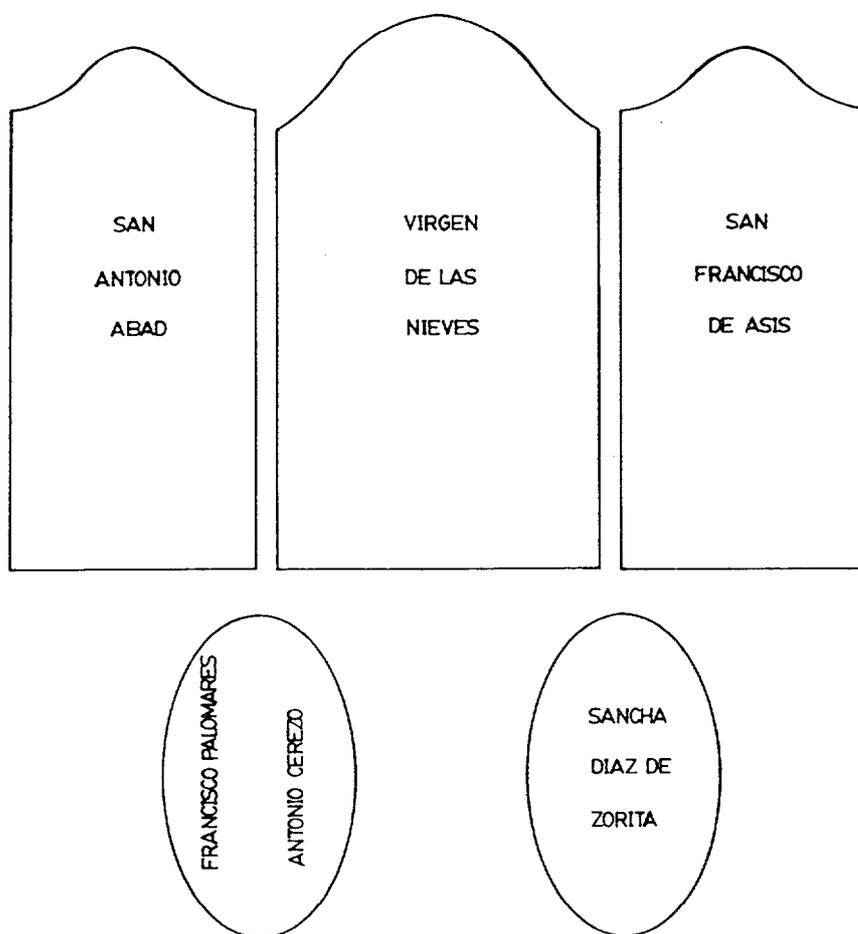


Fig. 1.—Tríptico Flamenco de Agaete. Estado actual. Paneles e iconografía. Declarado de interés provincial en 1973.

en la textura de la madera, destacando un perfil liso y nivelado en el reverso de los santos donantes, mientras que en el del tema central se dispone según ha sido cortada del árbol, sin tratamiento alguno. Del mismo modo, los paneles laterales conservan en el reverso la capa de estofado e imprigmación primaria, mientras el central carece de tal solución por las características de la madera y de la época. Siendo su volumen superior también a las tablas laterales y desprovista de la pigmentación marrón aplicada en aquéllos.

Si nos atenemos a las propias cláusulas testamentarias y a la propia definición de «tríptico», podemos apreciar cómo la terminología artística no es asequible para el de Las Nieves. Aparte de las tablas reales, existen dos de pino canario añadidas a los extremos del panel central. La de la derecha del tríptico mide 13 centímetros de ancho y 68 de alto, mientras que la izquierda, teniendo la misma altura, conserva medio centímetro más de ancho (fig. 2). En el medallón de doña Sancha Díaz de Zorita hay dos tablas añadidas de 4 y de 5,5 centímetros de ancho y en la de Antonio Cerezo tres de 3, 6 y 6 centímetros de ancho, con la peculiaridad de disponerse la última de forma horizontal; las medidas han sido tomadas de derecha a izquierda, según el reverso (fig. 3). Por consiguiente, nos confirman que al recortarse debió tener mayores dimensiones, corroborando ineludiblemente al desmembramiento del panel central, circunstancias que son apoyadas por las tablas descritas y que no pertenecen a la constitución primaria del tríptico. En este sentido, hemos observado en el reverso de los medallones dos huellas horizontales, a modo de ranuras, de 6,5 centímetros de ancho, en la que se observan las huellas dejadas por los tachones que unían a este pretendido soporte. Puede ser de sumo interés ya que confirman las posibles dimensiones del panel central, y la disposición horizontal del rebaje practicado en el reverso de las tablas originales de los medallones puede entenderse como un refuerzo de todo el entarimado del panel central en cuestión. Se conserva un rebaje en el donante y dos en el de doña Sancha. En el panel central no lo hemos localizado debido a las continuas remodelaciones a las que ha sido sometido, aunque pensamos que, si nuestras investigaciones van

encaminadas a que los medallones formaron parte del tema central, y que sus reversos tienen la misma textura y grosor, y carecen de la preparación de los santos donantes, debió tener también los mismos rebajes.

Por sus medidas reales y añadidas (fig. 3), podemos afirmar que la tabla original —7 centímetros— del medallón derecho formó parte de la del panel central con medida de 27 centímetros. Igualmente, la tabla original del medallón izquierdo —8 centímetros— formó parte también de la tabla izquierda —30 centímetros— del panel central. Si comprobamos las medidas totales de las tablas éstas oscilan entre los 27 y 30 centímetros, lo que nos daría a entender que donde se registre una medida inferior a la media debió tener otras que las igualen o aproximen. En este sentido, las tablas de la Virgen de Las Nieves —27 y 30 centímetros— coinciden con la de los medallones. Por consiguiente, las emplazadas en los extremos superiores del panel central —de 5,5 y 6 centímetros de ancho— tuvieron necesariamente que formar parte de las tablas mayores de los donantes. Sumando las medidas reales del panel central junto a la de los medallones, vemos cómo el panel central ha crecido, apreciándose un total de 115 centímetros con respecto a los 68,5 que tiene en la actualidad. Medida que tendría como objeto poder albergar los 108 centímetros que conforman la suma de los paneles laterales. Se aprecia en el remate conopial de la Virgen cómo diferentes escenas han quedado interrumpidas —cortadas—, así como también se ha recortado el ambiente espacial destinado a los donantes. En definitiva, se puede pensar incluso en otra tabla a ambos extremos, una vez incorporadas las de los donantes.

Interesante es el dictamen de doña Consuelo Sáenz de la Calzada sobre las dimensiones de los paneles, ya que no cree que se cerrasen sobre el central, sino que estaban formados por paneles de parecidas dimensiones, cerrando acaso para ser recogidos, como el retablo flamenco del Museo de Sigmaringen, Alemania R.F. Por lo que supone que el de Las Nieves sea igual, aludiendo que la forma de los laterales obligaría a dejar

una parte descubierta<sup>9</sup>. Nos documenta en este terreno Galienne y Pierre Francastel, que en España e Italia, no da el retablo el mismo desarrollo que en los Países Bajos. Los paneles aparecen ensamblados, pero no articulados, donde no se pinta sino por un solo lado, mientras que en Flandes y Francia los retablos se transforman en una especie de armarios con postigos articulados que pueden replegarse sobre el central<sup>10</sup>. A pesar de todo, el tríptico de Las Nieves fue pintado y ejecutado íntegramente en Flandes, por lo que participa de todas sus características y, en definitiva, pensamos en la perfecta simetría de todos los paneles. En este sentido, las referencias documentales son muy precisas cuando el 20 de marzo de 1717, se dice:

«D<sup>n</sup> Xptobal Garcia del Castillo Sargto Mayor del Regim<sup>e</sup> de Guia y su mug<sup>r</sup>. D<sup>a</sup> Fran<sup>ca</sup> de Vetancurt y Franchis mandaron q en los seis dias de la Infraoctava de Ntra S<sup>a</sup> de las Nieves se les digesse p<sup>r</sup> el R<sup>o</sup> B<sup>do</sup> desta Parr<sup>o</sup> de la Concep<sup>n</sup> de Nra S<sup>a</sup> Seis missas rezadas y q al tiempo de abrir y cerrar el cuadro se cante el Ave Maris Stelas y al fin de la misa un responso...»<sup>11</sup>.

El panel central de la «Muerte de la Virgen» de Colonia, de hacia 1515, obra del maestro de Cleve, es casi dos veces tan amplio como alto<sup>12</sup>.

Se confirman nuestras teorías al comprobar una vez más cómo las tablas han sido recortadas para que tuvieran tanto la misma altura como anchura, en los donantes como en las añadidas al central. Otro testimonio interesante es la altura del medallón derecho: 72 centímetros. Si recordamos las medidas de las tablas de pino añadidas al panel central, vemos claramente cómo la incorporación de ésta para unificar el conjunto, nos daría una mayor dimensión del panel de la Virgen, hacia arriba y hacia la predela. Además, si las tablas añadidas al panel central penetran en las reales, puede suponer que las me-

<sup>9</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, 1965, núm. 4, 27.

<sup>10</sup> FRANCASTEL, 1978, 72.

<sup>11</sup> A.P.V.A., *Libro de Misas Cantadas y Rezadas, 1680-1750*, fol. 136 r. El subrayado es nuestro.

<sup>12</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 24.

nores —de los donantes— formaron parte de la misma, lo que apoyaría la posición privilegiada de los mismos. No olvidemos que la predela supondría tener mayores proporciones, no en sus dimensiones reales sino en las totales, por cuanto es habitual colocarla mediante bisagras debajo de los paneles.

La pintura tiene su asiento en un soporte de madera. Constituye el material más importante y habitual de la pintura medieval, por la abundancia, fácil de cortar y tallar. Pintores y carpinteros estaban organizados en diferentes secciones gremiales<sup>13</sup>. La estructura de madera la debió hacer los carpinteros por encargo, aunque a veces se acumulaban en el taller almacenados<sup>14</sup>. El tríptico agaetense está realizado en madera de roble, con grano en sentido vertical muy apretado. En el siglo XV y aún en el XVI, tanto el reverso como el anverso se alisaban por cepillado, y en las primeras épocas eran más delgadas. Unido a la gran precisión de sus marcos y al interés de imprigmar y pintar el reverso. Hay que tener presente que en la época en que se movía el pintor Joos Van Cleve y Breughel, ya no se practicaba la policromía en los reversos de las tablas, sino la imprigmación y una capa de pintura que ocultara al primero, pero no como marco propicio para realizar retratos u otro tipo de obras<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> A. C., (A)RCHIVO (C)ÓRDOBA, Libro de Ordenanza, IV, fol. 83 v.º, 2.ª C.

<sup>14</sup> DOERNER, 1973, 40. Este material presenta una serie de ventajas por su espesor y solidez. Se tiene buen cuidado en emplear maderas bien secas, no cortadas en plena savia, descortezadas al aire libre y reposadas durante uno o varios años, evitando el exceso de agua en las demasiado verdes, ya que se hinchan y luego se contraen al secar. Los viejos maestros ponían gran cuidado en la elección de sus tablas, eligiendo las de mayor duración. Ocupaban en primer lugar la encina, seguidas por el roble, olmo, pino, fresno, haya, ciprés, chopo y el álamo.

<sup>15</sup> IDEM, 433. Para impermeabilizar la madera contra las influencias atmosféricas, era probable que se impregnara con barniz de aceite de linaza caliente. En pleno siglo XV las tablas no eran muy gruesas y se cepillaba el reverso. Más adelante, ésta parecía como partida del tronco a hachazos, casi sin tratar, cuyo resultado era una tabla bien gruesa. Frecuentemente, el grosor era desigual en los diversos lados. A finales del siglo XVI se mejora descargando la madera de los bordes, mientras se conserva el grosor del centro. Las características formales del panel de la Virgen de Las Nieves se identifica cronológicamente con las descripciones anteriores. Los paneles laterales con los modelos del siglo XV.

Tras la conformación del soporte físico, se procede al tratamiento de la superficie lúnea, aplicándosele primeramente una preparación de yeso —gesso— blanco compacto, o también de creta a la cola <sup>16</sup>. Las capas eran cada vez más delgadas con la aparición de las tablas gruesas. Su aplicación en los fondos ha sido un trabajo reservado a los artesanos <sup>17</sup>. La blancura y pulido de la base era fundamental de cara al efecto final, al proporcionar una fuente de luz reflejada <sup>18</sup>. Igualadas las zonas encoladas se calca las imágenes, reforzando el contorno del dibujo con un medio acuoso o negro al temple <sup>19</sup>. Realizado el boceto se procede a impermeabilizar la base, resultando del proceso la poca solvencia, que ha de ser duradera y no debe agrietarse. En ocasiones se las suelen teñir para dar más color al cuadro. El siguiente paso consiste en la aplicación del color mediante la técnica del óleo ya conocida y popularizada por los hermanos Van Eyck:

«Prim<sup>a</sup>. m<sup>te</sup>. esta en el altar un Retablo grande de pincel al olio de nra S.<sup>a</sup> de la concepcion» <sup>20</sup>.

Esta técnica es la más indicada para representar las sugerencias de la naturaleza, desplegando los colores un encanto notable aplicándolos en fresco, uno sobre otros, sin restregarlos ni mezclarlos en la paleta, tomando así los inferiores parte en el color definitivo. La pintura se aplicaba en capas sucesivas. En el de Las Nieves, la capa pictórica tiene un espesor de 0,5 milímetros aproximadamente <sup>21</sup>.

<sup>16</sup> A. C., *Libro de Ordenanzas*, IV, fol. 84 r., 2.<sup>a</sup> C. y 1.<sup>a</sup> C.

<sup>17</sup> DOERNER, 1974, 434 y 45.

<sup>18</sup> JANUSZAK, 1983, 18.

<sup>19</sup> A. C., *Libro de Ordenanzas*, IV, fol. 84 r. 1.<sup>a</sup> C.

<sup>20</sup> A.P.V.A, *Libro de Fábrica*, I, fol. 185 r. Descripción efectuada durante la visita realizada por el doctor Gaspar Rodríguez del Castillo el 9 de noviembre de 1608.

<sup>21</sup> DOERNER, 1973, 168 y ss.

## 2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La advocación de Las Nieves remonta sus orígenes al siglo IV en tiempos del papa Liberio (353-366 d. C.). En el Lugar de Agaete, con el inicio de la conquista. Por los archivos parroquiales y legajos de la época observamos el cambio de devoción, motivo por el cual ha conducido a diferentes investigadores a pensar en la existencia de dos trípticos flamencos. Esta gratuidad informativa se debe en parte a la confusión planteada en el testamento de Antonio Cerezo al comprometerse en la Villa de Gáldar, ante escribano público en marzo de 1535, a edificar una iglesia y capilla de Nuestra Señora de las Nieves y dotarla de retablo grande. Es obvio, que si se compromete en su testamento a edificar la ermita, lo más lógico, y según se deduce el mismo, es que el tríptico al cual se hace referencia fuese de la misma advocación. No obstante, en vísperas de su muerte, y también ante escribano público, en otra cláusula testamentaria contradice lo antes dicho en los términos siguientes:

«Iten, declaro que yo mande traer de Flandes, para la Iglesia de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Concepción, de este Agaete, un retablo de pincel, del mejor maestro que se hallare, de la advocación de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de la Concepción»<sup>22</sup>.

En el mismo testamento vuelve a contradecir determinados aspectos confirmados con anterioridad:

«Iten, con condición que los ornamentos que el presente la dicha iglesia tiene e los que tuviese de aquí en adelante, para siempre jamás, estén en la dicha iglesia de N. S. de las Nieves, e que no sé puedan quitar para llevar a otra parte o monasterio de la dicha religión. Ni para pasar

<sup>22</sup> A.M.T., ARMAS MEDINA, 1944, s. p. Este agaetense sitúa la cláusula el 11 de octubre de 1579, pensamos en un posible error de transcripción. Ya que el croquis de las tumbas existentes en la parroquia (A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, I, fol. 62 v.º, y 63 r.), aparece reseñada en 1541 la tumba del genovés. Por lo que suponemos que su muerte es anterior a 1537.

a otro convento ni iglesia alguna; e si de otra manera fuese hecho, que nos como patronos lo podamos resistir, e después de nos nuestros herederos e sucesores en manera que lo contenidos en este capítulo e condición haya efecto»<sup>23</sup>.

Después de examinar los textos referidos, suponemos que debió existir en la citada cláusula una interpolación u omisión, o la consiguiente enajenación propia del momento. Explicada acaso, por su permanencia en la Iglesia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción, ya que al morir Antonio Cerezo, su hijo Francisco Palomares es el encargado de continuar su obra.

No obstante, las primeras referencias del tríptico son del 13 de diciembre de 1537, durante la mayordomía de don Juan Cardona, en la que se dice:

«Yten visito el Retablo q'esta en el altar mayor el qual tiene pintada a señora santa ana e a Joaquin y encima la concepcion de nra. señora y con sus puertas en la una pintado sanfranco y en la otra santo anton»<sup>24</sup>.

Descripción que avala la muerte del genovés Antonio de Cerezo antes del citado documento, ya que para la misma fecha se transcribe:

«primeramente se halla el Retablo q'esta en el altar mayor (...) enquesta visitado y esta declarado el qual dio a esta yglesia antonio cerezo q'sea en gloria»<sup>25</sup>.

También podríamos apuntar que el cambio de advocación fuera la consecuencia de una posible ausencia de imagen en la parroquia. En este sentido, vemos cómo desde los primeros inventarios efectuados sólo se constata una única advocación y culto hacia la Purísima en torno al tríptico. Es decir, que desde 1511 hasta la visita del señor obispo don Cristóbal Vela, el 5 de septiembre de 1576, no se registra otra imagen de la Concepción:

<sup>23</sup> JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 1945, 25.

<sup>24</sup> A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, I, fol. 47 r.

<sup>25</sup> IDEM, fol. 48 r.

«... en saliendo de la capilla estan dos altares colaterales el de la mano derecha de nra. s.<sup>a</sup> de la Candelaria de bulto y el de la izquierda de nra. s.<sup>a</sup> de la concepción pintado en un lienzo...»<sup>26</sup>.

Su documentación aparece de nuevo en la relación de bienes efectuada el 31 de diciembre de 1628, ante el obispo don Cristóbal de la Cámara y Murga, aunque esta vez se notifica:

«Una imagen de bulto de nra. s.<sup>a</sup> de la concepcion»;

coincidiendo con:

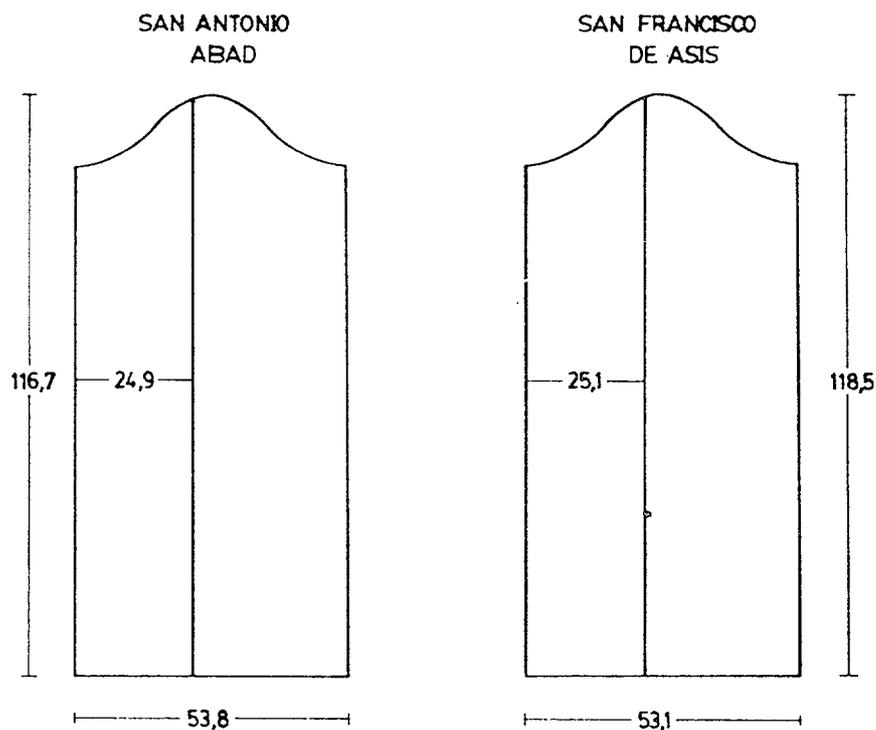


Fig. 2.—Triptico Flamenco de Agaete. Paneles laterales. Medidas (reverso). Elaboración propia.

<sup>26</sup> IDEM, fol. 144 v.º

«Yten un retablo de nra s.<sup>a</sup> De la concepcion grande en el altar maior»<sup>27</sup>.

Este panorama se repite hasta el 1 de mayo de 1687, durante la visita efectuada por don Andrés Romero Suárez y Calderín, canónigo de la Santa Iglesia Catedral y visitador, al recalar en la ermita de Las Nieves se expresa en los siguientes términos:

«... hallo en ella un Retablo de madera de q<sup>esta</sup> una hechura de nra s.<sup>a</sup> de las Nieves y a los lados tres retratos q' paresen ser de los fundadores y en las puertesillas con q se sierra dho. retablo en una S<sup>n</sup> Antonio abad y en el otro San francisco el qual retablo tiene su guarnicion dorada...»<sup>28</sup>.

Confirma la separación del culto con las mismas imágenes existentes, sólo que la última lo hace por recuperar su recinto originario. Por lo tanto, durante su permanencia en la parroquia tomó gratuitamente la advocación principal, debido, indudablemente, a que por motivos puramente constructivos, no pudo ser trasladada a su recinto cuando llega al lugar en 1537. Si observamos que determinados elementos arquitectónicos de la ermita son propios de finales del XVI y otros se remontan a principios del XVII, no debe extrañar la hipótesis constructiva como elemento capaz de impedir el traslado a su morada definitiva:

«mando que luego sea llegado se de e ponga en el Altar mayor de la dicha iglesia sin por el llevar cosa alguna, sino porque haga memoria de mi ánima en la dicha iglesia de N. S. de la Concepcion, e sea mi abogada»<sup>29</sup>.

De lo contrario cómo se entendería su sepultura en la parroquia y no en la ermita como lo haría su hijo. Tal vez, el traslado anual desde la ermita a la iglesia matriz sea una re-

<sup>27</sup> IDEM, fol. 247 v.º

<sup>28</sup> IDEM, fol. 55 r.

<sup>29</sup> JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 1945, 25.

miniscencia de esa permanencia añeja en la parroquia de la Concepción.

Este es, en definitiva, el argumento válido para explicar el cambio advocacional momentáneo, pero que da pie en las disposiciones testamentarias a opiniones contrarias. En tal sentido, y dentro de la tenencia generalizada de ambientar la escenificación religiosa en un entorno puramente familiar, donde la Virgen y su Hijo se vean acompañados por Santa Ana y San Joaquín, se cuestionó la posible existencia de dos retablos<sup>30</sup>. Al acudir de nuevo a las referencias testamentarias vemos:

«... en el puesto e pintado yo el dicho Antonio Cerezo e mi mujer Sancha Díaz de Auxita, bajo de N.<sup>a</sup> Sç...»<sup>31</sup>.

Es decir, que en las disposiciones realizadas en 1535 se citan los donantes de la Virgen de Las Nieves. A partir de aquí, y en las sucesivas cláusulas y citas de archivos, no aparecen las descripciones hechas sobre el panel central ocupando su lugar San Joaquín y Santa Ana. En 1687, se instala en su ermita y vuelven a ser mencionados como sus donantes<sup>32</sup>. Cabe la posibilidad, de que todo este entramado tenga una clara relación con las modificaciones introducidas por el Concilio de Trento. En el inventario de bienes y alhajas realizado el 23 de septiembre de 1679, entresacamos la siguiente descripción que avala las exposiciones comentadas:

«Yten un Retablo grande pintado y en el remate de arriba n<sup>ra</sup> s.<sup>a</sup> de la concepcion y mas abajo el desposorio de S<sup>ra</sup>

<sup>30</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1976, 24 y 25; y HERRERA PIQUÉ Y SANTANA, 1976, 67 y ss., entre otros.

<sup>31</sup> A.M.T., ARMAS MEDINA, 1944, s.p.

<sup>32</sup> A.P.V.A., *Libro de Escrituras y Protocolos, 1761-1862*, fol. 83 r. y fol. 83 v.º En el testamento de doña María Nicolás Mújica, mujer legítima del maestro de campo don Alonso del Castillo, patronos de la ermita, se especifica una misa cantada con su procesión el 6 de noviembre de 1675. No obstante, contradice dicho documento ya que (*Libro de Fábrica*, II, fol. 17 r.) en el inventario realizado en 1685, su presencia es efectiva en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción. Cronología preceptiva para suponer su traslado en el bienio comprendido entre 1685 a 1687.

Santana y S Juachin, y a la mano derecha de la puerta que hase dho retablo S antonio abad y a la mano sinies- tra la otra puerta S. franco »<sup>33</sup>.

Lo cierto es que, cuando se citan los padres de la Virgen no aparecen registrados los donantes, así el 16 de julio de 1548 se dice:

«Yten en el altar mayor un retablo de bulto con su tabernaculo de la concepcion de nra. señora que lo dio antonyo cerezo para dha. yglesia»<sup>34</sup>.

Mientras que, durante la visita del presbítero don Fabián Fulano el 17 de mayo de 1570, se lee:

«primeramente un retablo de pinzel en questa pintado ntra. madre con el niño Jesus y encima el espiritusanto y de baxo santana y en las puertas otras imagenes y en la peana estan dose apóstoles»<sup>35</sup>.

Una vez en su ermita, la lectura de un legajo de la época revive el problema:

«Yten esta en otro altar a mano yzquierda como se entra en la capilla mayor de una imagen de n<sup>ra</sup> s<sup>a</sup> de la consepacion digo un cuadro grande q tiene p remate n<sup>ra</sup> s<sup>a</sup> y mas bajo al desposorio de s<sup>ra</sup> santana con su guarnision dorada»<sup>36</sup>.

Esto ocurría el 1 de abril de 1696, durante el inventario efectuado por el sacristán don Francisco de Armas. En nuestra opinión existen diferentes hechos que nos sugieren algunas observaciones. Por una parte, ya existía una escultura, y al mismo tiempo un lienzo de la Concepción en la parroquia matriz, por lo que debió existir una confusión descriptiva o una interpola-

<sup>33</sup> A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, I, fol. 340 r.

<sup>34</sup> IDEM, fol. 75 v.º

<sup>35</sup> IDEM, fol. 108 r.

<sup>36</sup> IDEM, II, fol. 86 r.

ción documental al ser habitual el copiar anteriores inventarios. La observación realizada tiene solidez al comprobarse que el beneficiado don Miguel Fernández Bello, registra en la sacristía el 5 de septiembre de 1752 un cuadro de la Purísima, aunque equivocando los conceptos al carecer de una valoración global de todas las incidencias ocurridas:

«Un quadro del misterio de la Concep<sup>o</sup> Purisima de Maria q segun los libros antiguos es el que se coloco Primeram<sup>a</sup> en esta ygl<sup>a</sup> y en los lados de el las pinturas ymagenes de S<sup>or</sup> San Ant<sup>o</sup> Abad y S<sup>or</sup> San francisco de Asis»<sup>37</sup>.

En adelante no se hace mención del problema, ni se inventaría en lo sucesivo en la parroquia matriz.

Completaba el marco físico del desmembrado tríptico una peana cuyo tema era una «Santa Cena». No cabe la menor duda, que cuando el investigador flamenco Friedländer nos confirma, acertadamente además, que la peana es un resabio indicativo del origen italiano de sus donantes, no se equivocó<sup>38</sup>. Existe un reparto de papeles en la elección de los santos. Los laterales están bajo la advocación de los donantes masculinos, mientras que la predela fue no solamente financiada, sino que temáticamente doña Sancha es la que propicia la escena<sup>39</sup>. La predela cumplía con dos objetivos bien claros, estético y de patrocinio, y de relato histórico para aquellos sectores que no sabían leer. En ella se resume la expresión culta de la Iglesia como soporte del pensamiento cristiano a través del misterio de la Eucaristía. La Santa Cena tiene como misión instituir el rito central de la Iglesia cristiana: la Transustanciación. Pudo formar parte del retablo colocándose debajo del mismo<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> IDEM, fol. 251 v.

<sup>38</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 25.

<sup>39</sup> A.M.T., ARMAS MEDINA, 1944, s. p.: «Primeramente el retablo que está en el altar mayor que en esta visita esta declarado el cual dió a esta Yglesia Anton Cerezo que sea en Gloria. Yten y la peana que dió Sancha Díaz». El subrayado es nuestro.

<sup>40</sup> A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, I, fol. 162 r. El inventario realizado el 18 de marzo de 1602, durante la visita del doctor Gonzalo Hernández de Me-

Los paneles laterales están dedicados a San Antonio Abad y San Francisco de Asís recibiendo los estigmas. Su elección conserva una carga simbólica y por el carácter narrativo imprime un sello nuevo a la época, con una nueva humanización de las representaciones rituales y de las imágenes de culto. Pierden ese carisma de la edad media, entre lo dogmático e idealista, para convertirse en un fiel reflejo de las escenas con motivaciones puramente reales, ya no sólo de los representados sino por la identificación que asume el pueblo con el carácter de los cada vez más humanizados santos. Su elección en el tríptico agaetense se corresponde con los nombres de sus donantes masculinos. Es decir, con Antonio Cerezo y su hijo Francisco Palomares. De un retrato desproporcionadamente pequeño colocado al lado del santo patrón se pasa a representarlos a tamaño mayor y cada vez más cerca de la escena principal. La clase media deseaba ponerse directamente en contacto con Dios a través de la mediación de los santos en calidad de patronos. Las escenas más propicias fueron seleccionadas para ser representadas, procurándose aquellas que por su enraizamiento popular provoca un mayor sentimiento ciudadano <sup>41</sup>. Se eligen a santos protectores ante las enfermedades y epidemias, cuyas escenas eran motivos de fe y devoción, proporcionando los mejores asuntos para la pintura religiosa. En los paneles aparecen las figuras de cuerpo entero de los santos, de carácter ritual todavía, aunque individualizadas, tratados con cuidadosos detalles accesorios que ilustran el espacio con arquitecturas y paisajes. Forman todo un conjunto, en función de su ensamblaje, exponiéndose en todos los paneles una gran escena común, rehusando a la individualidad de cada tema pictórico, de las que como en muchas obras flamencas participa el de Las Nieves <sup>42</sup>.

dina se lee: «En el altar mayor esta un rretablo de pinzel e en el cual estan los yloriosos san Juachin y santana y encima nra. s.<sup>a</sup> con el niño en baxo y en una de las puertas del dho rretablo esta santo anton y en la otra san franco, y en la peana del rretablo esta nro. sor y los doze apostoles de pinzel»

<sup>41</sup> ANTAL, 1963, 167.

<sup>42</sup> FRANCASTEL, 1978, 72.

En pleno siglo XVI esta familia de estirpe genovesa entra en la hegemonía de las clases adineradas que encargaban todavía retablos para sus capillas, obras de muy buena calidad, donde los temas frecuentes fueron las representaciones de Vírgenes y Santos, de cuyas escenas se desprendían la humildad y dedicación de los santos eremitas, sugeridos por los donantes. Iconográficamente, San Antonio Abad, se nos presenta con el señuelo triunfal al haber vencido los vicios mundanos, mostrándose puro ante los fieles, cuyo ejemplo merece la devoción y la exposición ante los ciudadanos. Acompañan al santo su atributo más popular que es el cerdito, símbolo de la impureza, de la lujuria y la gula. En su oreja izquierda, cuelga una campanilla que exterioriza la aptitud del santo para exorcizar demonios y espíritus malignos<sup>43</sup>. Se le invoca contra la peste, como también se hacía con San Sebastián y San Roque<sup>44</sup>. Otro de los atributos que identifica al eremita es el báculo con remate de cruz en forma de «T», es la cruz de San Antonio Abad. Su carácter carismático y la sumisión al todopoderoso —el libro y rosario que penden de su cinturón—, lo relacionan con la plegaria y la oración. Escena con el nombre del donante, identificado con el comprador del tríptico y que adquiere también su carácter bondadoso. Su persona constituye uno de los pilares del pensamiento cristiano, al igual que San Francisco de Asís. En este panel destaca una escena secundaria identificada con San Cristóbal y el Niño. A San Cristóbal se le invoca también contra la peste, y curaba —o, mejor, se le rogaba— el mal de ojos, el dolor de dientes, etc. Etimológicamente viene del griego Christophoros, «el que lleva a Cristo o Porta-Cristo»<sup>45</sup>. De voluntad incansable, cruza a Jesús en sus hombros portando la bola del mundo, que simboliza el espíritu del cristianismo. De la vara de San Cristóbal cuelga un pecesillo como testimonio de la marcha del mundo a través del mar de las realidades no formadas<sup>46</sup>. Aparte de la relación San Antonio-Antonio Ce-

<sup>43</sup> PÉREZ-RIOJA, 1971, 69 y ss.

<sup>44</sup> REAU, 1958, III, I, 304 y ss.

<sup>45</sup> IDEM.

<sup>46</sup> CIRLOT, 1982, 360.

rezo, se establece otra entre San Antonio-San Cristóbal. Debe entenderse como santos que curaban diversas enfermedades y coinciden como protectores frente a la peste. Aquí San Cristóbal es un tema secundario, por claras razones y también por ir remitiendo su culto en el siglo XVI, y es una buena razón para que el pintor idee un paisaje de ribera.

El panel izquierdo positiviza otra de las escenas que sugieren sentimientos caritativos, San Francisco de Asís estigmatizado. Las curaciones y los milagros populares constituían la parte más interesante para mostrar el respeto de esta clase social por el concepto popular de la pobreza, pero de forma que no se comprometiese a nada. Es decir, tratada puramente desde

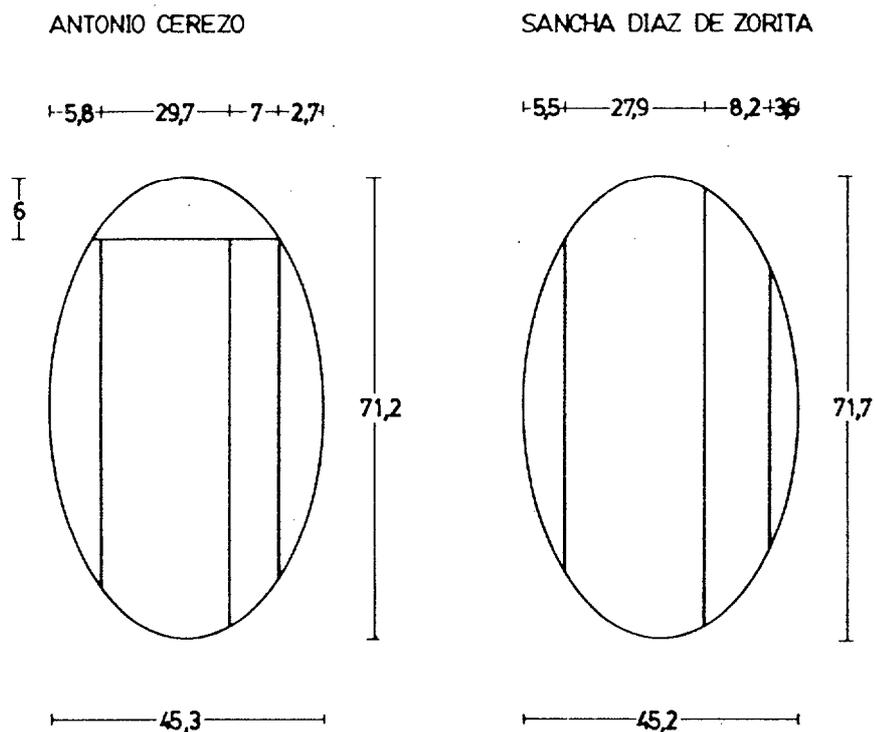


Fig. 3.—Tríptico Flamenco de Agaete. Donantes. Medidas (reverso). Elaboración propia.

el punto de vista pictórico. La representación más popular era la de los estigmas, al existir una unión personal con Cristo como testigo y partícipe de su pasión, representado de pie o arrodillado de cara a la crucifixión<sup>47</sup>. Sus principales atributos son el cráneo, el lirio, el crucifijo, la oveja y el lobo. En el panel izquierdo del tríptico agaetense, se exterioriza sólo los signos de la estigmación, el crucifijo alado y el cordón franciscano. Como elemento iconográfico, identificado en determinadas representaciones, se anuda en el cordón una llave dorada, considerada como símbolo de autoridad, fidelidad y del conocimiento<sup>48</sup>.

### 3. PANEL CENTRAL: NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES

Desde el punto de vista iconográfico nos encontramos ante un tema devocional de raigambre en el siglo XVI. La composición está consagrada a una escena materno-filial, donde María y el Niño ocupan la posición central de la escenografía principal, dentro de un esquema compositivo estructurado triangularmente. María no se identifica con las representaciones hieráticas y mayestáticas de períodos anteriores. Se fue convirtiendo lentamente en la Madre que se ofrece a jugar con su Hijo, en el cual concentra su mirada e inclina su cabeza, fuera de la línea tradicional que se le encomendó. Su humanización era evidente y necesaria, convirtiéndose la escena en devoción popular, siendo muy frecuente su representación. Jesús niño pierde esa actitud ceremoniosa, desplazándose del centro del regazo hacia la izquierda de su madre, participando de la simpatía y naturalidad que impone el juego con el pajarillo, como elemento iconográfico de elevación espiritual y característico dentro de los elementos usuales que acompañan a este

<sup>47</sup> ANTAL, 1963, 182 y ss.

<sup>48</sup> PÉREZ-RIOJA, 1971, 198 y 277. En el cristianismo posee el poder de absolver al pecador. Las llaves de este color simbolizan la eternidad, la carencia de principio y fin. La estigmación en su persona no es una desgracia o infamia, sino que aparece de modo sobrenatural en personas de elevada espiritualidad y religiosidad.

tipo de escenas <sup>49</sup>. El pajarillo se relaciona también con el alma humana —del pecador— que come de la mano de Cristo, es una clara referencia a la Eucaristía, participando del fruto de la redención.

La ambientación se realiza en un interior de arquitectura abovedada y pilastras cajeadas, también en clara referencia de la Virgen como Iglesia y como Madre, el velo es un símbolo de maternidad. Este espacio es propio de muchas de las escenas de los artistas del renacimiento italiano, siendo poco usual en los flamencos. De cualquier forma, la captación de la «atmósfera», pretendidamente oval en su parte trasera, queda oculta por el dosel que entroniza la escena principal, aunque el asearamiento efectuado en la parte superior deja interrumpida la captación. Tampoco permite clarificar el escenario las tablas añadidas, con la consiguiente pérdida de los elementos pictóricos originales. Sin embargo, la respuesta la encontramos en los medallones en la que se aprecian idénticas formas arquitectónicas. Este marco tiene una vía de escape hacia el exterior a través de los ventanales dejados en la parte media superior. Con ello se logra dar unidad a la estructura del tríptico, al formar parte de las escenas de los paneles laterales. A través del enfoque perspectívico, la gama colorística, los elementos decorativos y arquitectónicos, se consigue la ambientación tridimensional.

En el panel central existe una completa identificación con el marco físico, mientras que en los laterales es clara la desconexión existente entre el tema representado y el espacio favorito, en la cual el Niño se desplaza lateralmente, con una posición prácticamente diagonal. Si ésta es la escena que motiva la atención, lo que atrae verdaderamente es la gran masa de color rojo cereza elegida para la composición. El rojo es símbolo de la atención. De la composición destaca el carácter escultórico de los plegados del manto de la Virgen, bajo un amplio despliegue de curvas y contracurvas, llamados también de hojalata, muy característico de los primitivos flamencos. Es sin duda, un acontecimiento artístico de armonioso esplendor y ha-

<sup>49</sup> IDEM, 332.

bilidad formal, que junto al color resaltan el carácter del tema escogido.

El rostro de la Virgen es, quizás, el elemento pictórico mejor tratado. Un magnífico velo cubre una definida y peinada cabellera dorada, que cuelga sobre sus hombros en suaves rizos, quizás inspirada por los pintores italianos. El uso de las veladuras, tan importante en la pintura flamenca, es aquí un alarde de proeza y del conocimiento de la técnica. No enrarece ni enturbia los colores inferiores. Enmarca el velo un rostro delicado, de amplia frente despejada, cejas muy delgadas y ojos almenrados, de suaves tonos carnosos, con ligeros toques de carmín más notables en labios y pómulos. Las manos reciben idéntico tratamiento. Participa de la misma coloración que el rostro, destacando la sensibilidad manifiesta en la factura de su ejecución minuciosa y el sentido armonioso de sus formas, sobresaliendo la diestra por la unión de los dedos índice y anular, separándose de los otros con un significado que lo emparenta dentro de las características de la pintura de los primitivos flamencos. Estas manos carnosas y cuidadas sostienen, casi sin tocarlo, a Jesús que juega con un pajarillo de tonos verdosos, que sonriente se dirige en pleno diálogo hacia su Madre. Su factura es elegante, y según nuestra apreciación, desproporcionado con respecto al resto, y de unas constantes volumétricas que recuerdan a los modelos manieristas. Se emplaza en el regazo de su Madre, sobre un lienzo de formas escultóricas de gran incidencia lumínica estableciendo una separación que contribuye a reforzar su origen, dándole un carácter de semblanza mística. La escena es un despliegue tormentoso de movimiento, es quizás, de todo el tríptico, la que más, manifestándose no sólo en los elementos compositivos descritos, sino en el contraposto evidenciado en el adelantamiento y flexión de los pies que contribuyen a darle al marco escenográfico, un carácter nostálgico e infantil al que le imprime movilidad. De cabellera dorada y proyección dolicocefala participa de las características estilísticas aludidas para su madre y de idéntica gama colorística, a excepción de la proliferación de sombreados por ser el centro del foco lumínico, como factor ineludible de su condición, tan importante en este tipo de composición. Se presenta completa-



Nuestra Señora de las Nieves.

mente desnudo. Sus formas contribuyen, junto con las manos de María y la posición de su regazo, a darle al panel un sentido amplio de profundidad en pros de un verdadero compromiso en el estudio de la perspectiva, que unido a la incidencia del soporte lumínico concretiza la ambientación interior y, por deducción, la captación de la tercera dimensión.

Contribuye a entronizar y a realzar la escena principal, un dosel que no nos permite presenciar en toda su realidad el sentido oval del panel. Está situado detrás de la Virgen y sostenido, en la parte superior, a través de dos guirnaldas de hojas que simétricamente parten de los extremos superiores, a una lámpara de bronce que ambienta el interior y que cuelga de la parte central, tan típica en la pintura flamenca como observamos en el «Matrimonio Arnolfini» del maestro Van Eyck. En líneas generales, la gama colorística del dosel es de un bermeillon en la parte trasera y en los rebordes, con idéntico ornato que la parte superior, variando su ornamentación y pigmentación en la parte frontal. En ella se articula una decoración vegetal escrupulosamente estilizada de vivaces verdes y rojos, acompañadas por círculos con alusiones, en letras góticas, a «María madre del hijo de Dios». Sin embargo, las escenas florales —guirnaldas y aureolas—, de aves y perros, son las que establecen un ritual ceremonial medieval.

En la arquitectura de tonos marrones con cajeamiento en sus formas, se emplazan dos columnillas laterales de parecida gama y de negros tenues, y la incidencia de la luz hacen de ellas un alarde de efectos marmóreos, pinceladas de tonos amarillos que contornean y delimitan sus elementos más destacados, dan forma a estos balaustres que descansan sobre el antepecho de las ventanas. A través de los huecos se observa el exterior, confirmando el efecto óptico y la unificación de ambos ambientes. Vemos cómo la propia naturaleza se adentra en el recinto, apreciándose al pie de la escena y en la misma delimitación del manto, como el elemento vegetal ofrece un muestreo anecdótico y detallista que lo aparta en ocasiones de la pintura renacentista de los pintores italianos. La claridad representativa que distingue a los flamencos, que pintan las cosas como vistas a través de una lente de aumen-

to, se halla aún al servicio de un mundo medieval, y por ello las imágenes descritas tienen algo de sabor gótico todavía <sup>50</sup>. La flor es el símbolo de Jesús del *Cantar de los cantares*. El dibujo tiene un papel señalado, fluido de líneas curvas, cuyo sombreado favorece la ilusión plástica. La luz proviene de lo más alto de la zona derecha, concentrando su haz luminoso sobre el rostro, manos y Niño Jesús, dando armonía y vida, comprometiéndose como factor determinable de la modelación de las formas escultóricas.

Por consiguiente, los efectos de luz distan de las composiciones góticas, al convertirse exclusivamente la escena en un ámbito puramente sagrado <sup>51</sup>. Por estos aspectos, los maestros flamencos no están vinculados del todo a las maneras de la pintura gótica, ya que los elementos figurativos, la captación espacial, la facilidad en la utilización del óleo, y la corporeidad de los objetos, son elementos puramente renacentistas, junto con la composición de la escena y la propia ambientación del tema. No obstante, el detallismo, la simbología del color y el propio marco escenográfico son las constantes que vinculan a los primitivos flamencos con el carácter pictórico de los anteriores maestros. Por el contrario, su distanciamiento se evidencia en los valores atmosféricos, al dejar de ser un espacio abstracto, independizándose la luz del color. En definitiva, la utilización de la perspectiva aérea, donde los tonos pierden intensidad a medida que se alejan del es-

<sup>50</sup> CIRLOT, 1972, 155 y 156.

<sup>51</sup> NIETO ALCAIDE, 1978, 58 y ss. En el tríptico de Las Nieves no hay fondos de oro, el espacio viene determinado por la luz natural. Sin embargo, en el siglo XV, en los Países Bajos e Italia, la determinación de la realidad justificó una valoración de la luz natural como medio de articular una idea del espacio, el volumen y corporeidad de los objetos. El interior se convierte por tanto en un escenario abierto. La luz como instrumento de ordenación de la realidad, es el medio que permite crear un espacio plástico que idealmente supera la misma realidad constructiva. Cuando comporta una significación simbólica, como en este panel, la luz se estructura como un elemento físico más, iluminando un espacio con una luz diáfana y natural y una clara definición de la materialidad del sistema constructivo.

pectador, confluyen con una clientela que prefería la calidad a la cantidad <sup>52</sup>.

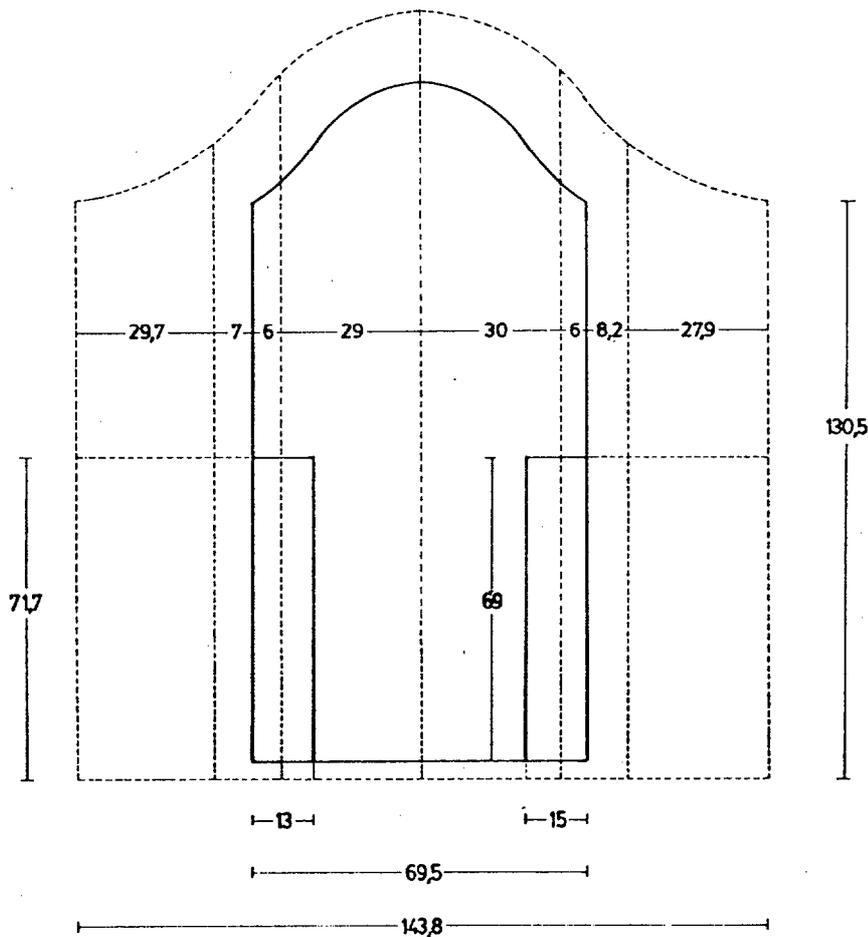


Fig. 4.—Tríptico Flamenco de Agaete. Panel central. Reconstrucción. Medidas. Elaboración propia.

<sup>52</sup> Dentro de las modificaciones aludidas se afecta de manera sorprendente a la textura de la pintura, al plasmarse sobre el original otra de carácter popular y de pincel inferior. Este hecho significativo supuso, hasta la restauración de 1964, un cambio radical en cuanto a la forma, pero

#### 4. PANEL DERECHO: SAN ANTONIO ABAD

Los paneles laterales contribuyen a afirmar la indudable importancia concedida a la hagiografía. El panel que representa al santo eremita y a San Cristóbal como escena secundaria, se inscribe dentro de un marco físico de exterior. La técnica y características son similares a las descritas en el panel central, distanciándose en ciertos aspectos de pincelada, color, escenario y calidades pictóricas. Así recoge el libro de fábrica las declaraciones realizadas durante la visita del obispo don Cristóbal Vela, el 5 de septiembre de 1576, en el cuerpo principal de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción: .

«Otrosi este día su sa Prosiguiendo la dha. visita visito El cuerpo de la iglesia q'tiene un altar mayor y en el Un retablo de Pincel en el qual esta la santa Ana y Joachin

conservando el tema devocional. Hasta el momento no existen noticias del posible pintor usurpador, quedando reflejado el sabor del siglo XIX en su ejecución. Desconocemos la voluntad que motivó dicha acción, comentándose su ocultamiento bajo un sentimiento devocional, de protección de la pintura original ante posibles efectos bélicos y al temor de que pudiera ser robada. Estos planteamientos carecen de consistencia. De lo que no cabe la menor duda, es que cuando se produce el repinte y son desgajados los donantes del panel central, alguna mente retorcida debió pensar que eran indeseables para el lugar que ocupaban. La tesis más acertada es la preparación para ser entronizada durante las concelebraciones potenciadas en la segunda mitad del siglo XIX, cuando en la ermita se produce un desarrollo arquitectónico y devocional por la concurrencia de la feligresía de la comarca, coincidiendo con la carencia de fábrica parroquial en el casco urbano. Este nefasto hecho barre todo rastro de las características flamencas. Los ojos más abiertos y el manto más voluminoso, se desplazan dimensionalmente y situacionalmente de los elementos originales sobre la primitiva composición. Se respetan los balaustres, ventanas laterales, guirnalda y las manos de la Virgen de Las Nieves. No vemos otra explicación que la de respetar aquellas partes más complicadas, dedicando una remodelación y transformación en las más susceptibles, y un giro total en aquellas de más fácil ejecución. En este sentido, destaca la introducción de una aureola de estrellas en la cabeza de la Virgen, así como los rayos luminosos en la de su Hijo. La gama de color se reduce al máximo, a la vez que se hace más llamativa, predominando un manto de encendido rojo y vestido de tonos azules, colores de las insignias locales.

y encima nra. s.<sup>a</sup> con un niño en la una puerta del Retablo esta sant Anton con su campanilla y lechon y en la otra s franco y en lo vajo del retablo esta el cenaculo...»<sup>53</sup>.

La escena de San Antonio Abad, nos presenta al único personaje principal en actitud de caminante. Tal actitud, no refleja el sentido escultórico de su vestimenta, imprescindible para que determinados investigadores lo adjudique a determinado taller, aunque al decir de Friedländer, es una técnica ejecutoria que identifica a todos los primitivos flamencos; eso sí, con un carácter más acentuado en algunos. El personaje adopta una posición alargada según el panel, muy ceñida escénicamente a los marcos laterales lo que evidencia un desarrollo en su verticalidad. También aparece superpuesto con respecto a un paisaje que no guarda relación alguna con el prado colocado bajo sus pies, careciendo de gravedad.

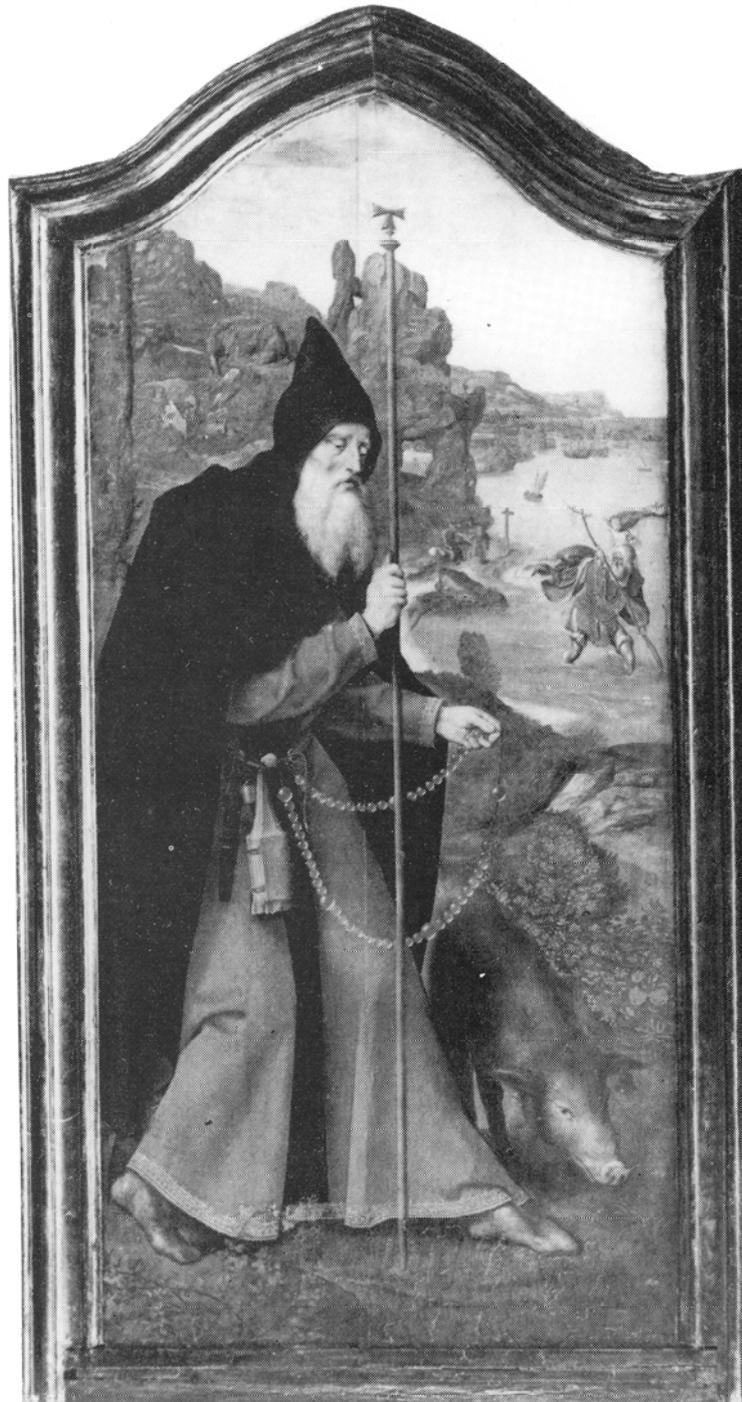
Sus hábitos lo componen una túnica negra dominante, con capucha como unico elemento formal de forma escultórica, que a la altura de los brazos se retira para dejar entrever un ropaje interior de gris plateado. Recorre las bocamangas y hábito a la altura de los pies un brocado de encaje áureo. A su cintura se ciñe un correaje del que penden un rosario de cuentas de cristal, cuyos efectos lumínicos dan esa redondez tan característica, obtenido en base a delicadas veladuras. Del mismo, cuelga un libro con cubierta de la época en tonos marrones. El panel nos atrae por la maestría con que ha sido ejecutado su rostro, de facciones perfectamente estudiadas y de mirada fija en el sendero. Su aspecto delgado lo hace más atractivo y escultural, se representa en edad avanzada, murió a los 105 años de edad. El resultado de su larga barba poblada, de tonos blancos dorados, es la culminación de la brillantez formal del taller, al observarse una pincelada completamente libre de imposiciones y con unas cualidades táctiles sin parangón.

En sus manos encontramos idénticas características, mostrándonos al unísono la fuerza que emana de las mismas. Báculo y rosario en mano, sigue su andadura junto al cerdito, con campana

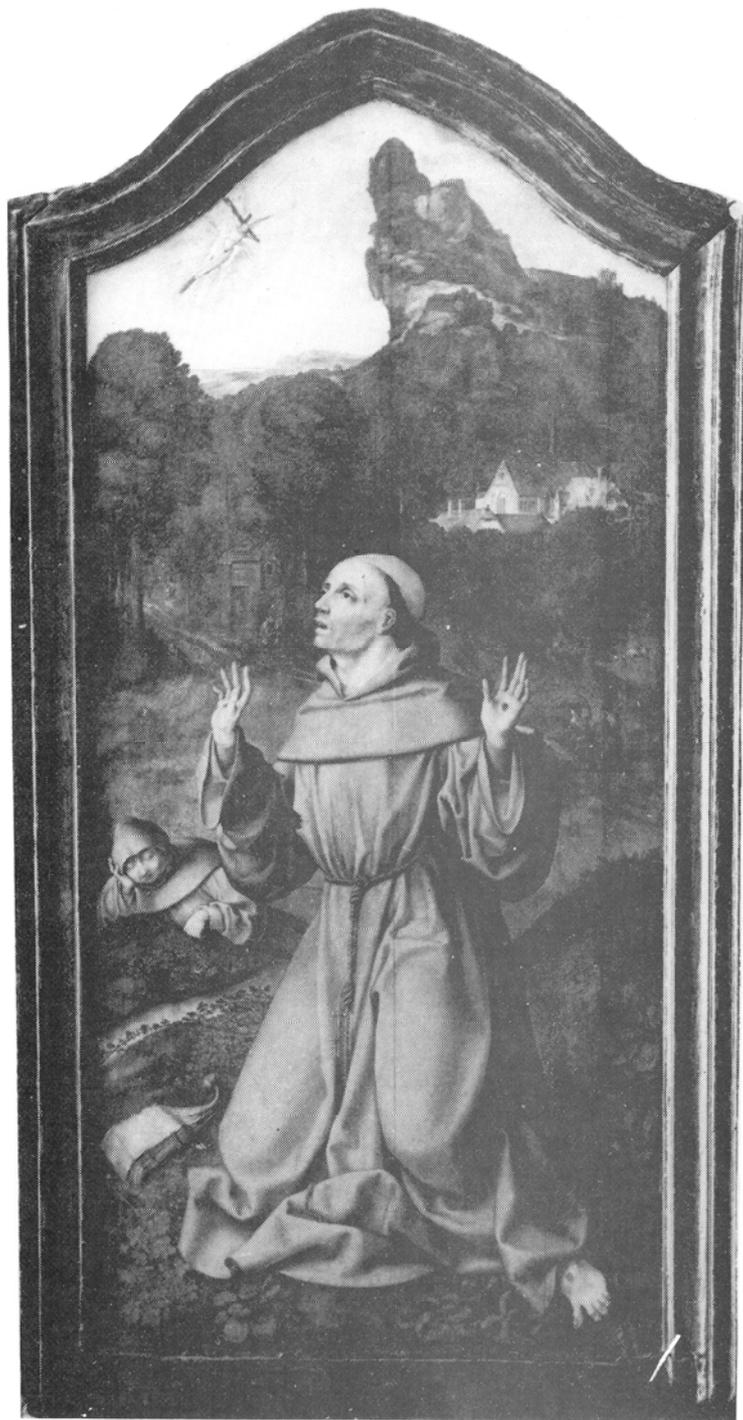
<sup>53</sup> A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, I, fol. 114 v.º El subrayado es nuestro.

ceñida a la oreja, como elemento iconográfico que lo identifica. En la parte superior se desarrolla un cielo claro en un espacio reducido, debido a la preferencia que se le da a la superficie terrestre, al introducirse la perspectiva caballera, o a vista de pájaro, en la cual las figuras se ven por capas, dejando mayor espacio a lo terrenal y poco a lo celestial. A la izquierda, un paisaje rocoso adopta formas visibles y caprichosas que rozan con lo fantasmagórico, distanciándose a veces de lo real. En él se aprecian fracturas rocosas que dejan entrever el paisaje posterior. Este paisaje cargado de agresividad se suaviza al decrecer en el horizonte, en la que se da cita, en la parte derecha del panel, una ensenada de aguas tranquilas. En la bahía se levanta una ciudad de gran actividad comercial. En sus alrededores relucen bellos edificios de arquitecturas nobles. Artísticamente refleja una fiel y deliciosa pincelada horizontal de gran soltura.

En la ensenada se emplaza una escena secundaria muy usual en la pintura flamenca. Se trata de San Cristóbal cruzando al Niño Jesús a hombros, portador de una gran bola de cristal con cruz dorada. El despliegue de sus vestiduras confirma una atmósfera cargada de aire que revolotea y propicia un ambiente barroquizante. Sus ropajes están ejecutados en tonos verdes y capa marrón, portando un garrote con pez que cuelga de las diminutas ramas. Su mano derecha ciñe un rosario y de su cintura cuelgan los mismos elementos identificados en San Antonio Abad. Su proporción con respecto a la escena principal es insignificante, lo que proporciona una motivación para dar rienda suelta a la pincelada. Su cabellera es espesa, unida a una barba ceñida y poblada de tonos blancos plateados. No existe ninguna conexión iconográfica con los donantes, y se inserta en el panel de San Antonio porque ambos son ermitaños y por la facultad de curar enfermedades contagiosas. En la ribera se emplazan dos personajes en agradable conversación, en pleno descanso en su marcha hacia la ciudad. A través del hueco dejado en el difícil e inaccesible roquedo se capta un paseo vial hacia el exterior, que unido a los personajes emplazados en el relieve, ambientan el marco físico del panel. A ellos se le unen la frondosidad del bosque, salpicado en las zonas de montaña de casas y fortalezas rodeadas de serpenteantes caminos, tan usual en la pintura flamenca. Personajes



San Antonio Abad.



San Francisco de Asís.

diminutos, en base a diminutas pinceladas, ocupan y armonizan un sendero siniestro <sup>54</sup>.

En resumidas cuentas, apreciamos idénticas soluciones emplazadas en el central, en cuanto a la procedencia y finalidad de las formas y del concepto físico dado a la luz. Hay que destacar el rigor y la sensación de relieve que se desprende del santo eremita.

##### 5. PANEL IZQUIERDO: SAN FRANCISCO DE ASÍS RECIBIENDO LOS ESTIGMAS

A la izquierda del tema central se articula el panel con la advocación del franciscano estigmatizado, dentro de un marco físico desarrollado ampliamente al exterior, habitual en la iconografía italiana por el carácter devocional, al exteriorizar la pobreza y por la vinculación del santo a la naturaleza. El tema más representado es el que recoge este desmembrado tríptico, identificándose la estigmatización como símbolo de la imitación de Cristo y de su unión con él <sup>55</sup>. Aparte de las consideraciones específicas de una sociedad y época, el motivo principal de su elección es la devoción familiar: identificación antropónima con el hijo del donante Francisco Palomares y como soporte del pensamiento cristiano de la Iglesia.

La imagen de San Francisco, de cabeza tonsurada, enmarca el primer plano de las tablas, ocupando una posición privilegiada y desproporcionada con respecto al tratamiento global, dando la sensación de haberse ejecutado una vez rellenado todo su entorno. El hábito es un alarde de curvas y contracurvas. La luz, desde lo más alto, modela esculturalmente su cuerpo. La mirada del espectador es guiada hacia la masa de color grisácea del hábito del franciscano, modelada con suaves barridos superficiales en los lugares donde incide la luz, dando

<sup>54</sup> Al observar el reducido espacio dejado para la escena, podemos deducir que el listón derecho no bisagrado al central, debió tener mayor altura e idéntica forma que la mitad del remate del panel de la Virgen de Las Nieves.

<sup>55</sup> ANTAL, 1963, 183.



realizan los pliegues en las extremidades inferiores. Este elemento iconográfico no es habitual en sus representaciones. Lo identificamos en la representación del «San Francisco de Asís recibiendo los estigmas», obra del artista flamenco Josse Van Cleve, depositada en el Museo del Louvre.

Su composición es triangular, destacando el rostro por su ejecución minuciosa y detallada. Expresivas son también sus manos, con la ya clásica separación de los dedos de forma arqueada, motivo tradicional en la pintura flamenca y que en este caso ha sido atribuida como una característica para identificar la obra con Van Cleve<sup>56</sup>. En sus manos, pies y costado, conserva los signos externos de la crucifixión, evidenciados en la caracterización de su boca entreabierta, mirada perdida en el infinito, y su sentido de ingravidez, haciendo referencia al sistema propio de la pintura gótico-flamenca con respecto a la codificación de una estructura referencial metafísica, como nos dice el doctor Nieto Alcaide<sup>57</sup>. Le acompaña en el escenario un Cristo alado que se interpone en el marco específico del cielo. De tres clavos, como es tradicional en la época, y cuatro alas dispuestas simétricamente, amparándose bajo una pincelada de gran riqueza cromática. Destaca por su carga simbólica, que lo une con las maneras anteriores, en el reflejo luminoso del ambiente dorado que emite el crucificado. Si en la representación de San Antonio Abad es notorio el efecto psicológico de su rostro, aquí, es la sumisión, el descargue emocional y espiritual los que emanan de su figura delgada. La luz es precisa y definida, su color se reduce a las gamas habituales y exclusivas de la orden. La fuerza del dibujo es impresionante.

En segundo plano y como escena secundaria, un franciscano adormilado, se aleja del tratamiento técnico que resume San Francisco, aunque de clara misión técnica, al transmitirnos la captación gradual de la tercera dimensión y valores táctiles. En el prado, un libro sagrado forrado en piel con cubierta marrón y apéndice para ser colgado de la cintura, constituye un fiel

<sup>56</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 41. Nos reseña absolutamente todo lo contrario en lo que respecta a este aspecto formal de la época.

<sup>57</sup> NIETO ALCAIDE, 1978, 63.

reflejo del carácter devocional y dedicación primordial a la oración. Detrás del franciscano adormecido y ausente por completo de la escena principal, se estructura un paisaje de roquedo fantástico e irreal que llega a los límites físicos del panel. Una jungla de árboles y plantas silvestres cubren la superficie de un intenso cromatismo con diferentes tonalidades de verdes. Salpican el espesor casas con pórticos columnados, así como asnos, ganado bovino y un número considerable de aves migratorias en disposición triangular que reflejan el inicio de la estación migratoria. Personajes en plenas faenas agrícolas y con sus aperos de labranza se encaminan a sus trabajos; eso sí, todos ausentes por completo de lo que ocurría en primer plano.

A pesar de la interposición de la escena principal en un marco que no lo identifica dimensionalmente, las proporciones están perfectamente estudiadas. Aquí se repiten los mismos cánones manifiestos en los otros paneles, con respecto al estilo y características definitorias, volviéndose a constatar la escasa superficie destinada para el mar y el cielo. Hecho que aprovecha el pintor para despojarse del rigor de una pincelada firme, medida y exacta en los personajes principales de primer plano, para dar rienda suelta a una ejecución más ágil, concebida, a veces, con ligeros toques que la lejanía y la visión óptica se encargarán de unificar y remitir a la retina el objeto perfecto. Destacamos de los aspectos formales y físicos del panel su perfecto dibujo, el carácter escultórico, los valores táctiles y espaciales. Así como sus efectos cromáticos, de luz y episodios diferentes de pincelada.

## 6. LOS DONANTES

### 6.1. *Doña Sancha Díaz de Zorita*

Como esposa del rico hacendado genovés tiene cabida en la demarcación del panel central, concretamente a la izquierda de la escena principal. En ese interés por colocarse en contacto directo como testigos privilegiados de la escena religiosa, se introduce el matrimonio en el recinto, prescindiendo de la forma

anterior de ser presentados por sus santos patronos. En esta ocasión están individualizados en los paneles laterales. Se representan en un escenario natural en igualdad de condiciones que el motivo religioso <sup>58</sup>. Es importante el paso dado, que al igual que en otras obras de su época, los donantes de cuerpo entero se insertan en el panel central <sup>59</sup>. Según Galiene y Pierre Francastel, en este período se dan las pautas que derivaran en un retrato individualizado; hasta 1450 son acompañados por los santos patronos <sup>60</sup>. De todas formas, estamos en la línea del Marqués de Lozoya, al decir que se trata de uno de los más bellos retratos que se pueden ver en Canarias <sup>61</sup>.

La esposa del donante adopta, en el corto espacio que se le adjudicó, una posición arrodillada con las manos unidas en actitud de orante. Doña Sancha se arroja con una túnica de matices negros, que cubre uniformemente todo su cuerpo a excepción del corte en forma de pico realizado en su caída frontal, como en la obra «Adoración de los Magos» conservada en la Galería Narodni de Praga, a pesar de que en este tríptico la donante aparezca sin la túnica que viste doña Sancha Díaz de Zorita. Estilísticamente, se caracteriza por su modelado tosco y pesadez, rehuyendo del sentido escultórico evidenciado en el resto de los personajes que conforman el tríptico, según su actitud en el panel. Señalar que, por los sucesivos desmembramientos, no se observa la caída final de la túnica. Debajo, un ropaje en tonos verdes oscuros cubre su cuerpo, y da paso a una pechera de corte redondeado al llegar al cuello.

Los elementos formales mejor tratados se ciñen al rostro, con mirada horizontal dirigida hacia los donantes masculinos. Apreciamos, sin duda alguna, cómo no se palpan unas características estilísticas tan definidas como en los paneles principales. Se encuadra dentro de los retratos individualizados, de marcado dibujo y perfecta definición de sus componentes. Predomina tradicionalmente la pigmentación carnosa, más pronun-

<sup>58</sup> IDEM, 120.

<sup>59</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 25.

<sup>60</sup> FRANCASTEL, 1978, 71 y 74.

<sup>61</sup> CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA (Marqués de Lozoya), 1972, núm. 18, 21.

ciada en labios y sombreados en la nariz y cavidad de los ojos. Por el tratamiento dado y el perfecto dibujo, destacan las manos. La posición de los dedos índice y anular, contribuyen a establecer una conexión espacial y dimensional. De la cintura de doña Sancha parte un rosario anudado a una cinta de caderas en tonos de arrogante naranja, de magníficas cuentas de pigmentación roja contorneadas por la incidencia lateral de la luz. Pequeñas piezas de orfebrería, en oro, separan las cuentas en cuatro grupos de diez, a excepción del que sostiene doña Sancha que cuenta con siete. Existe una desconexión entre sus manos y el rosario. La incidencia de la luz, la pincelada suelta y la pigmentación escogida, le dan un toque de elegancia al conjunto contrarrestando con las tonalidades oscuras predominantes. Enmarca el espacio humano un interior lineal con decoración en madera de diferentes ornamentos, con incisiones en bajo relieve y ojos de buey que dejan trasver el paisaje exterior. En la parte central izquierda de la donante, un hueco de ventana con ambientación bucólica de rebaños pastando en el prado, conecta con el paisaje del panel izquierdo y del lateral de la Virgen. En la parte inferior, una decoración lignea, a manera de casetones, guarnece otro elemento vegetal de gran esmero y detalle en sus aspectos formales. Es una planta crucífera de flores blancas, por la disposición de los pétalos en forma de cruz puede tener una clara vinculación con Cristo, ella, la señora del hacendado genovés, es la que elige el tema de la predela. En la margen derecha, una voluta confirma la vinculación escenográfica de doña Sancha con respecto a la que describíamos detrás del dosel del panel central.

En definitiva, nos encontramos ante un personaje femenino, dispuesta en un ambiente de interior y en actitud de orante. De su análisis se aprecia como no guarda su conjunto una conexión con el resto de la pintura, apreciándose la colaboración del taller en la ornamentación interior y en los vestidos, mientras que las partes diferenciadas es el resultado de la participación del maestro del taller. En líneas generales aparece una pincelada apretada y compacta, con algunas fases donde la ejecución es más suelta. La luz, como elemento fundamental unido al cromático, da vida, modela y gestiona todo el ambiente dán-



Sancha Díaz de Zorita.



Antonio Cerezo.

dole consistencia. Su colocación en el marco estricto del tríptico sería a la izquierda de la Virgen de Las Nieves y debajo del hueco de la ventana, poniendo de manifiesto el poder familiar al rehusar mirar a la escena materno filial, haciéndolo de forma horizontal hacia su hijo Francisco Palomares, quizás por analogías maternas, igual que María y su Hijo.

## 6.2. *Antonio Cerezo*

En idéntico marco escenográfico y características formales, conforma la continuación ambiental descrita para doña Sancha. Aparecen representados el donante Antonio Cerezo y su hijo Francisco Palomares, arrodillados con las manos en actitud de oración. El donante cubre sus vestimentas con una túnica de negro intenso con abertura a la altura de las manos. La ejecución dista del resto de los paneles, sin la sensación escultórica y formal que se evidencian en los otros. Debajo, un elegante vestido de rojo intenso con labores artesanales de tipo geométrico, le dan una factura elegante; un camisón de noble pieza blanca con encaje calado en sus bordes, conforman las ricas vestiduras que le destacan entre sus congéneres; es el señor, el que posee y ejecuta el poder familiar. En las bocamangas y cuello, un bordado negro da el contrapunto al conjunto de ricos y variados ornamentos. Llama la atención la actitud y mirada de su rostro, realizado dentro de las características formales, cromáticas, de luz y sombreado, expuestas para el medallón derecho. Destacando, no obstante, su frente amplia y despejada, con tez casi desnuda en la parte superior y de cabellera larga en tonos grises con toques de pigmentación blanca, tan usual en la época. Y una clara y despejada barba, realizada con una mayor libertad técnica. Realmente su factura y ejecución es soberbia, con toda clase de detalles, aunque difieren en sus vestimentas. Sus manos tienen el mismo soporte que en doña Sancha, aunque el tratamiento es menos detallista y la separación de los dedos no es tan acusada. Se representa bastante mayor.

Situado en un plano posterior al donante, se sitúa su hijo Francisco Palomares. De aspecto juvenil, aunque se ha sugerido que fue el miembro de la familia que viajó a Flandes para gestionar la compra del tríptico. Es nombrado y confundido con el de Francisco Palomar, antropónimo vinculado a su tío carnal y que su padre, en su honor, lo bautiza con su nombre. Se ha identificado con otro hijo de Antonio Cerezo, en primera nupcias, llamado Galeote. Lógicamente aquí se representan a los miembros carnales directos habido con doña Sancha de Zorrita, primogénito y heredero de la hacienda azucarera y como heredero participa de las prerrogativas iconográficas de sus padres<sup>62</sup>. Ciñe a su cuerpo un vestido de tonos verdes, con mangas abombadas y plegadas a la altura del antebrazo, articulándose en su interior otro sin más elementos diferenciables. A excepción de este juego sencillo de formas, logrados a través de factores lumínicos y sombreados, el resto es de notable sencillez, notándose un abombamiento en las bocamangas y mayor profusión de pliegues y sensación volumétrica en la articulación de la rodilla. A la cintura, un faldellín atado, en la misma gama cromática, se anuda un anagrama en caracteres góticos; cierra su marco un volante dorado que lo circunda y parte desde su doble intersección con el cinturón, hasta la conexión con dos flamantes borlas ondulentas. El rostro de cara ancha y aguda en pómulos y barbilla, de labios sensuales en tonos carmín y corte de nariz larga y redondeada, son de idéntica factura que la de su padre. Imberbe, cejas marcadas suavemente y mirada serena, denotan los aspectos juveniles del personaje. La cabellera, de dorados atenuados, parte onduladamente a ambos lados de la cabeza hasta el cuello. Las manos se inscriben dentro de las características dadas para sus congéneres, rehusando de la clásica separación de los dedos y del tratamiento detallista.

En definitiva, el medallón viene a suponer la continuación de la ventana derecha del panel central, remitiéndonos a una bahía de remansadas aguas. En tierra, personajes diminutos dan vida al espacio entre roquedo y mar. Viene a confirmar la continuación del ambiente portuario y marítimo del panel de San

<sup>62</sup> DE LA ROSA OLIVERA, 1978, 267 y 268.

Antonio Abad. Igualmente, la impresión de color rojo situada en el plano posterior de las manos del donante, nos remite al manto de la Virgen de Las Nieves.

Uno de los problemas planteados en el proceso de investigación de los paneles flamencos agaetenses, es dónde y cómo se ejecutaron los donantes. Existe la posibilidad del traslado de cualquier miembro de la familia directamente a Flandes para gestionar su hechura y contrato, o por el contrario, se reservó el espacio para efectuarlos un pintor de ámbito peninsular, o fueron realizados mediante dibujo previo enviado al lugar de origen. Hipótesis que deben quedar arrinconadas debido al análisis estilístico de sus rostros y manos, en base a una pincelada y técnica ejecutoria que lo vincula a un maestro de primera fila, exceptuando el tratamiento de los vestidos tan distanciados de los descritos en calidad y ejecución. Muy bien podría remontarse a parecidos tratamientos de los donantes que aparecen en obras de Josse Van Cleve, donde los rostros, manos, elementos ornamentales y el carácter detallista eran los rasgos pictóricos mejor tratados, dejando los ropajes a un mayor descuido o en manos de aprendices. Parecidas características se evidencian en obras como «La Crucifixión y los Santos Donantes», en el Museo de Capodimonte de Nápoles, y en la «Adoración de los Magos», de la Galería Narodni de Praga. En la que los vestidos, formas y disposición de las manos, junto con el rosario de la donante, se relacionan con el «Tríptico de Las Nieves». En este sentido, el anagrama con caracteres góticos en el medallón derecho, concretamente en el faldellín de Francisco Palomares, debería contribuir al esclarecimiento de los problemas planteados. Y digo debería, porque cuando se ejecuta el tríptico, Francisco Palomares es demasiado joven como para realizar un viaje a Flandes y establecer los oportunos trámites comerciales y pictóricos. Como hemos observado en la obra citada de Josse Van Cleve, de la Galería Narodni de Praga, se disponen en un espacio determinado y fijo a los hijos de diferente sexo, correspondiendo su colocación con sus respectivos padres. Observación que nos ha llevado a deducir que el que marcha a la ciudad norteeuropea podría ser su hijo Francisco Galeote. Quien aprovechando la coyuntura favorable de la rada

de Las Nieves, en el atraque de buques con destino a Europa, se embarca en tal aventura y con el encargo expreso de su padre; deducciones que se desprenden también del informe realizado por el doctor Feo y Ramos <sup>63</sup>. La reflexión siguiente es si se trata de un retrato real o de arquetipos. De ahí que la leyenda que se emplaza en el faldellín de Palomares es de capital interés para esclarecer estos interrogantes.



Fig. 6.—Triptico Flamenco de Agaete.  
Medallón masculino. Anagrama.

En 1965, doña Consuelo Sáenz de la Calzada, las lee como una «A» y una «D», lo que puede dar lugar a diferentes interpretaciones según el doctor Hernández Perera, como: «Anno Domini», relativa a la fecha, por lo que según su parecer reclamaría otra parte de inscripción subsistente, perdida con las mutilaciones del panel central. No comprendemos dónde situaría la restante. Continúa añadiendo, que la «D» podría leerse como una «C», originándose la lectura del donante masculino Antonio Cerezo. O tal vez como una «Y» muy abierta, que la vincularía con las iniciales del pintor Adriaen Isenbrant, reconociendo que no hay firma suya con las iniciales y sí con todo el antropónimo completo. Interpretación motivada quizás por la vinculación, aunque esperando a posibles investigaciones, que doña Consuelo Sáenz hace con el pintor Adriaen Isenbrant <sup>64</sup>. Nos dice el doctor Hernández Perera, que podríamos leer como letras pequeñas aquellas que proceden y siguen a las descritas <sup>65</sup>. En este ánimo,

<sup>63</sup> FEO Y RAMOS, 1938, 6.

<sup>64</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, 1965, núm. 4, 28.

<sup>65</sup> Datos obtenidos a través de la correspondencia mantenida con el doctor Hernández Perera desde Madrid, el 11 de junio de 1983.

el Marqués de Lozoya las interpreta como una «A» mayúscula y una «b» minúscula, emparentándolo con el pintor lombardo Ambrosius Benson <sup>66</sup>, aunque éste firme con «A. B.» en caracteres mayúsculos.

Desde principio pensábamos que no podría tratarse de firma alguna de pintor determinado, ya que tradicionalmente la pintura flamenca y sus pintores, tenían ya unas normas preestablecidas para elegir estos emplazamientos. Por ello vimos como vía razonable que se trataría del anagrama del donante y que por su situación, por ser el primogénito y heredero del patronato de Las Nieves, englobaría los nombres no sólo de Antonio Cerezo sino también de su hijo Francisco Palomares <sup>67</sup>. De esta manera se confirmaría la elección hagiográfica de los santos laterales, así como no ser el marco adecuado para colocar el anagrama del pintor de los paneles, correspondiendo más con el deseo exclusivo de permanecer y ser reconocido doblemente por la historia. Por sus figuras y por sus nombres en caracteres góticos; es el papel capital de la fama y la memoria, el recuerdo.

En el afán de esclarecer las dudas planteadas nos pusimos en contacto con doña Rosario Parra, directora del Archivo General de Indias, aunque no nos pudo descifrar el contenido del anagrama <sup>68</sup>. Por fin, la consulta hecha a la investigadora doña Carmen Flora Hernández Sánchez becaria de la Universidad de La Laguna, pone punto final a todas las conjeturas. Refiere que se trata de una grafía del siglo XVI de características arcaicas de origen extranjero o de influencia, con rasgos toscos en su constitución. En definitiva, encierra tres grupos de letras o iniciales, englobando en el primero una «A-N-T», el segundo bloque una «C-E-R», mientras que para la última se descifra en una «E-Ç». Actuando los que se tenían por adornos como una «O», que completaría el antropónimo «Antón», y otra «O», para su apellido «Cerezo». Especificando que la «ç», conservada en

<sup>66</sup> Información ofrecida por el profesor don José Antonio García Álamo.

<sup>67</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, 1983, 30.

<sup>68</sup> Correspondencia mantenida desde Sevilla el 14 de octubre de 1985. Igualmente nos dirigimos a los Departamentos de Paleografía y Diplomática de la Universidad Autónoma de Madrid y de La Laguna. En ambos la respuesta fue el silencio.

el portugués, derivará en una «Z». Por lo tanto, un anagrama con caracteres góticos toscos que tuvo que ejecutarse en el lugar donde lo hicieron los donantes, ya que pictóricamente forman parte integrante por su pincelada y cromatismo. Lógicamente, un anagrama con nombre del donante principal y una advocación que derivará en la elección de su santo protector. Su hijo, aunque pensábamos que su nombre iba incluido en dicho anagrama, sólo confirma su posición privilegiada, en comparación a sus hermanos, y también su participación en la elección iconográfica del panel izquierdo como heredero del patrimonio espiritual y material de la familia.

## 7. HIPÓTESIS SOBRE SU AUTOR

Diversos son los investigadores que han dado sus opiniones sobre el tríptico y su paternidad. Destaca en 1944 un interesante trabajo mecanografiado para la Universidad de San Fernando de La Laguna, obra de don Fernando de Armas Medina. En él adscribe los paneles a la escuela flamenca de principios del siglo XVI, afirmando que son de autor anónimo, por el gran número de artistas de obras de pincel desconocido. Su importancia estriba en la consulta directa de las cláusulas testamentarias de los donantes<sup>69</sup>. Un año después, con la subvención de la Corporación Municipal, don Sebastián Jiménez Sánchez recoge en una publicación dedicada a la Villa, una importante documentación con interesantes declaraciones como la del austriaco Arnulfo Neuwirth, que pone en tela de juicio la mediocridad del panel central y la confirmación de los laterales como procedentes del taller de pintor flamenco. También describe las manifestaciones del pintor Eladio Moreno Durán, amigo de Tomás Morales, vinculando tan valiosos exponentes pictóricos a los hermanos Van Eyck<sup>70</sup>. El autor no toma parte en las atribuciones, aunque da a entender la aceptación de su autoría,

<sup>69</sup> A.M.T., ARMAS MEDINA, 1944, s. p.

<sup>70</sup> JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 1945, 28 y ss.

reservándose para sí el planteamiento erróneo en cuanto al supuesto cambio de advocación.

Después de largo paréntesis, en 1963 el doctor Jesús Hernández Perera pronuncia la lección de apertura de curso en el paraninfo de la Universidad de La Laguna, versando sobre «Las Islas Canarias y el Arte Flamenco», en la que hace referencia a la calidad y paternidad de dichos paneles. Efectuada la restauración en 1963, por un equipo técnico del Instituto Central de Restauraciones de la Dirección General de Bellas Artes, realiza una comunicación para el Instituto de Estudios Canarios, en la cual atribuye el panel central al mismo autor que años atrás lo había hecho con los laterales <sup>71</sup>. Comienza el estudio negando toda vinculación con la obra de los hermanos Van Eyck, que según las cláusulas testamentarias lo fechan entre 1532 y 1535, y menos aún con la opinión del Sr. Neuwirth, en adjudicarlo a la escuela flamenca de Brujas. Se muestra contrario, de la misma forma, a la de doña Consuelo Sáenz, del Instituto Central de Restauraciones, ya que lo atribuye, sin llegar a límites definitivos, al pintor Adrien Isenbrant, pintor de Brujas del siglo XVI <sup>72</sup>. El doctor Hernández Perera argumenta que la Virgen María debería referirse al pincel de Josse Van Cleve y clasificarlo dentro de la escuela de Amberes del segundo tercio del siglo XVI, deduciendo que el prototipo de la Virgen no parece ser el de Adrien Isenbrant, más atendido a tipos derivados de su maestro Gerad David <sup>73</sup>. No obstante, doña Consuelo Sáenz deja entrever algún detalle de dibujo en los medallones de los donantes. Sin embargo, el doctor Hernández Perera, a través del análisis comparativo de las obras de Josse Van Cleve en museos peninsulares y europeos, concretándose en el plegado de las faldas de la Virgen, el dosel de brocado sobre fondo de oro, las guirnaldas de flores, la organización tripartita, y sobre todo por el carácter escultórico de los santos laterales, unido al interés minucioso de las hierbas y flores del prado son los elementos formales que antepone para adjudi-

<sup>71</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1965-1968, 35 y 39.

<sup>72</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, 1965, núm. 4, 28.

<sup>73</sup> VAN PUYVELDE, 1941, 34.

cárselo al pintor de Cleve. Como también hace exclusivo de Josse Van Cleve la típica disposición de las manos con los dedos separados, aunque el investigador Friedländer advierte que algunos cuadros suyos han sido incluidos erróneamente por este procedimiento. Ya que el gesto dramático y retórico de la mano, señalado como una característica personal, es en efecto una realización de la época y una peculiaridad del período <sup>74</sup>. Para el doctor Hernández Perera no existen planteamientos de dudas, su atribución es total.

Con anterioridad, doña Consuelo Sáenz había publicado un informe de los trabajos realizados y un interesante estudio crítico sobre los paneles. Después de analizar el testamento, comienza en su estudio destacando y calificando la pintura de extraordinaria, deduciendo que los laterales no han sufrido reformas e incluso conservan sus primitivos marcos <sup>75</sup>. La obra nos habla de un artista de primera fila, nos dice acertadamente doña Consuelo Sáenz, conocedor de la técnica y del estilo de los grandes maestros. De su análisis, vincula estilísticamente los paneles laterales al pintor Josse Van Cleve, pero advierte la falta de los típicos plegados del pintor tan quebrados y escultóricos que caracterizan sus obras <sup>76</sup>. Contrariamente, el doctor Hernández Perera los utiliza para atribuirla de forma categórica a Josse Van Cleve, en base a la observación directa de su obra en diferentes museos internacionales. Las observaciones conducen a doña Consuelo Sáenz al pintor Adrien Insenbrant, principalmente haciendo referencia al panel central y sobre todo a las figuras de los donantes que de ella formaban parte.

Surge a continuación una época de relativa calma donde las investigaciones llevadas a cabo no tienen eco escrito. Destaca la labor de don José Antonio García Álamo, que acomete por su parte la confirmación de las atribuciones del doctor Hernández Perera, y se pone en contacto con el «Centre National de Recherches Primitifs Flamands» <sup>77</sup>. En su respuesta, el se-

<sup>74</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1965-1968, 35 y 39; y FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 41.

<sup>75</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, 1965, núm. 4, 27.

<sup>76</sup> IDEM, 28.

<sup>77</sup> SONKES, 1966, Ref. 5/0/184199/MS/SS. Bruselas.

cretario científico de tan prestigiosa entidad confirmó la vinculación de los paneles con la obra de Van Cleve, objetando la dificultad que planteaba un examen a través de diapositivas y fotografías. Interesantes afirmaciones como la originalidad en la concepción de San Antonio Abad, iconográficamente poco frecuente en el arte flamenco, así como la desconexión estilística de los donantes, al no tener la misma calidad técnica y el proceso ejecutorio de los paneles principales, testifican el interés dado al tríptico en Bruselas. Llegada la documentación se invita al doctor Hernández Perera para que confirmara lo que con anterioridad había iniciado con certeza, pronunciando una conferencia en el «Casino de la Luz», dejando por concluido un problema de paternidad a una de las pinturas más importantes de origen flamenco que llegaron a las Canarias. Sin embargo, el tema no quedaba zanjado. Al respecto siguen apareciendo publicaciones que no aportan sustancialmente nada nuevo ya que no contribuyen a su esclarecimiento <sup>78</sup>.

A caballo con estas comunicaciones se inician nuestras investigaciones. Decíamos claramente que no compartíamos tales atribuciones por cuanto las características aludidas para su adjudicación no son personales, sino peculiares en la obra de los primitivos flamencos, pero sin negar la posible vinculación en base a otros factores que no fueran exclusivamente por el estudio comparativo-estilístico. Por consiguiente, pensábamos que hasta que no estuvieran bien atada toda la documentación existente y no existiera más soporte que el desglose estilístico, no debería atribuirsele de forma categórica a Josse Van Cleve. Elementos compositivos coincidentes están presentes en la obra del pintor Luc Van Valckenborgh «Paisaje Montañoso», del Museo de Historia del Arte de Viena, en cuyo panel destaca un paisaje rocoso con escenas muy detallistas. Se aprecia también idéntica gruta o cavidad que deja entrever el paisaje emplazado detrás. Otro elemento coincidente es el relativo a un río o canal, al fondo una ciudad en primer plano, escenas de pescadores y barcos varados son similares. Contrario a este modo de actuar,

<sup>78</sup> TRUJILLO RODRÍGUEZ, 1976, 24 y 25; y HERRERA PIQUÉ Y SANTANA, 1976, 65 y ss., entre otros.

aunque respetable, optamos por denominar a su autor con el nombre de «Maestro del Tríptico de Agaete o de la Virgen de las Nieves», hasta que no estuvieran totalmente clarificadas las cuestiones planteadas. Sin embargo, éramos conscientes de que los paneles se acercaban más al mencionado pintor que a otro artista flamenco de primera fila. Con estos precedentes seguimos adelante con nuestras aportaciones y, durante este período, descubrimos una letra —J— ejecutada en negro, destacando sobre el amarillo del brocado situado a los pies del hábito de San Antonio Abad, con unas dimensiones reales de  $4 \times 5$  mm. El hallazgo contribuyó a reforzar supuestamente la atribución original de Van Cleve. Pero, no salimos del asombro, cuando una vez reintegrados los paneles, después de la restauración efectuada en 1985, fue barrida totalmente; eso sí, ha quedado reflejada en material diapositivado. A pesar de todo, y ante los precedentes enumerados, seguíamos sin ser partidarios de la vinculación total aunque se correspondiese con la de Josse Van Cleve<sup>79</sup>. Como tampoco podemos afirmar categóricamente, como lo hace Lázaro Santana, que pueden concurrir en los paneles varias manos a sabiendas de que en ese período existe una especialización temática. Máxime cuando por la amistad que le unía al pintor en cuestión, con Joaquín Patinir, colaboró, según Van Mander, con un bonito fondo de paisajes en unos temas devocionales dedicados a la Virgen<sup>80</sup>.

Descubierta la inicial, notificamos el hallazgo al Centre National de Recherches Primitifs Flamands, remitido a la Sra. Comblen, secretaria del centro, quien a su vez lo dirige a la jefa de trabajos, la Sra. Jacqueline Folie, del «Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas»<sup>81</sup>. En su comunicado afirma que se aproximan más a Josse Van Cleve, sin que pueda decirse que sean de su mano. El conjunto de la composición, las actitudes de los personajes y los paños de los vestidos, tienen aquí una apariencia más estática, menos manierista, mientras que las proporciones de los personajes son más esbeltas, debido

<sup>79</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, 1983, 30.

<sup>80</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 17.

<sup>81</sup> FOLIE, 1983, Ref. 5/0/402497/JF/DG. Bruselas.

al formato alargado de los paneles. Aproximaciones con las obras de Van Cleve, precisamente en la escena central, situada en una galería separada del paisaje por un muro, se reconoce particularmente en la «Santa Familia» del Museo de Viena y en la del Museo de Bruselas de hacia 1518. La actitud estática de la Virgen y los gestos de sus manos, se observan en la obra del Museo de Viena, así como en el drapeado de la saya —hábito— de San Francisco, es típico en el hermano León y en el mismo personaje en el Museo del Louvre, de hacia 1530. Connotaciones paisajísticas, la composición trapezoidal del vestido de la Virgen, de talle alargado y su ligero velo, así como los galones de terciopelos oscuros y largas mangas ahuecadas del hijo del donante, se reconocen en el «Tríptico de la Adoración de los Magos» de la Galería Nacional de Praga, de hacia 1516.

Nos comenta Jacqueline Folie, que éstas son aproximaciones escogidas entre otras, y que son fácilmente observables sobre las fotografías, pero que también pueden estar hechas por un pintor del taller de Josse Van Cleve, como del mismo artista. Por juzgar que la paleta general de sus colores, y sobre todo de la escritura pictórica, le inducen a sugerir, provisionalmente, que puede tratarse de una obra producida en el taller del mismo Van Cleve. En cuanto a la inicial «J» descubierta en el panel de San Antonio Abad, dice que no hay que verla necesariamente como una firma sin la «B», como anagrama de Josse Van der Beken. Aludiendo que el galón de la vestimenta no es el lugar apropiado y más bien hace referencia a motivos decorativos, tan usuales en pintura y escultura. Continúa explicando, que no puede fijar su importancia más allá del valor decorativo. Un verdadero anagrama será colocado en elementos arquitectónicos, sobre un objeto —vaina, funda, forro de espada, libro— como en la obra «La Adoración de los Magos», del Instituto de Arte de Detroit. Saliendo de esta norma, en el retablo de la «Pasión» de Datzing, se localizan sus iniciales en las alas laterales, como en el tríptico agaetense. Argumentamos que indudablemente la proliferación constituirían un motivo ornamental como los emplazados en el panel lateral de «Santa Catalina», del Museo de Arte Sacro de Funchal, Isla de Madeira, del siglo XVI, donde la cantidad y el efecto decorativo es sustancial.

En el tríptico agaetense se trata de una sola inicial localizada en un lugar poco visible, y que obviamente no corresponde a un interés puramente ornamental. No obstante, el problema de la misma radicaba en su significado. Si no se identificara como elemento decorativo, evidentemente podríamos ver en ella la primera inicial «J» de Josse Van Cleve, pero sin localizar la «B» de Josse Van der Beken. En tal sentido podría sugerirse una solución en base a otros factores y no a éstos, o por el contrario, estaríamos en la obra más original del pintor de Cleve. Esto es, por lo tanto, el punto crucial y el que plantea interrogantes a los cuales no existen respuestas testimoniales suficientes, salvo la identificación estilística comparativa, a pesar de que Friedländer, de manera acertada, nos adelanta que las comparaciones de estilo constituyen siempre un «acercamiento falible»<sup>82</sup>.

En definitiva, hasta que no concluya las presentes investigaciones no se debería ceñir exclusivamente a la órbita del pintor de Cleve, aunque sea el pintor o taller pictórico que más se aproxima. Al respecto, estamos de acuerdo con José Pijoan, al decir que su identidad ha aumentado la confusión<sup>83</sup>. Calificado de ecléctico y fecundo, prolongó el estilo de Metsys, como de su amigo Patinir, especialmente en los fondos de paisajes con fantásticas rocas. Dentro de la amplia bibliografía dedicada a los pintores flamencos, Josse Van Cleve ocupa un lugar destacado pero poco difundido. Uno de los investigadores en dedicarle un trabajo serio es Max. J. Friedländer. Entre las características más representativas de su obra, y que pueden establecer un parangón con el tríptico de Las Nieves, señalamos un primer rasgo que también caracterizó a su amigo Joaquín Patinir, donde la visión del pintor no estaba firmemente ligada a la conexión natural entre figuras y paisajes<sup>84</sup>. La existencia de la predela, con tema religioso de «La Santa Cena», desaparecido en Sevilla<sup>85</sup>, es poco común en los Países Bajos y usual

<sup>82</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 22.

<sup>83</sup> PIJOAN, 1952, XV, 235 y 239.

<sup>84</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 24.

<sup>85</sup> FEO Y RAMOS, 1930, 6.

en el renacimiento transalpino; exponente similar lo encontramos en el Museo de Louvre en la «Lamentación, Última Cena y Estigmación de San Francisco», de 1530, con retratos insertados en el panel central de la «Lamentación». Al mismo tiempo, detalles como la llave que cuelga del cordón de San Francisco de Asís, y el mismo franciscano adormecido en segundo plano, un paisaje similar, aunque con una disposición escénica y formato de lunete, son coincidentes. Importante es recordar y entresacar de la obra de Friedländer, la posible visita del maestro a Génova, patria de origen de Antonio Cerezo, que de ser cierta no encasilla su obra exclusivamente dentro de los cánones pictóricos de los Países Bajos. Formalmente sus Vírgenes tienen las cabezas desnudas, los niños robustos, no más grande que un bebé, tienen completo control sobre su cuerpo. De sus Madonnas destacan, con el paso estilístico del maestro, aquellas que tienen pequeña barbilla y prominente línea en la mejilla. Otras, con cabezas más estrecha y mejor modeladas, mientras que las últimas destacan por un excesivo empleo del claroscuro de influencia Leonardesca. Madonnas y santos, de manos con largos dedos vistos en tres dimensiones, han motivado la generalización de este elemento formal como propio, adjudicándole erróneamente algunos cuadros. Estas características se observan perfectamente en el tríptico mariano por ser de auténtica factura flamenca, y que han sugerido su vinculación a este maestro de los Países Bajos del primer tercio del siglo XVI.

Por su formación pictórica, como por la estética del tríptico, podemos observar que exclusivamente sus formas no se ligan íntegramente a los primitivos flamencos, ya que existen unas connotaciones estilísticas que lo emparentan con el estilo renacentista italiano del momento, sugerida a través de copias o al posible viaje sugerido por Friedländer. Es el difusor de las formas leonardescas y del manierismo en los Países Bajos. Se adhiere a las formas tradicionales tomando prestado muchos aspectos formales de los pintores Jan Van Eyck, Gerad David, Quentin Metsys y Patenier dentro de la órbita flamenca; de Dürero y Leonardo, toma la brillantez de su estilo y los aspectos nuevos que van a influenciar de manera sorprendente a su

obra. El típico esfumato leonardesco es, según Friedländer, transformado, resultando de corte aristocrático y estúpido de cara al espectador. Otras conexiones con nuestro tríptico son visibles en los peñascos que se elevan oblicuamente en los paneles laterales, con sólidas paredes de follaje tomados de Gerad David, como lo hizo también de los suelos de Patenier <sup>86</sup>. La perspectiva, el escorzo y la graduación cromática, no los adopta para proyectar la infinidad del espacio, sino que éste se origina por contraste al otorgar a las figuras delanteras mayores proporciones que el ambiente escenográfico que le rodea. Detalles en el San Cristóbal del panel derecho, es decir, el mismo aspecto barroquizante con vuelo onduleante en diferente dirección de sus hábitos, tienen un enorme parangón con la obra del maestro de Cleve: «La Adoración de los Magos», del Museo-Galería Gemälde Staatlichen de Dahlem, Berlín.

## 8. CONCLUSIONES

1. Durante la visita efectuada por el señor obispo doctor don Miguel Serra y Lucarrals el 12 de junio de 1927, y después de orar en la ermita, elogió su gran valor histórico y artístico <sup>87</sup>.

2. El 7 de abril de 1930 el lectoral don José Feo y Ramos, no admite duda del carácter flamenco de los paneles. No lo atribuye a ningún maestro <sup>88</sup>.

3. En 1944 don Fernando de Armas Medina, tiene la certeza de no atribuirlo a ningún pincel, y sólo remite su importancia a la permanencia dentro de la escuela flamenca <sup>89</sup>.

4. El Ilustre Ayuntamiento de la Villa publica en 1945 un folleto de don Sebastián Jiménez Sánchez. Sin atribuirlo a ningún pintor, recoge diferentes opiniones que los vinculan con

<sup>86</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 25 y ss.

<sup>87</sup> A.P.V.A., *Libro de Mandatos, 1787-1927*, fol. 39 r.

<sup>88</sup> FEO Y RAMOS, 1930, 6; y A.P.V.A., *Libro de Fábrica*, III, fol. 146 v.º

Según las cuentas de la ermita de Las Nieves, el 6 de agosto de 1912 se gratifica con 75 pesetas al lectoral Feo y Ramos por el sermón, gastos de automóvil y propina. Creemos que de ahí deriva su interés por el tríptico.

<sup>89</sup> A.M.T., ARMAS MEDINA, 1944, s.p.

los hermanos Van Eyck, pensamos que se identificó con dicha paternidad <sup>90</sup>.

5. Atribución del Tríptico Flamenco de Agaete a Josse Van Cleve por el doctor Hernández Perera en 1963, en base a los paneles laterales.

6. El 28 de octubre de 1963 aparece por primera vez la pintura flamenca tras la restauración efectuada por restauradores del Instituto Central de Restauraciones. El 10 de noviembre de 1963, es recibida en procesión por los agaetenses a la entrada del municipio.

7. En 1964, después de la restauración de 1963, el doctor Hernández Perera adjudica el panel central al pintor de Cleve <sup>91</sup>.

8. Por su parte, en comunicación publicada en 1965, doña Consuelo Sáenz emite las siguientes opiniones; para los paneles laterales ve como más acertado la mano de Josse Van Cleve, mientras que en la central y en los donantes, sobre todo, se manifiestan dentro de la órbita pictórica de Adrien Isenbrant. Observando, no obstante, en el Niño Jesús una posible influencia de Gossaert. Sus conclusiones no son definitivas, dejando el problema de filiación hasta posteriores investigaciones <sup>92</sup>.

9. Confirmación del autor por el secretario científico del Centre National de Recherches Primitifs Flamands, Mme. Micheline Sonkes en 1966 <sup>93</sup>.

10. En 1969 fue atribuido a Van Orley por el doctor Matías Díaz Padrón. Según las informaciones orales de las restauradoras en julio-agosto de 1984, continuaba con dicha atribución.

11. Al interpretarse en el faldellín del hijo del donante una «A y B», se vinculó al pincel de Ambrosius Benson. El Marqués de Lozoya entre otros.

12. El 10 de septiembre de 1971, según decreto 1116/1960, artículo 2.º de junio, la Dirección General de Bellas Artes declaró incluido en el Inventario del Patrimonio Artístico Nacional el Tríptico Flamenco de Agaete.

<sup>90</sup> JIMÉNEZ SÁNCHEZ, 1945, 36 y ss.

<sup>91</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1965-1968, 35 y 39.

<sup>92</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, 1965, núm. 4, 28.

<sup>93</sup> SONKES, 1966, Ref. 5/0/184199/MS/SS. Bruselas.

13. El 22 de marzo de 1972, se anula la Orden Ministerial de 10 de septiembre de 1971 por la que se dispuso la inclusión en el Inventario del Patrimonio Artístico Nacional del tríptico por ser propiedad de la Iglesia y no de la Corporación Municipal.

14. En 1972 don Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, comenta la calidad de los retratos y paneles <sup>94</sup>.

15. En 1972, se publica un brillante estudio sobre la vida y obra del pintor Josse Van Cleve por el investigador Max Friedländer. De gran importancia para emitir y recabar información sobre el particular <sup>95</sup>.

16. En 1973, el tríptico es declarado de Interés Provincial.

17. Sin llegar a nombrar un autor, Lázaro Santana en 1976 lo vincula a la escuela de Flandes con participación, al menos, de tres manos ejecutorias. No da validez a las gestiones y dictámenes recibidos desde Bruselas <sup>96</sup>.

18. En el transcurso de nuestras investigaciones descubrimos en 1977, en el bordado del hábito de San Antonio Abad, la inicial «J» de 4 × 5 mm. de color negro sobre marco dorado. De todas formas, al no compartir el modo tradicional de proceder, optamos por no vincularlo a pintor alguno hasta que no existieran elementos de juicio más concretos. Lo denominamos en 1983 como el «Maestro del tríptico de Agaete o de la Virgen de Las Nieves» <sup>97</sup>.

19. En octubre de 1983, durante los contactos efectuados con el Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruselas, la jefa de trabajos doña Jacqueline Folie, afirmó que podía tratarse de una obra de Josse Van Cleve, como de una obra salida de su taller. Sobre la inicial dijo que debía tratarse de un motivo ornamental <sup>98</sup>.

20. Durante la restauración del panel central en junio-agosto de 1984, es atribuida a Van Cleve por el doctor Matías Díaz Padrón, según afirmaciones publicadas en la prensa canaria.

<sup>94</sup> CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA (Marqués de Lozoya), núm. 18, 21.

<sup>95</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 17 a la 50.

<sup>96</sup> HERRERA PIQUÉ Y SANTANA, 1976, 65 y ss.

<sup>97</sup> CRUZ Y SAAVEDRA, 1983, 30.

<sup>98</sup> FOLIE, 1983, Ref. 5/0/402497/JF/DG. Bruselas.

21. En 1985, es barrida la inicial durante la restauración efectuada a los paneles laterales. Conservamos material diapositivado como testimonio de las afirmaciones expuestas.

22. En 1987, y después de las versiones emitidas, doña Carmen Flora Hernández Sánchez descifra el anagrama del medallón derecho. Se lee Antón Cerezo.

23. De confirmarse su paternidad, no es la única obra de su mano en Canarias y en la península<sup>99</sup>, aunque Friedländer dice que son raras en España y Portugal<sup>100</sup>.

24. A diferencia de otras de sus obras y emparentándose con el panel de la «Lamentación», del Museo del Louvre de hacia 1530, los donantes de cuerpo entero son insertados en el panel central, dejando los laterales exclusivamente para los santos homónimos, con la «Última Cena» y el «San Francisco de Asís recibiendo los estigmas»<sup>101</sup>.

25. Detalles de ejecución y parecido con el hijo de Antonio Cerezo, se observan en el tríptico de «La Adoración de los Magos», de la Galería Narodni de Praga. En él los hijos ocupan un espacio reservado detrás de sus congéneres; vestidos, posición, encajes, cartela del primogénito en el faldellín, junto a los dedos de la donante, el rosario de cincuenta cuentas y de velo sin capucha, nos remite a algunos aspectos formales y sociales de la época que se recogen en el de Las Nieves. En el tríptico de «La Crucifixión y los Santos Donantes», del Museo de Capodimonte de Nápoles, también encontramos parecidos elementos formales como la cartela del anagrama, la relación del paisaje marino en los donantes masculinos y el paisaje rocoso con desarrollo vertical con hueco en el roquedo.

26. Similares actitudes las encontramos también en diferentes obras de Josse van Cleve:

26.1. En «La Virgen y el Niño», del Museo de Kunsthistorisches de Viena. Estructurada con ventana lateral, Niño Jesús con rosario similar al de doña Sancha Díaz de Zorita, de cincuenta cuentas, con idéntico paño en el regazo de María, y Vir-

<sup>99</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1965-1968, 39.

<sup>100</sup> FRIEDLÄNDER, 1972, IX, 19.

<sup>101</sup> IDEM, 25.

gen con manos y mangas ahuecadas en concordancia con el de Las Nieves.

26.2. «La Muerte de la Virgen», de la Pinacoteca de Munich, y en «La Virgen Entronizada», del Museo de Kunsthistorisches de Viena. Observamos, en el primero, angelitos sobre arquitecturas que sostienen sendas guirnaldas con amplio desarrollo del dosel y guardamalletas, y con absoluto predominio del rojo cereza. El otro conserva la organización tripartita con fondo abovedado y ángeles con guirnaldas. El Niño, de cabeza dolicocefala, pelo rizado y de entradas pronunciadas, son coincidentes, aunque con otro sabor y registro pictórico.

27. Su obra, a diferencia de Van Orley, no se divide en varios segmentos unos de otros y consecutivos en el tiempo. Además, en sentido cronológico aparece en forma de una progresión llana <sup>102</sup>. Dentro de la órbita manierista, elimina las formas tradicionales en provecho del estilo italiano. Sus ambientes son ricos en arquitecturas, con amplio sentido decorativo al final de su etapa artística, de gran suntuosidad, dinamismo y de hermoso colorido.

28. Según Friedländer, registra aprendices en los años 1516, 1523, 1535 y 1536. Importancia documental a la hora de ver la participación del taller en la ejecución del tríptico. Interesante es la capacidad del maestro para motivar a los de su gremio en la imitación de su obra <sup>103</sup>.

29. En definitiva, pensamos que aunque la mayor parte de los elementos formales nos conducen a la paternidad de Josse Van Cleve, tenemos que ser cautos en espera de otros valores que nos confirmen su autoría definitiva. Por ello seguimos optando por denominar a su autor como el «Maestro del tríptico de Agaete o de la Virgen de las Nieves» <sup>104</sup>.

<sup>102</sup> IDEM, 27.

<sup>103</sup> IDEM, 18 y 43.

<sup>104</sup> El presente estudio forma parte de la memoria de licenciatura que bajo el título de «Arquitectura y Artes Plásticas en la Villa de Agaete» fue dirigida por el doctor Fernando Martín Rodríguez y leída en la Universidad de La Laguna el 16 de noviembre de 1990.