

EL TRIPTICO DE AGAETE (GRAN CANARIA) Y UNAS PINTURAS DE JOOS VAN CLEVE DEL KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENA

Juan Sebastián LOPEZ GARCIA

Joos Van Cleve vuelve a la actualidad al cumplirse el 450 aniversario de su fallecimiento (ca. 1485-Amberes, 1541). Este notable pintor adquiere particular interés para Canarias por la existencia en el archipiélago de piezas atribuidas a su pincel. En el presente trabajo se determinarán los paralelos de una de estas obras, conservada en Gran Canaria y conocida como *Tríptico de Las Nieves* o de Agaete, con otras existentes en el Kunsthistorisches Museum de Viena, cuyo análisis viene a reforzar la más que probable autoría del artista flamenco.

I

Las obras de arte flamenco llegaron abundantemente a las islas durante el siglo XVI, como resultado de unas intensas relaciones comerciales que, nacidas en las últimas décadas del Cuatrocientos, tuvieron en el azúcar canario el principal producto de exportación¹. Entre estas muestras artísticas destaca el *Tríptico de Las Nieves*, conservado

¹ Buen ejemplo lo constituye la entonces única catedral de las islas, cuyo cabildo no sólo adquirió pinturas y esculturas, sino un par de campanas, un reloj y hasta la madera de borno para el coro; *Vid.* Jesús HERNANDEZ PERERA (1952): «La catedral de Santa Ana y Flandes», en *Revista de Historia*, n.º 100, octubre-diciembre, pp. 442-453. Para la pintura flamenca en Canarias, *Cfr.*: *Catálogo Exposición de Arte Flamenco. Primera Campaña de Restauraciones*, Santa Cruz de La Palma, s.f. Matías DIAZ PADRON (1985): «Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el viejo, identificadas en la iglesia de Santo Domingo de la isla de La Palma», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 31, Madrid-Las Palmas, pp. 537-551. *Idem* (1985), b: «Pintura», en *Arte Flamenco en La Palma*, Consejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de La Palma, 22 pp. sin numerar. Carmen FRAGA GONZALEZ (1982): «La pintura en Santa Cruz de La Palma», en *Homenaje a Alfonso Trujillo Rodríguez*, t. I (Arte y Arqueología), Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 345-409. Jesús HERNANDEZ PERERA (1954): «Una Virgen del “Maestro del hijo pródigo”», en *Archivo Español de Arte*, XXVII, Madrid, pp. 154-157. *Idem* (1965-1968): «Joos van Cleve y el tríptico flamenco de Agaete», en *Anuario de Estudios Canarios*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, pp. 35-39. *Idem* (1984): «Arte», en *Canarias*, colección «Tierras de España»; Fundación Juan March, Editorial Noguer, San Sebastián, pp. 204-206, 223-228. Domingo MARTINEZ DE LA PEÑA (1973): «La pintura flamenca y Canarias: un cuadro del siglo XVII en Icod (Tenerife), inspirado en una composición de Rubens», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 19, Patronato de la casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 179-193. Aida PADRON MERIDA (1986): «Un tríptico de la Natividad y una Virgen de la Leche de Pierre Coeck, en colecciones canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 32, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 533-538.

en la ermita del mismo nombre, en el Puerto de las Nieves (Agaete, Gran Canaria). Actualmente no presenta su disposición original, con la tabla central desmembrada, está constituido por cinco piezas: tabla central con la Virgen y el Niño en brazos, dos tablas laterales con San Francisco de Asís y San Antonio Abad, respectivamente, y sendos medallones con los donantes. Aunque con anterioridad ya se le había relacionado con Flandes², en 1963 Hernández Perera atribuyó las alas laterales al maestro de Amberes. La restauración de que fue objeto la tabla central en 1964, dejó al descubierto el óleo original de la Virgen, repintada en el siglo XIX, lo que llevó al referido investigador a considerarla también de Joos van Cleve, con lo que coherentemente todo el conjunto quedaba como obra de un mismo autor³. Hasta el momento ésta ha sido la atribución más aceptada⁴. Otra tabla de igual autoría, un *San Jerónimo*, se conserva en Tenerife⁵.

No es objetivo del presente trabajo entrar en los aspectos historiográficos de los orígenes y evolución de la devoción a la Virgen de Las Nieves en Agaete, ni la trayectoria, distintas ubicaciones y advocaciones que la tabla ha tenido⁶. De todas formas, no estaría de más recordar que el asentamiento europeo de Agaete se desarrolló a finales del siglo XV y primera mitad del XVI, gracias a la presencia de un ingenio azucarero y que la pintura está en relación con Antón Cerezo, de origen genovés y su esposa Sancha Díaz de Zorita, propietarios de la hacienda y retratados, junto con su hijo, como donantes⁷. Mientras la parroquia (Nuestra Señora de la Concepción) está situada en el núcleo principal, con posición interior y no lejos de la costa, la ermita de Las Nieves se levantó junto al puerto homónimo, desde donde se exportaban los productos locales⁸.

² José FEO Y RAMOS (1930): «Las tablas flamencas de Agaete», en *Canarias Turística*, Las Palmas, 7. IV, p. 6. En 1949, Sebastián Jiménez Sánchez reitera la filiación flamenca, citando a Feo y las apreciaciones de Neuwirth; Vid. Sebastián JIMENEZ SANCHEZ (1949): *La Villa de Agaete y su Virgen de Las Nieves*, Ayuntamiento de Agaete, pp. 28-29.

³ Jesús HERNANDEZ PERERA, 1965-1968, *Idem*, 1984, p. 227; ilustraciones en pp. 224-226. Con anterioridad este autor había considerado el tríptico como la mejor obra de arte flamenco en Canarias, junto con el retablo bruselés de Telde; Vid. HERNANDEZ PERERA, 1952, p. 442.

⁴ La obra se ha relacionado con el arte de Van Eyck, escuela de Brujas, Adriaen Isenbrandt, etc. Para estas y otras atribuciones, Vid. HERNANDEZ PERERA, 1965-1968, pp. 36-37. Antonio CRUZ Y SAAVEDRA (1990): «Joos van Cleve y el tríptico flamenco de la villa de Agaete», en *Diario de las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15-10-1990, p. 51. Este autor prefiere, ante la falta de una documentación concluyente, que se hable del «Maestro del Tríptico de Las Nieves»; *Idem* (1983): «El tríptico flamenco de Agaete. Estado de la cuestión», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 27-2-1983, p. 30. En la exposición de Europalia, Bruselas, las tablas laterales figuraron como obras de Joos van Cleve, Vid. textos de Matías Díaz Padrón en: *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*, catálogo de «Europalia 85 España», t. II, Bruxelles, 1985, pp. 503-507.

⁵ HERNANDEZ PERERA, 1965-1968, p. 39. *Idem*, 1984, p. 227, lám. en la p. 151.

⁶ Hasta el último tercio del siglo XVII no se instalan las tablas en la ermita, habiendo permanecido hasta ese momento en la iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, donde aparecen inventariados frecuentemente con la advocación de la titular de la parroquia. Vid. JIMENEZ SANCHEZ, 1949, pp. 15-37. Especial interés por el estudio de estos problemas ha tenido Cruz y Saavedra, quien en distintos artículos ha planteado la problemática de la obra: Antonio CRUZ Y SAAVEDRA, 1983. *Idem*, 1990, pp. 50-51.

⁷ Leopoldo de la ROSA OLIVERA (1972): «Francisco de Riverol y la colonia genovesa en Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 18, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 164-176.

⁸ Juan Sebastián LOPEZ GARCIA (1988): «Canarias: hacia un sistema urbano, siglos XV y XVI», en *Ciudad y Territorio*, n.º 77-3, julio-septiembre, Ministerio para las Administraciones Públicas, Madrid, p. 4.

II

En la actualidad, y como quedó dicho, el *Tríptico de Las Nieves* está constituido por cinco piezas. La tabla principal es posiblemente la que haya sufrido más amputaciones, desconsiderando la desaparecida predela, de la que se desconoce paradero y características. El tema central es la Virgen, sedente bajo un dosel de brocado, contemplando al Niño en su brazos. María aparece vestida con túnica de cuello cuadrado y cintura alta, manto rojo y tocada con un velo transparente que se recoge sobre la parte alta del pecho. Mientras, el Niño Jesús está desnudo sobre un paño blanco y con un pájaro en su manos. Tanto en la composición de los rostros de la Madre como del Hijo se repite el consabido esquema de tres cuartos⁹. La escena tiene lugar en un espacio arquitectónico renacentista al que apenas se incorpora el paisaje, aunque éste, a todas luces, tuvo que tener mayor protagonismo escénico en la versión original. Las trazas tectónicas apreciables son dos columnas abalaustradas que se adosan a pilastras cajeadas y que sostienen un arco de medio punto, acasetonado. Otros elementos son el ya citado dosel, una lámpara, una guirnalda y las plantas que crecen a los pies de la Virgen, adelantándose al plano de los drapeados. Además hay que considerar dos putti de los que apenas se aprecian parte de las piernas y las manos por el recorte que han sufrido. El paisaje —tal como se dijo— aparece especialmente limitado en los huecos que quedan a cada lado de las pilastras, repitiendo los esquemas de la pintura flamenca de la época y de Cleve; restricción lógicamente debida más que al programa del pintor a las distintas vicisitudes por las cuales han pasado las tablas y que son, en definitiva, las responsables del estado mutilado de la obra, tal como la conocemos en la actualidad. En una reconstrucción ideal —y esto es una hipótesis—, la panorámica se abriría a cada lado de María entronizada, en la mitad superior del cuadro, ocupando la parte inferior los tres personajes orantes. Éstos arrodillados, están vestidos a la moda de la época, como dignos representantes de su alto rango social y económico en la isla de Gran Canaria, siguiendo el mismo tratamiento de otros retratos de burgueses realizados por el maestro¹⁰.

Las tablas laterales, respectivamente, son de la advocación de San Antonio Abad y San Francisco de Asís. El santo ermitaño se representa anciano, caminando con su báculo rematado con la *tau* mientras reza el rosario, completando su iconografía con el tradicional cerdo¹¹. Como fondo de escena aparece un paisaje montañoso situado en una ribera con una ciudad portuaria, en cuya costa navegan varias embarcaciones, que pareciera aludir al marco geográfico de la rada de Agaete, a través de una narración o un apunte llegado a conocimiento del pintor por medio de sus comitentes¹². La presencia del agua permite incorporar, como tema secundario, a San Cristóbal transportando al Niño Jesús,

⁹ Max FRIEDLÄNDER (1985): *De Van Eyck a Breughel. Les primitifs flamands*, Gérard Monfort, Brionne, p. 108.

¹⁰ Las mayores concomitancias se repiten con la figura de Doña Sancha (*Mujer con rosario*, Uffizi: *El Descendimiento*, Louvre y el propio *Tríptico* de Viena).

¹¹ Vid. George FERGUSON (1989): *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New York, pp. 104-105.

James HALL (1987): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, p. 39.

¹² Apoya esta idea el hecho de que alguna pintura flamenca recrea acontecimientos de la historia de Canarias, con una cierta aproximación al paisaje isleño. Vid. Domingo MARTINEZ DE LA PEÑA (1970): «Un episodio de la conquista de Canarias, en una famosa pintura renacentista de los Países Bajos», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 16, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, pp. 145-168.

al mismo tiempo que en una roca elevada aparece un ermitaño portando una linterna¹³. El promontorio presenta un curioso horaco por el que pasa el camino hacia la ciudad y al pie del cual descansan dos personajes. También en un espacio natural se representa al fundador franciscano recibiendo los estigmas¹⁴. Una vez más se repite un sendero, que en esta ocasión se pierde en el bosque y por el que van varios transeúntes, ajenos al milagro. Incluso, el hecho sobrenatural pasa desapercibido al fraile que duerme cercano al santo. Como elemento arquitectónico, a la izquierda del mendicante destaca una construcción, que posiblemente represente su propio convento.

III

De la realización artística de Joos van Cleve posee buenas e interesantes obras el Kunsthistorisches Museum de Viena. Si bien la colección vienesa custodia varias pinturas del artista flamenco¹⁵, ahora sólo nos centraremos en dos de ellas¹⁶. Esta elección se justifica por las analogías temáticas y estilísticas que estas piezas del museo vindobonense tienen con la conservada en Gran Canaria.

En primer lugar, el tríptico vienés (catálogo 938: «Flügelaltar») está formado por tres hojas rectangulares y perteneció a la colección imperial, habiendo estado atribuido a Hans Holbein¹⁷. En la tabla central, la escena principal se desarrolla en un espacio de ambientación arquitectónica renacentista, cuyo eje principal es ocupado por la Virgen, en posición sedente. María está entronizada en una especie de templete-hornacina, cuya bóveda acasetonada es soportada en su parte delantera por dos columnas de fuste liso y capitel de inspiración corintia, mientras en la parte trasera lo hace en un muro plano, que es flanqueado por dos pilastras cajeadas con grutescos, apoyándose en su base sendos roleos. Desde lo alto del trono-baldaquino, a cada lado de las verticales de las columnas, dos putti descuelgan una guirnalda de la que pende la corona que se sitúa sobre la cabeza de la Madonna. Se completa la estructura tectónica con la apertura a cada lado de dos arcos, apoyados en pilares cuadrangulares, que en estado de semirruina permiten incorporar un paisaje donde predomina la naturaleza, no obstante apreciarse algunas edificaciones. Este fondo provoca contraste entre su ambiente natural y el arquitectónico que acoge la escena principal, que, sin embargo, se vinculan por el estado semirruinoso de la parte superior de los arcos donde crece la vegetación, y sirve de transición entre el espacio natural y el espacio construido. Los personajes son cuatro y, lógicamente, la figura de la Virgen y el Niño ocupan el centro. Mientras María parece estar en disposición de atender al ángel que le ofrece una bandeja con frutas, el Niño mira hacia el patriarca San José, quien está cómodamente sentado a la derecha leyendo su libro de oraciones.

En las tablas laterales aparecen sendos personajes que, en actitud de oración y

¹³ Este personaje, que también puede aludir a la vida cenobítica del abad, quizá esté en relación con San Cristóbal, ya que se puede identificar con el ermitaño que instruyó en la doctrina al santo; *Vid.* Santiago de la VORAGINE (1982): *La Leyenda Dorada, I*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 406-407. Véase además HALL, 1987, pp. 95-96 y FERGUSON, 1989, p. 113.

¹⁴ HALL, 1987, p. 145. FERGUSON, 1989, pp. 120-121.

¹⁵ Agradezco a su director las facilidades para obtener el material fotográfico.

¹⁶ *Vid.* Wolfgang PROHASKA (1990): *Vienne. Le Kunsthistorische Museum. La Galerie des Peintures*, Scala Books, London, p. 57.

¹⁷ La tabla central mide 94,5 x 70, y las laterales 94,5 x 30.

arrodillados, participan de la escena acompañados por dos santos protectores que portan, respectivamente, en una mano su atributo iconográfico e imponen la otra sobre la cabeza de los donantes. De esta forma, la de la izquierda corresponde a San Jorge —que protege al personaje masculino— con armadura, espada y lanza¹⁸, y la de la derecha —con el personaje femenino— a Santa Catalina de Alejandría, ricamente ataviada, luciendo su pertinente espada y la rueda que, muy disimulada, está a sus pies¹⁹. Compositivamente, el espacio es una continuación del central y se separa del paisaje del fondo por medio de un pretil. Un detalle interesante es la miniatura de la Virgen que está pintada en el libro de oraciones de la orante.

La otra pieza seleccionada es la *Madonna und Kind* (catálogo 836)²⁰. Al tratarse de una pintura aislada, la composición es menos compleja y los personajes se reducen a la Virgen —de busto prolongado con brazos— y el Niño, quienes aparecen en un interior, donde el paisaje se integra por medio de una ventana (cuadro dentro de un cuadro), repitiendo el clásico tratamiento de incorporación de las vistas a la escena principal. Al otro lado, la luz entra a través de las cristalerías, siendo la que ilumina a los personajes, provocando un ligero contraste claroscuro. La composición de la Madre es piramidal resaltando sobre el fondo oscuro del muro, mientras el primer plano de la pintura es ocupado por la esquina de una mesa con varios objetos, a manera de bodegón.

IV

El análisis de las figuras de la Virgen y el Niño de la pieza 938 de Viena, al tiempo que revelan analogías bastante claras con otras pinturas reconocidas de Van Cleve, presentan una misma cuota de concomitancias con la de Agaete. En ambas el planteamiento de las figuras principales es idéntico. María repite las mismas características de vestimentas y composición de la cabeza, algo girada hacia su izquierda, con la vista baja, dejando al descubierto la oreja derecha. El Niño también pertenece al mismo patrón, con extraordinario parecido físico, análogo tratamiento del desnudo y volviendo la cabeza tres cuartos, hacia la derecha, sonriendo a los personajes (San José y un donante, según los casos); por lo demás, descansa sobre la rodilla de su Madre que lo mantiene con una mano en su cintura y otra en el pie, cambiando de orientación en cada versión (sobre la rodilla derecha de la Virgen en Viena y la izquierda en Agaete). Continuando con más detalles comunes, en los dos la figura de la Virgen está sedente, entronizada en un ambiente arquitectónico renacentista cubierto por bóveda de casetones y adornado con guirnalda, y queda resaltada, tanto por un lienzo de muro (Viena) como por un dosel de brocado (Agaete). Los fondos paisajísticos han desaparecido en su mayor parte del agaetense, por la mutilación del cuadro, pero se aprecia que a cada lado, al igual que en el otro ejemplo, se dejaba ver la naturaleza, siendo actualmente imposible saber si era a través de arcadas. Un detalle interesante lo constituye la imagen de la Virgen que está pintada en el libro de oraciones de la orante de Viena, donde el Niño aparece en igual posición que en Agaete y recoge el manto a su Madre. También se repiten las soluciones arquitectónicas de las construcciones de los fondos paisajísticos.

¹⁸ FERGUSON, 1989, pp. 121-122. HALL, 1987, pp. 180-181.

¹⁹ FERGUSON, 1989, pp. 110-111. HALL, 1987, p. 77.

²⁰ Pintada hacia 1530, la tabla mide 74,3 x 56.

Con el cuadro número 836 —*Madonna und Kind*— de Viena las concomitancias más fuertes están en los personajes, con un esquema compositivo similar, ya que en realidad ambos son versiones de un mismo tipo. Una vez más coinciden el tratamiento y postura de las figuras, la posición de las manos, caracterizadas por su gran delicadeza, el rostro de la Virgen, detalles del vestuario —como el transparente tocado—, la anatomía y rasgos físicos del Niño, así como el paño sobre el que se sienta, los drapeados de los tejidos, etcétera.

Otras pinturas que forman parte del patrimonio de la pinacoteca austriaca, consideradas obras de Van Cleve, por su misma temática (Natividad y la Adoración de los Reyes Magos, inventario números 6.347 y 1.703), presentan menos relaciones con nuestra obra, aunque mantengan las constantes generales del estilo del maestro, a pesar de ser obras de menor calidad que las que se han analizado con más profundidad²¹.

V

En síntesis, el 450 aniversario del artista se presenta como una efemérides adecuada para la revisión de la obra del pintor, aún por determinar en toda su amplitud. En este sentido, junto a las piezas seguras de su autoría, ante la falta de documentación concluyente, hay que situar las atribuidas, entre las que se ha considerado el tríptico de Agaete, tal como en su momento planteara Hernández Perera. El análisis comparativo y detallado de la producción del pintor irá aclarando y, posiblemente confirmando este extremo, que en el presente trabajo sólo se ha limitado a las tablas de Agaete y a las de Joos van Cleve en el Kunsthistorisches Museum de Viena²².

²¹ Estas dos pinturas mantienen muchos puntos comunes con la de Agaete: la posición de las manos de María, adaptada en cada versión a las distintas situaciones del Niño, es igual: una de frente toma el Hijo por la cintura y otra de perfil parece acariciar su pie; lo mismo sucede con la cabeza, que en ambas versiones está girada hacia la izquierda, la mirada baja y la oreja derecha vista. El drapeado se soluciona con el mismo tratamiento y calidades, si bien es algo más ampuloso en Viena. En otras piezas del Museo se disipan más las analogías, tal como ocurre con la «Lucrecia» (inventario 833) y los retratos de Maximiliano I (972) y Leonor de Francia (6.079), reina que porta una inscripción en español.

²² Aunque no es objeto de este trabajo, también es conveniente recordar que las concomitancias de la pintura de Agaete con otras de van Cleve son evidentes, entre las mismas se pueden citar: «La Virgen y el Niño con ángeles» (Collection Weld, Lulworth Castle), «La Sagrada Familia» (Metropolitan Museum of Art, Nueva York), «La Virgen y el Niño» (Fitzwilliam Museum, Cambridge), «El Niño Jesús y San Juan Bautista» (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas), «La Adoración de los Magos» (Institute of Arts, Detroit), etcétera.



Lámina 1. San Antonio Abad (tabla lateral del «Tríptico de Nuestra Señora de Las Nieves»). Ermita de Nuestra Señora de Las Nieves, Agaete (Gran Canaria).



Lámina 2. Nuestra Señora de Las Nieves (tabla central del tríptico homónimo). Ermita de Nuestra Señora de Las Nieves, Agaete (Gran Canaria).



Lámina 3. San Francisco de Asís (tabla lateral del «Tríptico de Nuestra Señora de Las Nieves»). Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, Agaete (Gran Canaria).



Lámina 4. Sancha Díaz de Sorita (medallón recortado del «Tríptico de Nuestra Señora de Las Nieves»). Ermita de Nuestra Señora de Las Nieves, Agaete (Gran Canaria).



Lámina 5. Antón Cerezo e hijo (medallón recortado del «Tríptico de las Nieves»). Ermita de Nuestra Señora de las Nieves, Agaete (Gran Canaria).



Lámina 6. Sagrada Familia con Santa Catalina de Alejandría, San Jorge y donantes, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Lámina 7. Virgen con el niño, Kunsthistorisches Museum,
Viena.