

Las tablas de Taganana

por José M.^a BALCELLS PINTO

En la iglesia parroquial del pintoresco y acogedor pueblecito de Taganana, situado en uno de los lugares más retirados de la costa norte de Tenerife, se guardan unas tablas muy interesantes. Su estado de conservación es bastante precario y, si no se restauran por un buen técnico, corren peligro de estropearse definitivamente.

No existe en el archivo parroquial ningún documento que haga referencia a estas pinturas, pues sólo se mencionan, sin dar ningún detalle, en los inventarios hechos con motivo de visitas pastorales muy posteriores a la fecha presumible de aquéllas. Para su estudio no hay, pues, otro documento que las propias tablas, con toda la inseguridad y los interrogantes que ello comporta.

Las mencionadas tablas, que están pintadas al óleo, sobre una capa muy fina de yeso, son tres, sin que nos atrevamos a afirmar que formen un tríptico, antes nos inclinamos a creer que son los restos de un retablo mayor desaparecido. La mayor representa la Adoración de los Reyes y las otras dos el Nacimiento y una Circuncisión; a estas últimas se les añadió en su parte superior unos tableros groseramente pintados de negro. La mayor mide 119 cms. en su parte más alta por 90 cms. de ancho; las otras dos tienen 40½ cms. de ancho por 94 cms. y 116½ cms. (medida de los dos lados) de alto.

En la Adoración de los Reyes, que tiene como fondo las ruinas de ladrillo y madera de un establo y vislumbrándose entre ellas un paisaje con figuras en verde azulado muy desvaído, se halla la Virgen en el primer término y en el centro de la composición sentada con el Niño en su rodilla derecha. Éste tiende los brazos para coger la copa de oro que le presenta el Rey Melchor arrodillado a sus pies. Inmediatamente detrás, de pie y con la atención fija en la escena anterior, se hallan Gaspar, San José y Baltasar; en el fondo del establo, el buey y el asno.

La Virgen, y lo mismo el Niño, tiene el cabello rubio rojizo obscuro y la tez mate; viste túnica violeta y manto azul, desgraciadamente repintado en la parte que cubre las piernas.

El Santo Patriarca también rubio, pero canoso, lleva un traje rojo y en las manos sostiene un gorro largo (¿una chía?) morado sucio.

Melchor, rubio y de tez bronceada, viste un rico traje de brocado de oro con manga dorada que en su parte superior está abollonada y acuchillada; colgado en la espalda el sombrero rojo con cintillo de oro.

El Rey Gaspar, de cabello y tez rojizos, se cubre con turbante verde y corona de oro, traje azul verdoso y manto morado ribeteado de oro con esclavina de armiño; en las manos, una corona de oro.

Baltasar, de tez morena muy intensa sin ser negra, cabello crespo negro y facciones acusadas en las que resalta el blanco de los ojos, viste traje morado desvaído de mangas acuchilladas y manto azul verdoso; pendiente del cuello, cadena de oro con crucicita de perlas; calza botas altas de forma de boca de vaca de cuero natural con vueltas. En la mano derecha trae una copa de oro en forma de cuerno de la abundancia.

El tono general de la tabla es apagado.

En la del Nacimiento, sobre un lejano fondo de paisaje verde azulado con luz incierta de amanecer y que apenas se distingue, entre la puerta y ventanal de un establo, aparece en primer término el Niño Jesús desnudo sobre unos pañales en un pesebre; sus carnes son sonrosadas. A sus pies la Virgen arrodillada con las manos juntas en adoración; su cabello es rojizo, velo trasparente en su cabeza, traje morado obscuro y manto azul asimismo obscuro. Detrás del pesebre y junto a él dos ángeles con trajes rojos, bordado en oro uno de ellos, adoran al Divino Infante. Entrando por el portal aparece San José con traje rojo llevando una linterna encendida en la mano derecha y tira con la izquierda de un ronzal al que están atados el asno y el buey; por el ventanal se asoman dos rústicos con trajes castaño obscuro señalando el misterio del pesebre.

En lo alto de la tabla tres ángeles sostienen una filacteria con la leyenda «Gloria in Altissimis Deo». Visten traje azul verdoso muy obscuro y vueltas amarillo rojizo el de la izquierda, morado y manto bordado en oro con fondo rojo el del centro y morado y desvaído el de la derecha.

El tono general de la tabla es, como la anterior, apagado, pero son muy interesantes las distintas luces de la misma. La Virgen y los ángeles están fuertemente iluminados desde abajo, como si recibieran la luz del cuerpo del Niño Jesús, que está en un plano inferior. San José y los pastores reciben la luz de la linterna, que asimismo se proyecta en la pared próxima del establo, y, por último, en la línea del horizonte surge una tenue luz de alborada que ilumina muy vagamente el paisaje.

La escena de la Circuncisión se desarrolla en una cámara en el fondo de la cual una puerta da paso a una galería de sabor re-

nacentista. En primer término la Madre de tez pálida con las manos cruzadas sobre el pecho presencia dolorida la operación; una toca blanca cubre su cabeza y hombros hasta medio busto, los brazos están recogidos bajo un manto rojo y termina su vestido una falda de color castaño muy oscuro.

El Padre sostiene el Niño con sus manos; tiene la tez rojiza y cabellos negros y viste traje azul prusia.

El personaje que efectúa la circuncisión, que en esta tabla es muy realista, presenta la tez morena clara y los cabellos oscuros y lleva la vestimenta que el Éxodo tan minuciosamente prescribe para el Sumo Sacerdote: la túnica de color morado con sus campanillas, encima una a modo de casulla verde muy oscura y en el pecho el «racional del juicio» con las doce piedras que hacen referencia a las doce tribus de Israel; por debajo del efod aparece una túnica blanca.

En los restantes personajes que se hallan en la tabla—uno está junto al sacerdote y sostiene su tiara—predominan los tonos claros en facciones y trajes.

El tono general de la pintura es más vivo que el de las otras tablas.

En ésta sorprende la vejez de la Madre. ¿Es la Virgen o es Santa Isabel? En un artista que demuestra tal conocimiento de las Sagradas Escrituras cabe suponer que quisiera pintar la circuncisión de San Juan Bautista y por lo tanto fuera Santa Isabel la representada con su cara llena de arrugas, propias de la edad que tenía al nacer su hijo. En cambio, el padre, por su apariencia, es San José y no San Zacarías, a quien representaría mucho más anciano. Por otra parte, en la enorme cantidad de cuadros de la Edad Media o del Renacimiento que tienen como tema a San Juan no aparece su circuncisión (que tampoco es excesivamente abundante refiriéndose a la de Jesús), y por lo tanto sería muy aventurado suponer que, en este caso, se trata de la circuncisión de San Juan Bautista. Otra particularidad de esta tabla es la ausencia de la Profetisa de Aser como ayudante del mohel, personaje que se halla en casi todos los cuadros que tratan de este tema.

Muchos y variados elementos se encuentran al analizar estas tablas de Taganana que nos permitirán, con todas las saavedades, situarlas en el tiempo y en la tendencia artística.

La indumentaria de alguno de los personajes, como muy bien observa nuestra compañera la profesora M.^a Rosa Alonso¹, tal las mangas acuchilladas y los zapatos de boca de vaca, sitúan las tablas

¹ *El Tríptico de la parroquia de Taganana*, publicado en «Falange», Las Palmas, 6 de Enero de 1951.

en el primer tercio del siglo XVI². Confirman esta época los efectos de luz que aparecen en la tabla del Nacimiento y a los que hacía alusión más arriba: la Virgen y los ángeles adorantes se iluminan con la luz que emana del cuerpo del Niño Jesús y lo restante del cuadro queda en una penumbra alterada por la linterna de San José y el alba que apunta. El cuadro más antiguo de que tenemos noticia con esta iluminación es el Nacimiento que se guarda en el Museo de Berlín procedente de la antigua colección Kaufmann, de Gerardo o Geertgen de San Juan, pintor flamenco que muere en Harlen hacia 1500 o un poco antes. Los mismos efectos lumínicos pueden apreciarse en otros pintores flamencos o alemanes como Hans Baldung Grien (1480-1545), Juan Hoest de Calcar (hacia 1519), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Enrique Met de Bles o Maestro flamenco (hacia 1520), Hans Holbein el Joven (1497-1543)³; en italianos como Corregio en su famoso Nacimiento denominado «La Noche», que se conserva en el Museo de Dresde, fechado en 1530. El hallar en nuestra tabla los mismos efectos de luz, aunque ni con mucho tan bien logrados, reafirma la fecha atribuible a estas obras.

También son un indicio claro de su época las tendencias artísticas italianas, flamencas y españolas que se mezclan entre sí, lo cual no impide que persistan ambientes netamente medievales.

La arquitectura de la Epifanía es claramente española, sobria, pobre, realista; no tiene la ostentosa riqueza de las arquitecturas italianas renacentistas, ni la minuciosidad artificiosa de las ruinas pseudo rústicas del arte flamenco o alemán. La Virgen centra el cuadro con arreglo al antiguo esquema de Weyden, y a su alrededor, al modo español, se agrupan únicamente las figuras principales pendientes de la Virgen y el Niño, unidas por una comunidad de sentimientos. El pintor no ama la teatralidad, y el séquito de los Reyes Magos sólo aparece en la lejanía del paisaje y aun casi como un mero apunte y por lo tanto muy opuesto al sentir italiano. La Virgen es leonardesca y se toca con el velo transparente tan caro a la pintura florentina y a la española; tiene «aquella suavidad, aquella ternura común a las Vírgenes de la Edad Media agonizante... a Gerard David, a Giovanni Bellini, a Perugino y a Leonardo»⁴. Al Divino Infante el artista lo representa de más edad de la que le correspondería, debido tal vez ---y es indicio de medievalismo y de italianismo--- a la popularidad de los apócrifos el Pseudo-Mateo y el Evangelio de la Infancia, los cuales creen que la adoración de

2 El zapato de punta desaparece hacia 1480 y los trajes acuchillados duran hasta mediado el siglo XVI y hacen su aparición por el 1518. Cf. MAX VON BOEHN, *La Moda*, ts. I y II. Ed. Salvat, Barcelona, 1928.

3 A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. V, primera parte; y ERNEST HEIDRICH, *Altniederländische Malerei*.

4 LOUIS HOURTIQ, *La Peinture. Des origines au XVI siècle*, pág. 215.



La Adoración de los Reyes



La Circuncisión



El Nacimiento



La Adoración de los Reyes. Detalle



La Adoración de los Reyes - Detalle



La Adoracion de los Reyes. Detalle



La Adoracion de los Reyes. Detalle



El Nacimiento. Detalle



El Nacimiento. Detalle



La Circuncisión. Detalle



La Circuncisión. Detalle



El MAESTRO DE MOÜLINS. *Natividad*



CORREGGIO. *La Noche*

los Reyes tuvo lugar dos años después del nacimiento. El conjunto de la tabla se halla más dentro de los cánones y del ambiente del arte flamenco que del italiano, pero la emoción, el *pathos* de los personajes, y en especial de San José, son netamente españoles.

En el Nacimiento nos hallamos con interferencias semejantes de escuelas y de épocas. La Virgen con los ángeles en torno al pesebre donde se halla su Divino Hijo forman un grupo muy alejado del arte renacentista; respira la piedad, la unción, la ingenuidad, mansedumbre y dulzura envuelta en una vaga, indefinible melancolía, que también se observa en la tabla de la Adoración de los Reyes, la Virgen parece reflejar la influencia que en el ánimo del artista dejara la lectura de las *Meditaciones* atribuidas a San Buenaventura, como muy bien observa un escritor al estudiar otras pinturas españolas medievales⁵. Estilísticamente es también leonardesca y en cambio los ángeles tienen un marcado sello español.

El fondo de la tabla es muy interesante: San José entrando en el establo con los animales, como ya se indicó más arriba. Es una escena muy poco frecuente en la iconografía del Nacimiento; Corregio en el suyo también lo pinta, aunque sólo lleva el asno; Martín Schongauer (1445-1491), por el contrario, lo presenta como el nuestro, con las dos bestias tradicionales, en una Natividad que se halla en el Museo de Munich. Es posible que esta escena se inspirara en la lectura de los Evangelios apócrifos. Los dos rústicos que se apoyan en el ventanal, por su posición y gestos, son casi una copia de los que se hallan en la Natividad del Maestro de Moulins, que fué discípulo de Hugo Van der Goes, y que ya estaba pintado en 1483. El elemento nórdico es, pues, claro en nuestra tabla, lo que también se nota en los ángeles que glorifican a Dios.

Aunque el tipo físico de los personajes es español, la más alejada de las corrientes italianas es la tabla de la Circuncisión. La blanca toca de la Madre es flamenca, pero con simplicidad española. El realismo que transpira la operación que efectúa el sacerdote sólo se halla en obras del norte⁶. Una nota de medievalismo nos la da el amontonamiento de las figuras, lo que es relativamente frecuente en obras españolas contemporáneas a la nuestra.

Hay algunas muestras de excelente pintura en estas tablas; las cabezas de la Virgen, San José y Baltasar de la Epifanía y la de la Virgen del Nacimiento son obra de un maestro; lo mismo puede afirmarse de los tres personajes de la Circuncisión. Las manos del

5 SARATEGUI EN «MUSEUM», vol. VII, núm. 7.

6 Compárese, entre otras, con la Circuncisión del Maestro del Retablo de Orsay, o con el retablo flamenco de principios del siglo XVI «Retablo de la familia Pensa di Mondari», o con el de San Úlilas de Miguel Packer (1435-1498), etc.

Rey Melchor, las de la Virgen del Nacimiento y las de la Madre y del sacerdote de la Circuncisión no sólo son muy expresivas sino que están perfectamente modeladas. Junto a esto son bastante mediocres los tres Niños, aun más las manos de la Virgen de la Epifanía; falto de proporción el San José del Nacimiento.

En el conjunto de las tablas no hay *contrapposto* y sí verticalidad; las figuras no forman espacio sino que están delante. Todo esto nos indica que el autor o autores no ha entrado aún en el pleno del Renacimiento y respira todavía aires medievales.

¿Son de un solo artista las tres tablas? Hay detalles en ellas que parecen indicar que son dos los pintores, uno para la Adoración de los Reyes y el Nacimiento y otro el de la Circuncisión. El autor de ésta usa tonos más ricos y cálidos, su pincelada es más unida, sus cabellos menos detallados. El autor de las otras dos pinta con tonos más fríos y apagados, su pincel deja rastro y se alarga más, detalla con minuciosidad como puede observarse en los cabellos y en los tendones y venas de las manos. Todo esto sin tener en cuenta las diferencias de escuela artística e iconológica ya señaladas, aunque también parecen confirmar los dos autores.

En resumen, y a pesar de que las conclusiones tienen que ser interinas y rectificables en todo momento, por la carencia de medios de comparación y de estudio de que aquí disponemos, las tablas de Taganana son una bella muestra de ese arte español del primer tercio del siglo XVI en el que se mezclan con elementos característicos nacionales otros italianos y de Flandes. El autor o autores no poseen una personalidad recia y bien definida, y de aquí sus aciertos y errores y sus fluctuaciones en una misma tabla y que no pueda clasificársele en un grupo determinado; en conjunto las tablas responden a la influencia neerlandesa en España con claras influencias del Norte de Italia, y, probablemente, puede situárselas entre las obras andaluzas, quizás dentro del grupo donde tanto destaca Alejo Fernández, sobre todo la tabla de la Circuncisión, pues las otras están más alejadas de ese grupo.