

LA PINTURA FLAMENCA Y CANARIAS: UN CUADRO DEL SIGLO XVII, EN ICOD (TENERIFE), INSPIRADO EN UNA COMPOSICION DE RUBENS

POR

DOMINGO MARTINEZ DE LA PEÑA

En la sacristía de la capilla de los Dolores, del convento franciscano de Icod (Tenerife), se conserva una pintura que ha permanecido prácticamente desconocida del público hasta estos últimos años, en que figuró en dos exposiciones, con el título de *Visión de San Agustín*. Este cuadro constituye un buen ejemplar para el estudio del estilo barroco en Canarias, de una parte por el interés que encierra su contenido iconográfico, inspirado directamente en Rubens y, desde otro ángulo, un testimonio más de las relaciones artísticas de Canarias con los Países Bajos, paralelas a una serie de actividades económicas. En el presente trabajo trataremos de analizar diversas particularidades que envuelven esta interesante obra en cuanto a su aspecto material y precedentes iconográficos, para concluir con algunas hipótesis sobre su posible autor.

I. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS MATERIALES

La pintura en cuestión presenta una forma rectangular, en sentido vertical, sobre un soporte de madera, constituido por un solo elemento. Las dimensiones, sin el marco, son de la siguiente manera:

¹ Estas indicaciones están siempre referidas a la derecha o izquierda del espectador

<i>Alto:</i>	Lado derecho ¹	61,15 cm.
	Hacia la mitad	60,90 cm.
	Lado izquierdo	60,65 cm.
<i>Largo:</i>	Parte superior	48,60 cm.
	Parte inferior	48,65 cm.
<i>Ancho:</i>		3,8 cm.

La capa protectora de barniz es la original, de un espesor muy ligero, que no impide la visión de la pintura, si bien hay ciertos ennegrecimientos en algunas zonas, a causa del depósito de agentes exteriores. La capa pictural, con una pincelada menuda, tampoco es muy densa, pero no permite apreciar a simple vista el dibujo preparatorio y los ajustes de composición en el momento de efectuarse la obra. Su adherencia es buena. En el reverso del soporte no figura ninguna inscripción. El marco, bastante antiguo, posiblemente es el originario. Está constituido por cuatro elementos (7,6 cm.), reforzados en sus uniones por el reverso mediante ajustes de hierro. El soporte se halla colocado en el marco de madera mediante clavos de hierro, de una pulgada.

II. DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

El cuadro está consagrado a un tema devocional de raigambre en la Edad Media: la intercesión de María en favor de la Humanidad. La composición presenta cinco figuras envueltas en un escenario de nubes. La principal, en el lado izquierdo, es Jesucristo, de pie, apoyado en la cruz, desnudo, con un manto rojo sobre la espalda, símbolo de su Pasión; extiende el brazo izquierdo como para mostrarnos las llagas. A su lado se encuentra la Virgen, arrodillada, en el momento de descubrir el pecho, con un gesto suplicante. Un ángel ayuda al Señor a sostener la cruz, en tanto que por entre lo alto de las nubes presencian el diálogo otros dos ángeles, de los cuales, uno alarga el brazo para ofrecer unas flores a la Virgen.

1. *Fuentes literarias del tema*

Esta particular representación de la Virgen Mediadora gozó



Anónimo flamenco del siglo XVII. *María Mediadora Icod* (Tenerife). Capilla de los Dolores.

de gran favor en el arte y en la literatura mística del noroeste de Europa y fue poco conocido en Italia² y en España.

La enseñanza teológica tan extendida del poder de intercesión de María en el cielo, ya que es verdaderamente Madre de Dios, antes del siglo VIII no se encuentra de manera explícita más que en textos atribuidos a San Efreem. En Oriente, a partir de esta época, las afirmaciones más concretas sobre tal doctrina se encuentran en San Andrés de Creta, San Germán de Constantinopla y San Juan Damasceno. Occidente cuenta con muchos testimonios sobre esta cuestión, especialmente antes del siglo XI, y son los más notables los de San Ildefonso, Fulbert de Chartres y San Pedro Damiano. San Anselmo estima que el poder de la intercesión de María es a causa de su maternidad divina, y su discípulo Eadmer afirma concretamente que Jesucristo está siempre dispuesto a conceder a la Virgen todo lo que Ella desea. Y la misma enseñanza la volvemos a encontrar en San Bernardo, Ernald de Chartres, Adam (abad de Perseigne), Santo Tomás, etc. De los siglos XIII al XIV, son muchos los escritos en que se recogen las mismas fórmulas, particularmente claras en Jacques de Voragine, Agustín de Ancona, San Bernardino de Siena y Santo Tomás de Villanueva, entre otros³.

Contribuyó de forma poderosa a extender y popularizar esta devoción el libro piadoso titulado *Speculum Humanae Salvationis*⁴, traducido a varias lenguas y muy leído en Alemania; los manuscritos del texto latino conservados en las bibliotecas son innumerables. Hasta 1862, en que fue reeditado por Berjau, solamente se conocía por los incunables del siglo XV. Se puede decir que

² Alessandro Parronchi *Due appunti sul Foschi*, en «Antichità Viva», Firenze, 1968, núm. 2, págs. 3-10.

³ E. Dublanchy. Estudio que aparece en la voz *María*, en el *Dictionnaire de Théologie catholique*, dirigido por A. Vacat, E. Mangenot y E. Amann, tomo IX, 2.ª parte, París, 1927, págs. 2339-2474.

Jean Porcher: *La Vierge à la supplique*, en «La Revue Française», número 124, 1960 págs. 21-28.

⁴ *Speculum Humanae Salvationis* Con la traducción al francés por Jean Millot (1448), y un comentario sobre las fuentes e influencias iconográficas, principalmente sobre el arte alsaciano del siglo XIV, por J. Lutz y P. Perdrizet. Acompañado de la reproducción de 140 láminas del manuscrito de Sélestat, la serie completa de vidrieras de Mulhouse, de las vidrieras de Colmar, de Wissemburg, etc. Leipzig, 1907, tomo I (primera parte), tomo I (partes segunda y tercera), tomo II (parte primera, de láminas), tomo II (parte segunda, de láminas).

Speculum es un libro de imágenes con textos explicativos, análogo a la *Biblia picta* o la *Biblia pauperum* ⁵. El autor emplea una prosa rimada, inspirado tal vez en *Gesta romanorum* y en *La leyenda dorada*, del dominico Jacques de Voragine, pero especialmente en la *Histoire scolastique*, de Pierre de Troyes ⁶. El texto se escribiría antes de terminar el siglo XIV, y se ha llegado a precisar que sería su autor algún fraile dominico, perteneciente al convento de Predicadores de Estrasburgo ⁷.

La doctrina que se expone en este libro trata de la historia de la Caída y Redención de la Humanidad. Todos los episodios históricos que se narran se ponen en relación con Jesucristo o la Virgen. En el capítulo XXXIX, el más interesante a nuestro estudio, expone cómo Jesucristo muestra las llagas al Padre y cómo la Virgen descubre el pecho a su Hijo, para rogar por los hombres ⁸.

Después del Concilio de Trento, esta doctrina no tuvo mucha aceptación en la iconografía religiosa, pero sí la inspirada en el capítulo XXXVII, sobre una visión de Santo Domingo, de la que Rubens será el más eximio intérprete: «Nuestro Señor está airado cada día contra el mundo por sus tres pecados [orgullo, avaricia y lujuria], pero la Virgen María, nuestra mediadora, aplaca su ira» ⁹.

En la edición que hemos consultado de *Speculum* se incluyen unos versos octosílabos que glosan los diversos capítulos del texto. Datan del siglo XV, de la misma época de la traducción francesa de Miélot, y están sacados del manuscrito de San Omer, número 184. En ellos vemos esta particular muestra de implorar Jesucristo y la Virgen ante el Padre ¹⁰.

⁵ J. Lutz y P. Perdrietz: *Estudio cit.*, Introducción al texto latino, tomo I (primera parte), pág. VII.

⁶ *Idem*, *estudio cit.*, tomo I (parte tercera), pág. 179.

⁷ *Id.*, tomo I (parte tercera), págs. 241, 247 y 255.

⁸ *Speculum*, edic. cit., tomo I (primera parte), cap. XXXIX, pág. 156.

⁹ *Speculum*, edic. cit., tomo I (primera parte), págs. 154 y 155.

¹⁰ Le Christ montre au Père les blessures que les hommes lui ont faites.
Jhesus, qui nous a respite, / Ses plaies a son Pere moustre, / Udfin qu'il ait de nous pite, / Che qu'il a pour nous fait lui moustre. / Untipater fait ainsi moustre / De ses plaies a l'empereur, / Car il ne veult entre pour moustre / Repute, mais homme de l'honneur.

Marie montre à son fils ses mamelles.

Le filz pour nous prie le Pere, / Et dit qu'en crois pour nous monta, / Un filz aussi moustre la Mere / Les mamelles qui l'alaita; / Uffuere ne re-

2. Evolución iconográfica

Esta devoción, tal como aparece en la literatura mística, tomó en el arte dos direcciones: la que dió lugar al tema de *la Virgen de la leche*, con la representación de María amamantando al Niño, y tema de Cristo que muestra las llagas y la Virgen el pecho, arrodillados ante el Padre, para implorar por los hombres. La primera versión adquirió gran extensión en el sur de Europa.

Pero en los Países Bajos, Alemania y norte de Francia, especialmente de los siglos XV al XVII, es más corriente la segunda modalidad de esta devoción, que a su vez se divide en dos categorías: Jesucristo y la Virgen deteniendo la cólera del Padre, y María suplicante ante Cristo. El asunto adquirió mucha popularidad. Dentro de este grupo son de gran calidad las dos tablas flamencas del Louvre, *Cristo Mediador, acompañado de Felipe el Hermoso y su séquito*, y *La Virgen Mediadora, acompañada de Juana la Loca y su séquito*. En la primera, el Cristo muestra sus llagas; en la segunda, la Virgen descubre el pecho¹¹. Se ha apuntado que el testimonio más antiguo sería una pintura florentina, ejecutada hacia el año 1402, perteneciente al Museo de los Claustros, de Nueva York¹²; en la pintura flamenca, una miniatura de «Las Horas de Turin», conservada en el Gabinete de Dibujos del Louvre, en la que aparece Dios Padre en el centro acompañado de Jesucristo, postrado sobre la columna de la flagelación, y de la Virgen, con el seno descubierto. Con este mismo argumento, las interpretaciones se multiplicaron de forma considerable, sobre todo en Alemania¹³.

3. Limitaciones impuestas por el espíritu de Trento

Resulta interesante cómo después del Concilio de Trento se somete a revisión este tema iconográfico, para sufrir la prohibi-

bouta / Hester qui pour son peuple prie / Vinsi pitie dont Dieu moult a / Erauce Jhesus et Marie.

(Idem, tomo I, primera parte, pág. 170).

¹¹ Hélène Adhémar: *Le Musée National du Louvre, Paris. (Les Primitifs Flamands—I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au Quinzième siècle)*. Bruxelles, 1962, láms. CVI y CVII.

¹² Millar Meiss: *An early altarpiece from the cathedral of Florence*, en «Bulletin of the Metropolitan Museum of Arte», Nueva York, XII, núm. 10, 1954, págs. 302-317.

¹³ Hélène Adhémar: *Ob. cit.*, pág. 90.

ción de algunas de sus interpretaciones. En ello tuvo papel decisivo la opinión de un profesor de la Universidad de Lovaina, Joannes Molanus, que en su libro *De picturis et imaginibus sacris* [...] ¹⁴ entabla una lucha contra la forma profana de representar los temas católicos. Constituye un tratado altamente significativo para comprender la evolución iconográfica experimentada en el siglo xvii. Con la intención de organizar una especie de código de arte religioso, para uso de pintores y escultores, el tratadista hace una catalogación de las diversas representaciones religiosas, de acuerdo con el espíritu del Concilio de Trento. Algunas devociones medievales son condenadas de plano; otras las salva en parte, como es el tema que nos ocupa de la Virgen que implora con el seno descubierto, que Molanus lo encuentra dentro de las doctrinas católicas, pero dedica una crítica severa a las representaciones de Cristo arrodillado ante el Padre para interceder por la Humanidad: «Erronea pictura est, et quidem nimis crassa, quae exprimit Salvatorem coram Patre suo orantem, genibus flexis super patibulum crucis» ¹⁵.

Realmente, esta actitud responde en cierto modo a la polémica con los protestantes, ya que, si bien éstos hacen objeto de sarcasmo el primero de los asuntos místicos, divulgan mucho el tema de Cristo mediador junto al Padre, como vemos en la pintura de Lukas Grunenberger, en la iglesia evangélica de Heilesbronn, hacia 1570: en una alegoría de la Redención, Dios Padre está a punto de descargar una espada sobre el mundo, pero es interrumpido por el gesto de Jesucristo, que, arrodillado, detiene con sus manos el acero ¹⁶. El asunto contaba en Alemania con viejos precedentes, como es la pintura de Holbein el Viejo, el *Epitaphbild de Ulrich Schwarz*, burgomaestre de Ausburgo, ejecutada en 1506. La composición presenta a este magistrado con su nu-

¹⁴ El título completo de este libro es *De picturis et imaginibus sacris liber unus tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus*, Lovaina, 1570. Este tratado, corregido por el propio autor, se volvió a publicar después de su muerte, en Lovaina, 1594, con el título *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero eorum usu contra abusum, libri IV*. También en Lovaina, en el año 1771 volvió a aparecer una nueva edición, enriquecida de notas y suplementos.

¹⁵ Joannes Molanus: *De picturis et imaginibus sacris* [], Lovaina, 1570, tomo II, cap. XXXI.

¹⁶ Gertrud Schiller: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Ger Mohn, 1968, tomo II, pág. 537, láms. 533 y 534.



Colyn de Coter. *El Cristo Mediator, acompañado de Felipe el Hermoso y su séquito*. París, Louvre.



Colyn de Coter. *La Virgen Mediadora, acompañada de Juana la Loca y su séquito*. París, Louvre.



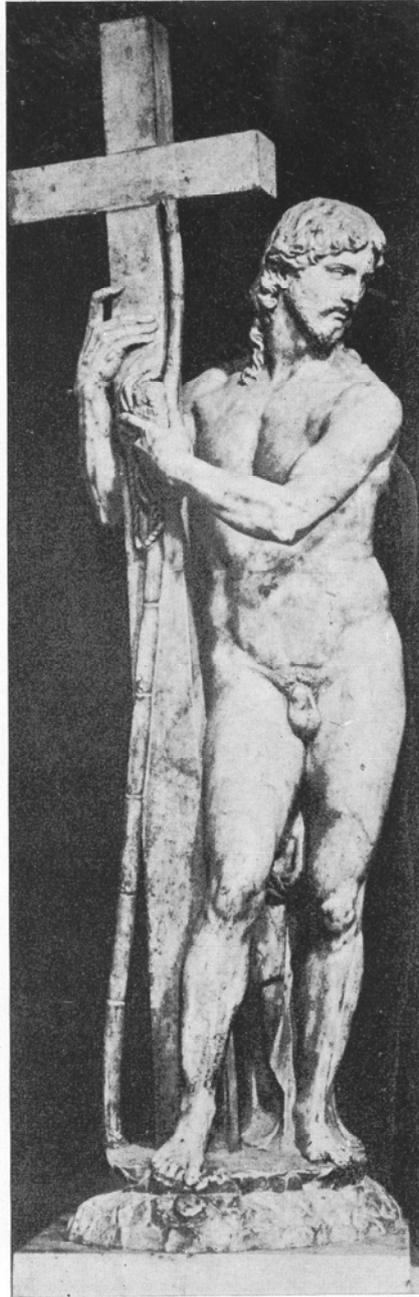
Lukas Grunenberger. *Cristo detiene la espada justiciera del Padre*, del *Epitaphbild de Ulrich Schwarz*. Heilesbronn, iglesia evangélica.



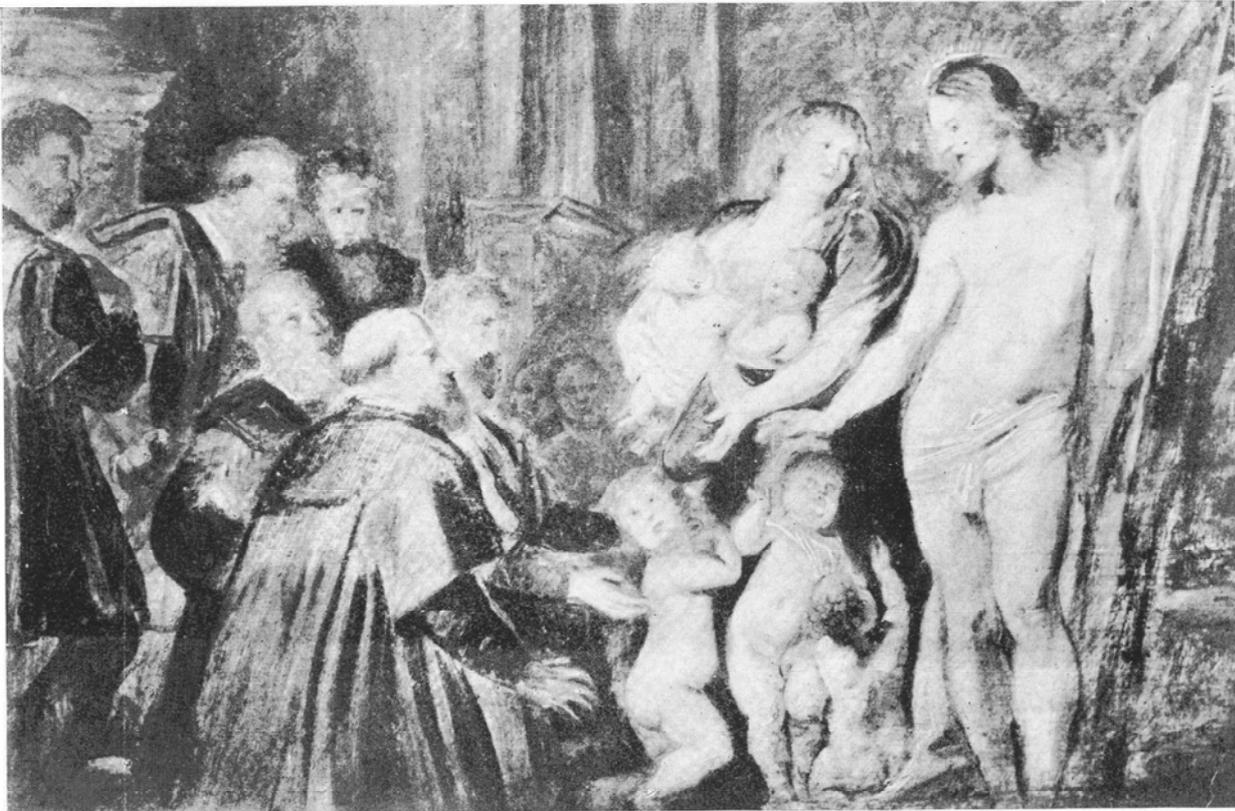
Egbert van Panderen. *Intercesión de la Virgen*. Grabado efectuado de acuerdo con un dibujo de P. P. Rubens.



Peter Paul Rubens. *Cristo fulminando el mundo*. Lyon, Museo de Bellas Artes.



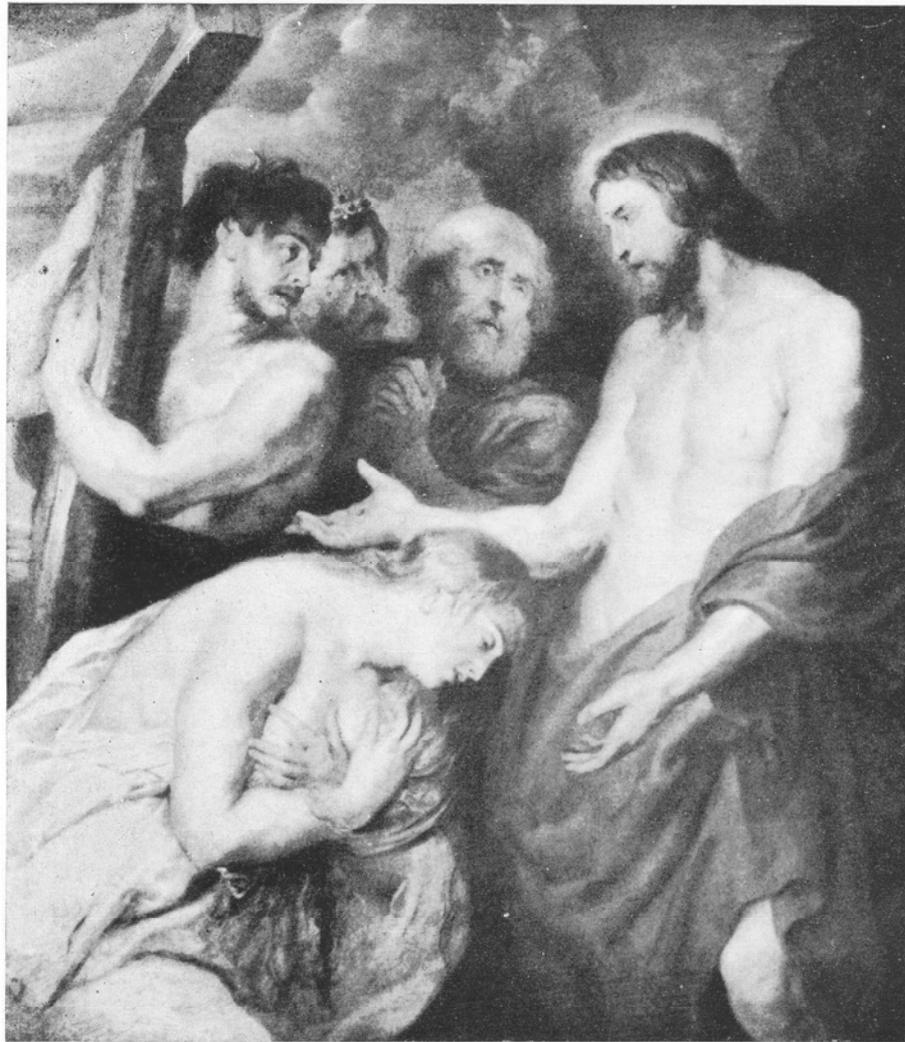
Miguel Angel. *Cristo*. Roma, iglesia de Santa Maria sopra Minerva.



Peter Paul Rubens. *El Cristo que implora en favor de las familias pobres*. Amberes, propiedad de la Comisión de Asistencia Pública, en préstamo en el Museo Real de Bellas Artes.



Peter Paul Rubens. *La incredulidad de Santo Tomás*. Amberes, Museo Real de Bellas Artes.



Peter Paul Rubens. *Cristo y los penitentes*. Munich, Pinacoteca.



Peter Paul Rubens. *La coronación de la Virgen*. Hamburgo, Colección Freiherr Carl von Schröder.

merosa familia; Dios aparece amenazador, pero Cristo y la Virgen detienen su cólera, ya que exclaman, respectivamente: «Padre, mira mis llagas rojas. Ayuda a los hombres a salir de toda tristeza, por mi muerte amarga», y «Señor, guarda tu espada, que Tú has desenvainado, y mira el seno en el que tu Hijo se nutrió»¹⁷.

4. *El grabado en que se inspiró el autor de la pintura de Icod*

Egbert van Panderen, grabador holandés, posiblemente nacido en Harlem, hacia 1580, y se piensa que debió morir en Amberes, hacia 1637¹⁸, fue un artista bastante apreciado en su tiempo, que grabó obras de Tobie Verhaecht, Tempesta, Van Veen y Goltzius, entre otros¹⁹. A partir de un dibujo de Rubens, efectuó el grabado *La Virgen Mediadora mostrando el pecho a Cristo*, el cual fue tenido a mano por el autor de la pintura de Icod, con el mismo tema. El grabado tiene como medidas 44,3 × 30,5 cm. El editor de la plancha fue Théodore Galle²⁰, que él dedicó a Laurent Beyerlinck, canónigo de la catedral de Amberes, censor de libros y personaje tenido en gran estima por el propio Rubens, al que dedicará más tarde una de sus obras²¹. Debió ejecutarse el grabado hacia el año 1612²².

La composición iconográfica elaborada por Rubens y reproducida en este grabado tiene las mismas características que dejamos descritas al referirnos al cuadro de Icod. Se encuentra muy dentro de las directrices trazadas por Molanus, en el sentido de ser la Virgen la que intercede ante Cristo, mostrándole su seno. El grabado lleva la siguiente explicación: «*Mariam vere Dei matrem*

¹⁷ J. Lutz y P. Perdrizet: *Ob. cit.*, tomo I (parte tercera), pág. 293

¹⁸ Ulrich Thieme y Felix Becker: *Allgemeines lexikon der bildenden kunstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig, 1932, tomo XXVI, página 192.

¹⁹ Henry Hymans. *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*. Bruselas, 1879, pág. 61.

²⁰ Se halla reproducido el grabado en Max Rooses, *L'oeuvre de P. P. Rubens*, Amberes, 1888, tomo II, lám. 132. También en F. W. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts. 1450-1700*, Amsterdam [s. f.], tomo XV, pág. 92

²¹ El catálogo de obras grabadas por van Panderen está contenido en la obra de Benjamín Linning *La gravure en Belgique*, Amberes, 1921, pág. 143

²² Max Rooses: *Ob. cit.*, tomo II, pág. 207.

agnoscimus pro genere nostro praesentissime intercedentem; ita ut Dominus noster salutem dispenset, illa vero eam materno affectu pro nobis poscat. Ostendit Mater Filio pectus et ubera; Filius Patri latus et vulnera. Et quomodo poterit ibi esse ulla repulsa, ubi tot sunt caritatis insignia? (San Germanus, episcopus Constantin).» Realmente, el texto no es de San Germán, sino que, con algunos cambios, se encuentra en *De laudibus B. Mariae Virginis*, de Arnaud de Chartres, abad de Bonneval en 1138 y muerto en 1156²³. En todo caso, al momento de dibujar Rubens el tema, es posible que tuviera en cuenta el texto de *Speculum*. Así, la presencia de los ángeles corresponde al pasaje en que se preguntan los ángeles del paraíso por qué Cristo lleva sus vestidos rojos como los vendimiadores.

Dentro de una composición oblicua, típicamente barroca, la figura de Cristo domina el conjunto, en el lado izquierdo. Representado en pie, de aspecto hercúleo, con una musculatura muy elaborada y puesta en valor por el juego de luces y sombras, se nos aparece como un dios helénico, lleno de un lirismo heroico y sensual, donde se trata de armonizar la belleza física, la fuerza, la gracia y la dulzura. El cuerpo está curvado con indolencia, al tiempo de presentar un amplio gesto con la mano derecha, levantada para sostener la cruz, mientras que la izquierda la extiende hacia adelante, en forma declamatoria, y actitud que viene a ser corroborada por el movimiento de la cabeza, inclinada y vuelta hacia la Virgen, para entablar el coloquio místico. Del hombro derecho pende un manto oscuro, sobre el que se recorta el cuerpo iluminado de Cristo, cuya desnudez apenas se halla cubierta por el perisoma. La cruz, ligeramente inclinada hacia atrás, se armoniza con la posición del Cristo. El contrapunto a la oblicuidad viene marcado por un angelote que, con sus dos brazos y contra su pecho, ayuda a sostener la cruz, al tiempo de estar atento al diálogo.

La mitad derecha de la composición corresponde a la Virgen y dos ángeles que apartan graciosamente las nubes para alongarse con curiosidad en lo alto, y que han sido sutilmente colocados como recurso para equilibrar en aquel extremo la compo-

²³ J. Lutz y P. Perdrizet: *Estudio est.*, tomo I (parte tercera), pág. 296.

sición. La Virgen lleva su túnica abierta para mostrar el pecho, envuelto en un manto, y la cabeza cubierta de un velo transparente. Así como el Cristo denota una cierta pasividad, en contraposición, la Virgen se halla en el momento de querer postrarse de rodillas, con un gesto suplicante, dirigido hacia el Señor. La escena está figurada en el cielo, en un ambiente de nubes, hinchadas en movimientos muy expresivos y aprovechadas como apoyo de las figuras o para recortarlas en sus oscuridades. Todo se halla herido violentamente como por la luz de un relámpago.

En su conjunto, la organización de la escena podría compararse con otra obra de Rubens, *Santa Teresa orando por las Animas del Purgatorio*, del Museo de Amberes, donde la santa vendría a ocupar la plaza de la Virgen. En el aspecto doctrinal, Rubens trató el tema de María Mediadora en los grandes lienzos del Museo de Lyon y de Bruselas, respectivamente, *Cristo fulminando el mundo e Intercesión de la Virgen y San Francisco para detener la cólera de Dios*, si bien están más próximos en su contexto a la visión de Santo Domingo. En estos dos cuadros vemos a Jesucristo como un Júpiter, dispuesto a descargar unos rayos sobre el mundo, pero es impedido por la Virgen, secundada en su intento por un grupo de santos. Estas dos composiciones se han concebido dentro de un espíritu muy barroco, de movimientos mucho más violentos y contrapuestos que lo que aparece en el grabado. Más de acuerdo con nuestro cuadro está la pintura *San Agustín entre Cristo y la Virgen*, de Rubens, que se conserva en la Academia de San Fernando, de Madrid.

La representación de Cristo abrazado a la cruz tiene en la iconografía abundantes precedentes con el tema del «Varón de Dolores», de lo que el más noble ejemplo se encuentra en la escultura de Miguel Angel conservada en la iglesia de Santa María sopra Minerva, en Roma. En el Museo Nazionale d'Abruzzo (L'Aquila) existe un cuadro donde, sobre una nube, la Virgen está arrodillada ante Jesucristo, abrazado a la cruz, y en la parte inferior una ciudad sostenida simbólicamente por los cuatro santos protectores²⁴. El mismo Rubens tiene otras versiones del Redentor con la cruz, como aparece en el cuadro de la Academia de San

²⁴ Mario Moreto: *Museo Nazionale d'Abruzzo. L'Aquila. L'Aquila, 1968.*

Fernando, ya citado, o el que lleva por título *Cristo que implora en favor de las familias pobres*, del Museo de Bellas Artes de Amberes, donde Jesús está en la misma actitud que vemos en el grabado de Panderen, pero de forma invertida. El aspecto de Cristo podría ponerse en relación con el que figura en *La incredulidad de Santo Tomás*, también del Museo de Amberes, o con el de *Cristo y los penitentes*, de la Pinacoteca de Munich. La postura de la Virgen, entre sentada y arrodillada, tiene su paralelo en la pintura *La coronación de la Virgen*, de la colección de Freiherr Carl von Schröder, de Hamburgo.

5. *La pintura de Icod, en relación con el grabado de Panderen*

Al comparar las dos obras observamos las siguientes particularidades. En primer lugar, se ha tendido a respetar en la pintura la organización del dibujo en sus líneas generales, pero existe libertad en la interpretación de los detalles. Entre las diferencias que más nos resaltan a simple vista, encontramos que el pintor, al inspirarse en el grabado, desea envolverlo todo en una atmósfera mucho más piadosa, a base de rebajar ese regusto de paganismo que encierran las santas imágenes ideadas de Rubens y, al mismo tiempo, una disminución del dramatismo y la emoción contenida de los interlocutores. Esto se ha logrado mediante una iluminación menos violenta y sombras más atenuadas, por la supresión del aspecto macizo, recortado y lleno de contrastes del ambiente de nubes, para quedar reducido en la pintura a un fondo más uniforme y vaporoso, si acaso con cierto relieve en la parte inferior, para respetar el apoyo de la cruz y de las figuras principales. Si nos fijamos en la interpretación del cuerpo de Cristo, advertiremos que todo lo que en el grabado se resuelve en masas de musculatura bien individualizadas y con una preocupación enorme por destacar el volumen, como si se tratase de una escultura, a base de un dibujo lleno de una caligrafía muy marcada por curvas pronunciadas y dentro de una asociación de fuerza con una actitud de abandono, el pintor de nuestro cuadro ha preferido recortar esa arquitectura muscular de atleta para presentar una figura más estilizada, con curvas más amplias, y mitigar el re-

cuerdo de la estatuaria clásica. Se observa especialmente en la línea que define la espalda y en el relieve de las extremidades. La cabeza también aquí ha quedado menos voluminosa.

La actitud respecto a la anatomía del Cristo la encontramos repetida en la del ángel que sostiene la cruz, en el grabado mucho más regordete, de cuerpo más infantil y la cabeza con mayor expresividad, por los bucles que la adornan, que se han suprimido en la pintura.

Si nos detenemos en la cruz, no podrá pasar desapercibido que en el grabado, con una perspectiva sutil marcada por el madero horizontal, mediante la alianza de las líneas con la graduación de luz, se ha creado la profundidad del escenario, lo cual el autor de la pintura no llegó a comprender del todo. Por otra parte, el madero vertical presenta en el grabado la particularidad de ser cilíndrico en su mitad inferior, para hacerlo jugar así mejor con el esfuerzo del ángel por rodearlo con sus brazos, no tenido en cuenta en la pintura.

En cuanto a la Virgen, se notan modificaciones en el perfil de la cabeza, más redondeado en la pintura y con un dibujo diferente en el velo que la cubre, para destacar los cabellos caídos sobre la nuca. El pecho es menos voluminoso y más oscuro que en el grabado, por lo que la idea de resaltar el argumento teológico está aquí atenuado con cierta discreción, hasta el extremo de casi llegar a pasar desapercibido el elocuente gesto de la Virgen. Al mismo tiempo, los ropajes adolecen del sutilísimo juego de pliegues y no se quiebran con tanta violencia.

Otra característica importante que se debe tener en cuenta es la referente a las aureolas. En el dibujo del grabado, el autor ha tenido el cuidado de destacar la cabeza de Cristo sobre un grande y bien iluminado sol, al punto de ser la zona que más atrae la vista; sobre la cabeza de la Virgen planea un sol pequeño encerrado en un nimbo oval, menos valorado, para no restar interés al primero. En la pintura, las aureolas quedan reducidas a una cierta claridad.

Los ángeles que asoman por entre las nubes, como por la resquebrajadura de una roca, han quedado minimizados. Sus cabezas son más pequeñas, sin los expresivos rizos rubenianos, y respecto

al primer plano están mucho más alejados, con pérdida de su valor compensativo en la composición.

Para concluir esta parte destinada a la iconografía, conviene dedicar dos palabras a la coloración. Los dos tonos dominantes se encuentran en el rojo de la capa de Cristo y de la túnica de la Virgen, y en el azul oscuro del manto de esta última figura. El cuerpo del Señor y el del ángel de la cruz destacan en encarnaciones claras. Por fondo, un color más o menos plomizo con algunos toques azulados en las masas de nubes.

III. DATOS HISTÓRICOS SOBRE LA PINTURA

1. *Origen*

La pintura *María Mediadora*, de Icod, desde hace muchos años se ha conservado en la sacristía de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, pero nos es imposible precisar si fue adquirida con destino a este lugar por la familia que efectuó esta fundación religiosa, en los últimos años del siglo XVIII, o si estaría en épocas anteriores en la residencia de los patronos o bien si pertenecería a alguno de los conventos clausurados en el siglo XIX y llegaría a esta capilla con motivo del trasiego de cuadros, imágenes y retablos de unas iglesias a otras, al quedar abandonadas las dos instituciones religiosas de Agustinos y Franciscanos, entre otras posibilidades.

2. *Exposiciones*

Al principio, ya hemos anotado que la pintura permaneció oculta al público durante muchísimo tiempo, principalmente por frecuentarse poco este lugar sagrado, que se abre al culto sólo algunos días al año. Destacó poderosamente en la Exposición Arqiprestal de Arte Sacro, celebrada en la iglesia de San Agustín, de Icod, en el año 1966, y volvió a ser exhibida en la exposición *La Virgen en la Pintura y la Escultura de Icod*, en la iglesia de San Francisco, de dicha población (septiembre de 1970), en cuyo catálogo se insertó una fotografía del cuadro²⁵. En ambas expo-

siciones figuró como un anónimo flamenco del siglo XVII. Hasta ahora no ha recibido ningún tipo de restauración.

IV. HIPÓTESIS SOBRE EL AUTOR Y ALGUNOS ELEMENTOS DE COMPARACIÓN

La primera cuestión que nos plantea la presencia del cuadro en nuestras islas es si sería pintado en Canarias o en los Países Bajos, mediante encargo o adquirido en algún viaje a Europa. En principio, por razones que aduciremos más adelante, nos inclinamos a pensar que fue una obra preparada en la misma isla de Tenerife. Respecto al autor, es difícil precisar un nombre mientras los archivos no proporcionen algunos elementos de juicio que permitan situar la obra en un taller y unas fechas determinadas. Por adelantar alguna hipótesis, fijamos la atención en varias pinturas repartidas en diversas iglesias y conventos de esta zona del norte de Tenerife, que corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, es decir, efectuadas en un momento más o menos próximo al cuadro que nos ocupa, y en las que aflora cierta inspiración en la pintura flamenca, especialmente en su aspecto iconográfico. Tales obras se hallan en relación con el círculo artístico que rodeó al escultor sevillano Martín de Andújar²⁵, cuando dejó su taller de la Península para instalarse en Garachico (Tenerife) por espacio de varios años. Este discípulo de Martínez Montañés se trasladó a la población referida para cumplir con el importante encargo de la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Ana. Desde el comienzo y para llevar a buen término los trabajos, formó un grupo de colaboradores. Tuvo contacto directo con este equipo un personaje llamado Juan Iscrot o Isgrot, de origen flamenco²⁷.

Sabemos que tuvo un papel destacado, junto con su hijo Jorge, como especialista en la composición de pinturas, ya sea cuadros

²⁵ Juan Gómez: Catálogo de la Exposición *La Virgen en la Pintura y la Escultura de Icod*. Septiembre de 1970 Santa Cruz de Tenerife, [1970], número 2, [pág. 10], lám. [3].

²⁶ Domingo Martínez de la Peña y González: *El escultor Martín de Andújar y Cantos*, en «Archivo Español de Arte», XXXIV, núm 135, 1961, páginas 215-240

²⁷ Pedro Tarquis. *Antigüedades de Icod. Artesonado de la capilla mayor de San Marcos*, en «La Tarde» (Santa Cruz de Tenerife), 14 de mayo de 1973

o temas ornamentales y dorados, para completar los retablos preparados por sus compañeros, o añadir la policromía a las esculturas de estos talleres de Garachico. De estos pintores tuvimos ocasión de ocuparnos en trabajos anteriores, al comentar su amistad y colaboración artística con un escultor perteneciente a este círculo de Garachico, Francisco Alonso de la Raya ²⁸. Sería interesante llegar a concretar si vendrían a las islas, como Martín de Andújar, para trabajar en el retablo de Santa Ana. Estos Iscrot tuvieron a su cargo la parte de dorados y pinturas decorativas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Marcos, en Icod, donde, en las basas de las columnas, pueden verse unos paisajes monocromos, con temas que sugieren una temática del noroeste de Europa. Otro testimonio en la misma iglesia viene dado por las pinturas del retablo del Gran Poder de Dios, en una de las capillas laterales, dentro de una iconografía muy metida dentro de una línea del barroco flamenco ²⁹, que puede datarse de mediados del siglo XVII. Más o menos por los mismos años, en Garachico y poblaciones vecinas se hicieron otros retablos, en que las pinturas juegan un gran papel en el adorno del conjunto arquitectónico, y coinciden en una coloración de fondos oscuros, gusto por destacar rojos y azules, y una dureza de dibujo que revela la mano de un artista decorador, como los que existían en los talleres de los grandes maestros de los Países Bajos, especialistas en el arte de la imitación de telas o encargados de completar con elementos florales, etc., las grandes composiciones que allí se preparaban. Por estas particularidades se nos ocurre pensar si este artista sería el que pintaría el cuadro de la capilla de los Dolores, inspirado en el dibujo ideado por Rubens. En la coloración y cierta rigidez al resolver algunos problemas, como los pliegues de las vestimentas de la Virgen, nos trae a la memoria este grupo de pinturas, como las referidas del retablo del Gran Poder de Dios, que creemos de su mano.

²⁸ Idem: *El escultor Francisco Alonso de la Raya*, en «Anuario de Estudios Atlánticos», Madrid-Las Palmas, núm. 13, 1967, págs. 449-486.

²⁹ Reservaremos para otro momento el comentario sobre este retablo.

V. CONCLUSIONES

Como conclusiones finales podemos aducir los siguientes puntos:

1. El cuadro de la capilla de los Dolores, de Icod, debe recibir por titulación *María Mediadora*.
2. La pintura se ha efectuado a partir de un grabado que reproduce una composición de Rubens, del mismo argumento doctrinal, original de Panderen, contemporáneo del gran maestro.
3. El contenido iconográfico, la Virgen mostrando el pecho a Cristo, para hacer valer los derechos de su maternidad divina, tiene una amplia tradición en el arte del noroeste de Europa, de cuyo tema fue Rubens uno de sus últimos grandes intérpretes.
4. En calidad de hipótesis, el autor podría ser algún pintor extranjero, de origen flamenco, que trabajaría en Garachico (Tenerife) en la segunda mitad del siglo xvii, y perteneció al grupo artístico fundado en aquella población por Martín de Andújar.