

# LA PINTURA FLAMENCA Y CANARIAS: «LA ENCARNACION» DE LA IGLESIA DE SAN MARCOS, EN ICOD, INSPIRADA EN UNA OBRA DE MARTIN DE VOS

P O R

DOMINGO MARTINEZ DE LA PEÑA

En la iglesia parroquial de San Marcos, de Icod (Tenerife), desde hace mucho tiempo se conserva un lienzo con el tema de la Encarnación (fig. 1), que es el más importante que existe en esta ciudad, pero pese a que ya ha figurado en dos exposiciones y ha sido justamente admirado, todavía no se le había dedicado ningún estudio. Por la importancia que guarda tal pintura, me he propuesto el presente trabajo, con comentarios en diversos aspectos, especialmente iconográficos, que iré ordenando en apartados para mayor claridad en todo el texto.

## I. CARACTERÍSTICAS MATERIALES

### 1. *Estado de conservación antes de ser restaurada*

Esta pintura, en sentido vertical, está ejecutada al óleo sobre lienzo. El bastidor primitivo se encontraba reforzado en su mitad por un travesaño en posición horizontal, muy pegado a la tela, por lo que la huella de éste vino a quedar marcada en la superficie pictural. A parte de este particular, que se aprecia con frecuencia en cuadros de cierta antigüedad, y de algún desperfecto por el centro, con retocado en épocas pasadas de forma grosera, la obra

en su aspecto general presentaba un relativo buen estado de conservación al momento de efectuarse su última restauración.

## 2. *Restauración*

Hace muchos años, tal vez al terminar el siglo XVIII, al tiempo de hacerse modificaciones en el retablo en que se encontraba, se harían las reparaciones del lienzo que he citado anteriormente. Para darle mayor consistencia a la tela, que estaría ya muy deteriorada, se le pegó un segundo lienzo; al tratar de completarse las lagunas que quedaban en los rotos, se puso pintura con poco cuidado.

La última restauración se efectuó en el año 1973, por julio Moisés y Pilar Leal, en la campaña patrocinada por el Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife. Por entonces se limpió la superficie, fue forrado el cuadro con lienzo nuevo y se reintegraron algunas partes.

## 3. *Dimensiones*

Alto: 104 centímetros; ancho: 83 centímetros <sup>1</sup>.

## 4. *El marco original*

La pintura se había instalado en lo alto del retablo de la capilla de la Encarnación, de la iglesia de San Marcos. Este remate que se ideó en reformas del siglo XVIII, fue a base de colocar allí la pintura con su marco original, de un estilo muy dentro de las últimas décadas del siglo XVI o primeras del XVII. De madera en su color y perfectamente conservado, fue concebido a manera de pequeño retablo, con su predela, dos columnitas jónicas a ambos lados, sosteniendo un entablamiento en el que figuran algunas cabezas de ángeles. Es muy posible que este fuera el único retablo que ocupara el testero de la capilla durante muchos años. La pintura, después que se remitió a la iglesia, una vez restaurada, no volvió a ser colocada en su marco y actualmente se muestra la obra en el museo de la iglesia sin ningún enmarcamiento. A este marco se le quitó

---

<sup>1</sup> En el catálogo de la exposición en que figuró, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, erróneamente se le colocaron las medidas de 104 x 51 (Rafael DELGADO, *Exposición restauraciones en Tenerife, 1973* [Santa Cruz de Tenerife], 1973, s. n. p., núm. 3 de pinturas).



Fig. 1.—«La Encarnación». Iglesia de San Marcos. Icod.



Fig. 2.—«La Encarnación». Iglesia de San Marcos.  
Icod. Pormenor.



Fig. 3.—El mismo cuadro. Pormenor.

la cornisa para aprovecharla como apoyo a un pequeño remate que ocupa el lugar del cuadro; el resto lo ví depositado en unas dependencias de la sacristía. Estas reformas nada afortunadas y se efectuaron en el año 1977. Puesto que este marco es elemento importante para la estética de la pintura, sería de desear su recuperación para el patrimonio de la iglesia.

### 5. *Exposiciones*

Con motivo de su restauración fue expuesta, por vez primera, junto a otras pinturas y esculturas restauradas, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en julio de 1973. En esta exposición ocupó lugar destacado, catalogada con el número 3 de pinturas<sup>2</sup>. Entonces pudo apreciarse su calidad artística, ya que hasta entonces no se habían podido ver los detalles, por estar colocada en el retablo que hemos referido, muy alta y con poca iluminación.

La segunda vez se exhibió en Icod, en la iglesia de San Francisco, con motivo de las Fiestas del Cristo del Calvario, en una exposición de pinturas y esculturas antiguas que se conservan en esta ciudad. Figuró en el catálogo con el número 1 de pinturas<sup>3</sup>.

Actualmente se encuentra depositada en la sala baja del Museo de la iglesia de San Marcos, en exposición permanente, sin su marco original, aspecto ya consignado anteriormente.

## II. DATOS HISTÓRICOS

### 1. *La capilla de la Encarnación*

Constituye la capilla de la Encarnación, en la iglesia de San Marcos, una de las más antiguas fundaciones que tuvo esta población. Fue mandada a construir por el capitán Antonio Alfonso de Alvarnás, Familiar del Santo Oficio, y por su esposa doña María Hernández de la Guardia y Romero, progenitores de la Casa de Al-

<sup>2</sup> Rafael DELGADO, *Idem*

<sup>3</sup> Juan GÓMEZ LUIS RAVELO, *Exposición: Pintura y escultura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Icod, 1974 [Catálogo] [Santa Cruz de Tenerife] (1974), s. n. p*

fonso de Gallegos <sup>4</sup>. Antonio Alfonso manifestaba ante el escribano Juan de Alzola, en 8 de septiembre de 1574, que ya disponía de la autorización para construir la capilla. En la misma escritura señalaba dotación para sus reparos, con tres doblas impuestas en la heredad de viña que poseía en la «Casa Blanca», sobre el camino de «Las Socas» a «La Vega». Es toponimia que aún se conserva allí, en una finca que se encuentra entre el lugar denominado «Las Canaltas» y «Los Lavaderos». La heredad estaba junto a una viña de Diego Díaz y tierras de Juan de Miraval <sup>5</sup>. Por su parte doña María Hernández de la Guardia instituyó una capellanía de tres misas rezadas en cada semana y una cantada en el día de la Encarnación, impuestas sobre cuarenta fanegas de trigo, que era el tributo perpetuo que le pagaba Felipe Pérez, vecino de Icod el Alto, en unas tierras de dicho lugar <sup>6</sup>. Después de varios problemas para la construcción de la capilla, aún en 1584 no había sido concluida <sup>7</sup>, lo cual se produjo pocos años después.

## 2. *Cronología de la pintura*

Según comentarios que desarrollaré más adelante, esta pintura contiene aspectos estéticos que obligan a situarla dentro de un manierismo, lo cual es lógico, puesto que deriva directamente de una obra de Martín de Vos, es decir, dentro de un característico estilo de las últimas décadas del siglo xvi. Ciertas adaptaciones del color, contrastes de luz y sombra, lo mismo que la insistente composición oblicua me llevan a hacer pensar que esta pintura debió ser ejecutada en fechas posteriores a la fundación de la capilla, ya dentro del siglo xvii. Si atendemos a los datos que arrojan los documentos del Archivo de San Marcos, podremos ver que no se consigna una fecha concreta de adquisición, pero algo importante al respecto es que en el primer inventario que se efectuó de los objetos de la iglesia, que data del año 1604, no figura el cuadro de la Encarnación;

<sup>4</sup> FRANCISCO FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *Nobiliario de Canarias* (edic. Régulo), t. II, La Laguna de Tenerife, 1954, pág. 385.

<sup>5</sup> Archivo Parroquial de San Marcos de Icod, Legajo de Protocolos, 1, f. 626.

<sup>6</sup> *Idem*, f. 627.

<sup>7</sup> Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *El Maestro de cantería Miguel Antúnez*, en preparación.

otro inventario del año 1625, tampoco lo incluye. Esta pintura aparece por vez primera citada en el inventario del año 1680, junto a una serie de pinturas y esculturas que habían llegado hacia aquellos años: «... Un cuadro de Nuestra Señora de la Encarnación en la capilla de Antonio Afonso»<sup>8</sup>. De esta forma podemos deducir que la pintura vendría a ser adquirida entre los años 1625 y 1680, lo cual se ajusta en el tiempo al estilo que presenta la obra. En definitiva podría calcularse que sería pintada más o menos dentro del segundo tercio del siglo XVII, siguiéndose modelos muy anteriores, que le dan un aspecto arcaizante, algo que se repite mucho en el arte de Canarias. Con ello debemos de dejar de asignar esta obra al siglo XVI, como se ha venido haciendo<sup>9</sup>.

### III. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA

#### 1. *La escena*

Se representa el episodio evangélico de la Anunciación del arcángel San Gabriel a la Virgen, que aparece arrodillada ante una mesa en que apoya un libro de oraciones y vuelve hacia atrás la cabeza para escuchar el mensaje. El arcángel está sobre una base de nubes y queda a más altura respecto a María; en una mano lleva una azucena y con la otra señala al cielo, en actitud coloquial. Sobre su cabeza se ven dos querubes, en tanto que sobre la Virgen planea el Espíritu Santo, como una paloma sobre un sol. En el suelo y en primer término destaca un bellissimo canastillo de costura, detrás del cual aparece un gato. Un poco más al fondo y en el centro, un jarrón de cristal con azucenas. Como elementos ambientales, en el lado derecho de la escena, un lecho de baldaquino; detrás de las figuras, un portalón en forma de arco, a través del cual se ve otra sala.

<sup>8</sup> Este inventario se efectuó en presencia de don Andrés Romero Suárez y Claderín, canónigo de la Iglesia Catedral de Canarias, en su visita efectuada a la parroquia de San Marcos. Archivo Parroquial de San Marcos de Icod, *Libro de Relaciones de los tributos de la Fábrica Parroquial de San Marcos*, instrumento número 41. También figuran los anteriores inventarios.

<sup>9</sup> Como obra del siglo XVI figuraba en los catálogos de las exposiciones de Santa Cruz de Tenerife e Icod, citadas anteriormente.

## 2. *Composición*

En base a una composición oblicua, marcada por la dirección de la luz y la posición de las dos figuras principales, la escena se encuentra organizada dentro de una perfecta distribución de masas, con gran equilibrio. Podríamos decir que aparece dividida en dos fajas verticales, de forma que todo el fondo luminoso, lo correspondiente a los seres supraterrénos, se acumula en el lado izquierdo, mientras que la penumbra domina la otra parte, la de lo tangible. Las líneas oblicuas vienen marcadas por los brazos e iluminación de los muslos de estas figuras; también por la inclinación de la cabeza de la Virgen. Queda así una faja oblicua que baja de izquierda a derecha, contrarrestada por otras en sentido opuesto, desde el baldaquino al canastillo. Una tercera serie de líneas menos destacadas son verticales y horizontales, dos de las cuales se unen en el mismo centro del cuadro, dividiéndolo en cuatro partes iguales, un poco por debajo del escalón del arco. Desde luego existe un deliberado deseo de efectuar unas zonas contrastadas: lo más luminoso es el recuadro superior izquierdo, mientras que el más oscuro es el inferior derecho; en los otros dos restantes los toques de luz y sombra quedan más equilibrados.

Si nos fijamos en la colocación del cuerpo del arcángel, veremos que se ha buscado una correspondencia respecto a la Virgen, sobre todo en la pierna derecha, flexionada, igual en ambas figuras. Para evitar la repetición, las cabezas las inclinan en sentido contrario y mientras que el arcángel muestra una actitud abierta, con los brazos extendidos, la Virgen está recogida, pasando los brazos ante su cuerpo.

En la composición se pueden trazar varios triángulos con los elementos más destacados. El principal tendría sus vértices en las cabezas del arcángel, la Virgen y en la aureola del Espíritu Santo; otro, menos destacado, pero más grande, iría desde este último elemento a la canastilla y el almohadón del lecho. Puede que todas estas líneas que así recomponemos no hubieran sido previstas por el autor, pero quedaron establecidas al tratar de equilibrar la composición.

### 3. Coloración

Los tonos dominantes son los de las vestimentas de la Virgen y del arcángel: la Virgen luce túnica carmín, con reflejos en rosa, y manto azul oscuro de tonalidad algo verde, rematado por galón amarillo y perlas; la cabeza cubierta por un velo blanco. El arcángel está revestido de alba blanca y una sobretúnica roja, con reflejos en amarillo; las alas, de tonos azulados, lo mismo que las nubes. La mesa reclinatorio en que apoya la Virgen tiene color de madera, algo claro, y está cubierta por un tapete de color marrón con galones amarillos. El libro lleva cantoneras rojas. El costurero tiene un tono claro, de mimbre, un paño blanco y almohadilla roja con una faja blanca en el centro. El gato es pardo oscuro, con rayas ocre. Los cortinajes del lecho imitan un tejido canelo claro, sugiriendo un tisú dorado, y la colcha es roja. El exterior que se aprecia por la puerta y ventana y de la segunda sala es de azul verdoso.

Toda la pigmentación del cuadro está ejecutada con maestría, en tonos muy limpios, sin recursos fáciles, incluso dentro de un virtuosismo, si reparamos en la habilidad para mezclar los reflejos amarillos en el tejido rojo, o del rosa en el verde azulado, que recuerdan fórmulas de la escuela manierista veneciana, especialmente del del taller de Tintoretto.

## IV. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El tema de la Anunciación ha estado fuertemente tratado por el arte y ha recibido desde los primeros tiempos de Bizancio un gran culto, más como el inicio de la Redención que como un episodio de la vida de la Virgen. La festividad de la Encarnación de Jesucristo quedó fijada el 25 de marzo y la devoción a este Misterio se popularizó mucho en la Edad Media mediante órdenes religiosas, de caballería y corporaciones gremiales<sup>10</sup> y no decayó en siglos posteriores.

---

<sup>10</sup> Louis RÉAU, *Iconographie de L'Art chrétien*, vol. II, 2.<sup>a</sup> parte, París, 1957, págs. 174 y 175.

### 1. *Fuentes literarias*

Si nos remontamos a las fuentes literarias que inspirarían a los artistas para con el tiempo llegar a elaborar una fórmula tan precisa, en primer lugar tenemos el texto del evangelista San Lucas (1, 26-38). De otra parte, los pormenores aportados por los Evangelios Apócrifos, recogidos por Vincent de Beauvais en su obra *Speculum Historiae*, y por Jacques de Voragine en la *Leyenda Dorada*, ambos con enorme popularidad en Occidente. En cambio para la iconografía bizantina influyó más el *Libro Armeniano de la Infancia*.

### 2. *La ambientación del episodio*

La fórmula más desarrollada en Occidente es la de instalar la escena dentro de un dormitorio, lo cual se encuentra especialmente en los Países Bajos y Alemania, ya que Italia gusta de emplear claustros o patios, en tanto que Francia tiende a colocarla en la nave de una iglesia. En España, por la influencia de estos diversos países, presenta varias soluciones. Para el arte bizantino lo normal es representar la salutación del arcángel en el momento en que la Virgen sacaba agua del pozo o al estar tejiendo el velo del Templo, según el relato del Evangelio Armeniano, pero esto es extraño en Occidente <sup>11</sup>.

### 3. *La actitud de la Virgen* (fig. 2)

María aparece arrodillada ante una mesa con un libro. Vuelve la cabeza hacia atrás, en la dirección del ángel, pero tiene los ojos bajos, expresando sumisión. Digamos que esta fórmula de colocar la Virgen, sea de rodillas o sentada, haciendo oración, con un libro, es fórmula bastante repetida en Occidente. Es posible que esto derive de las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, que dice al respecto: «... se arrodilla y junta las manos diciendo "He aquí la es-

<sup>11</sup> Según el Evangelio Armeniano (cap V), María fue saludada primeramente por un ángel invisible cuando sacaba agua del pozo; turbada y creyendo estratagema del demonio, penetró en su casa y se encerró. Al ponerse a trabajar en el velo del Templo, por segunda vez se presentó el ángel, ya de forma corpórea, que penetró a través de la puerta cerrada y fue entonces cuando se efectuó el mensaje (Louis RÉAU, *op. cit.*, págs. 175 y 176).

clava del Señor'», si bien éste pudo a su vez limitarse a recoger una tradición artística anterior. Para los teólogos de la Contrarreforma una represtación así es lo más indicado. Jean Molanus, en sus comentarios trentinos sobre materia de arte sacro, afirmaba: «Es en efecto verosímil que la Santa Virgen estuviera arrodillada meditando los misterios de la Redención cuando el ángel se presentó ante ella»<sup>12</sup>.

#### 4. *La actitud del arcángel* (fig. 3)

El arcángel, apoyado sobre una nube, está representado en el momento que ha descendido del cielo; la misma túnica flotante así lo revela. Aparece con aire triunfante, lleno de luz, como mensajero de Dios, pero inicia una genuflexión ante la Virgen, como futura Reina de los Angeles. Con la mano derecha señala al cielo y con la izquierda sostiene una vara de azucenas, como si se la ofreciera a María. Es atributo muy frecuente, si bien en otras representaciones puede llevar un bastón de mensajero, un cetro y a veces una filacteria en que aparece escrito el mensaje. Las alas están desplegadas, contribuyendo a ese efecto flotante que tiene la figura. Tal actitud no es fantasía del artista, sino algo normal en Occidente, especialmente después de Trento: gestos declamatorios, abiertos, llenos de fuerza y carga magnética. Se ha dicho que el señalar hacia el cielo tiene un paralelismo en San Juan Bautista cuando mostraba al pueblo la llegada de Jesús.

Que el arcángel se encuentre en pleno vuelo o sobre una nube es el producto de una evolución iconográfica, consecuencia a su vez de una transformación del sentimiento religioso. En la Edad Media el arcángel era representado en el suelo, de pie o arrodillado

<sup>12</sup> Jean MOLANUS, *De historia Sacrarum Imaginum et Picturarum pro vero eorum usus contra abusum*, ed. de Joannes Natalis Pagnot, Lovaina, 1771, pág. 64. La obra de Molanus se publicó primero en Lovaina, en 1570, y tuvo reediciones en 1594, 1617 y 1771. Muchos autores la plagiaron, entre otros el teólogo español Juan Interián de Ayala, en su *Pictor Christianus eruditus*, Madrid, 1630, lo mismo que el eclesiástico francés Joseph Méry de la Canargue en *Théologie des Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Dessinateurs*, París, 1765 (A. STUBBE, *La Madone dan l'Art*, Bruselas, 1958, página 130)

ante la Virgen, pero en una relación de familiaridad chocante para los trentinos, que insisten mucho en que el arcángel debe estar en vuelo o rodeado de nubes, para dotar a la escena de una distante majestad <sup>13</sup>.

##### 5. *El acompañamiento de ángeles*

En la parte alta del cuadro pueden apreciarse las cabezas de dos querubines, a manera de espectadores del Misterio. Tiene su explicación el que estén incluidos en la escena y no parece un recurso del artista. En la literatura mística existe una tradición en el sentido de hacer participar algunos ángeles en la Anunciación. Así en la *Leyenda Dorada* se nos dice que una de las tres razones por la que la Encarnación del Hijo de Dios fue precedida del anuncio del Ángel, es para reparar la caída del ángel. En efecto, puesto que la Encarnación no solamente tenía por objeto reparar la caída del hombre, sino además la de reparar la ruina del ángel, los ángeles no estuvieron excluidos <sup>14</sup>. Teólogos posteriores hacen comentarios sobre este particular, como el del jesuita Gelsomini, al escribir que los ángeles bajarían del cielo para adorar a Jesús en el momento de la Encarnación. Es por ello por lo que existe una tendencia a colocar junto a San Gabriel un acompañamiento de ángeles en oración o músicos, a manera de escolta de honor, cosa que por otro lado solamente se inicia después de Trento, para tomar carta de naturaleza en el arte barroco del siglo XVII <sup>15</sup>. En definitiva, en las representaciones de la Anunciación puede estar el ángel sólo, también acompañado de otro ángel, que podría interpretarse como la doble aparición que refieren los Apócrifos. En el caso de ser tres los ángeles, como en la pintura de Icod o como puede verse también en una pequeña pintura del Museo de Estrasburgo atribuida a Martín Schongauer, lo mismo que la Anunciación de Andrea del Sarto del Palacio Pitti, puede tener otro simbolismo, tal vez con reminiscencias del tema bizantino de la *Philoxenia de Abra-*

<sup>13</sup> RÉAU, *op. cit.*, vol. II, 2ª parte, pág. 192

<sup>14</sup> Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée* (trad. de J.-B. M. Roze, París, 1967, pág. 249)

<sup>15</sup> RÉAU, *op. cit.*, vol. II, 2ª parte, pág. 193

ham, en que tres ángeles anuncian al patriarca el nacimiento de Isaac <sup>16</sup>.

#### 6. *El Espíritu Santo* (fig. 4)

Dentro de un círculo de luz se representa planeando sobre la cabeza de la Virgen la simbólica paloma del Espíritu Santo. Constituye el tercer elemento importante de la escena. Existen representaciones de la Anunciación en que no figura, pero ello depende del momento que se desea representar dentro del episodio. La presencia del Espíritu Santo es el indicativo de que en concreto se trata de la Encarnación y no de la salutación del ángel, que no son simultáneos. Esto coincide además con la actitud de asentimiento de la Virgen. El encontrarse el Espíritu Santo sobre la cabeza de María, parece responder a las palabras del Evangelio: «El Espíritu Santo te cubrirá con su sombra» <sup>17</sup>. Digamos que tanto del Espíritu Santo como de esa forma recogida de la Virgen, fueron los únicos recursos que quedaron a los artistas después de Trento para que los fieles pudieran darse cuenta de que el tema era el de la Encarnación. Aquel concilio atacó de forma implacable la vieja tradición de representar el Misterio mediante un rayo de luz, por el que descendía un diminuto Niño, desnudo y con una cruz, que penetraría por una oreja de la Virgen, según explicaban los tratadistas. Trento veía en esto una grosería insoportable. El mismo Molanus de Lovaina condena tal forma iconográfica, puesto que Cristo no descendió del cielo en cuerpo y alma, como pretendía el hereje Valentín, sino que vino a encarnarse en el mismo seno de la Virgen <sup>18</sup>.

#### 7. *Contraposiciones de espacialidad, dinamismo y en el tratamiento psicológico*

Primeramente con las imposiciones de Trento, el artista se le plantea un problema al tener que fundir un espacio abierto, celestial, inmaterial, a otro de interior de una vivienda, por tanto del

<sup>16</sup> *Idem*, pág. 181

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Joan MOLANUS, *op. cit.*, págs 70 y 71.

mundo de lo material. Además el espacio celeste debe estar bañado de luz, junto al terrenal que, por contraste, deberá estar en la penumbra. Se crea así un espacio ambiental mixto o un tanto ambiguo que los artistas resuelven con mayor o menor fortuna<sup>19</sup>. En este ejemplo de Icod, las dos esferas han quedado discretamente delimitadas mediante una línea sinuosa, algo oblicua, marcada por el perfil redondeado de los grupos de nubes, pero, en definitiva, como en todos, dando por resultado una extraña combinación, pero acorde con las directrices de la Iglesia.

Por otro lado, los protagonistas de la escena, es decir la Virgen y San Gabriel, presentan características de contraposición, también coordinadas postrentinas, perfectamente arraigadas en el siglo xvii<sup>20</sup>. Por una parte tenemos la inesperada irrupción del ángel, lleno de dinamismo, gesticulante, con las alas desplegadas, la cabellera flotante y las vestiduras revueltas por el viento en ese descenso del cielo. El contraste con la Virgen es muy grande, llena de serenidad y envuelta en una atmósfera de quietud.

Pero también hay una contraposición de orden psicológico. El dinamismo del ángel, sobre un fondo de luz, se traduce en una actitud triunfante, de fuerza magnética, como mensajero y representante de Dios; María, en la penumbra, arrodillada, con la cabeza baja y los brazos plegados, psicológicamente está en el polo opuesto, por representar el elemento receptor, pasivo, símbolo de la humildad y obediencia. Este choque de fuerzas ya es normal en todo el siglo xvii, pero luego poco a poco se irá hacia una inversión de valores, de forma que la Virgen dejará de aparecer como Sierva de Dios, para mostrarse más bien como una reina, envuelta en majestad, al tiempo que el ángel irá perdiendo su aire dominador para transformarse en un simple paje arrodillado transmitiendo el mensaje con mucha veneración. Y así se produce una total inversión en esas fuerzas psicológicas, tal como puede verse en la Anunciación de Claudio Coello, de la iglesia de San Plácido de Madrid.

Aparte de estos elementos de contraposición básicos, en el cuadro de Icod se podrían encontrar otros secundarios que actúan también por contraste. Así, la canastilla, situada algo más abajo de los

---

<sup>19</sup> RÉAU, *op. cit.*, vol II, 2.<sup>a</sup> parte, págs 176-178

<sup>20</sup> *Idem*

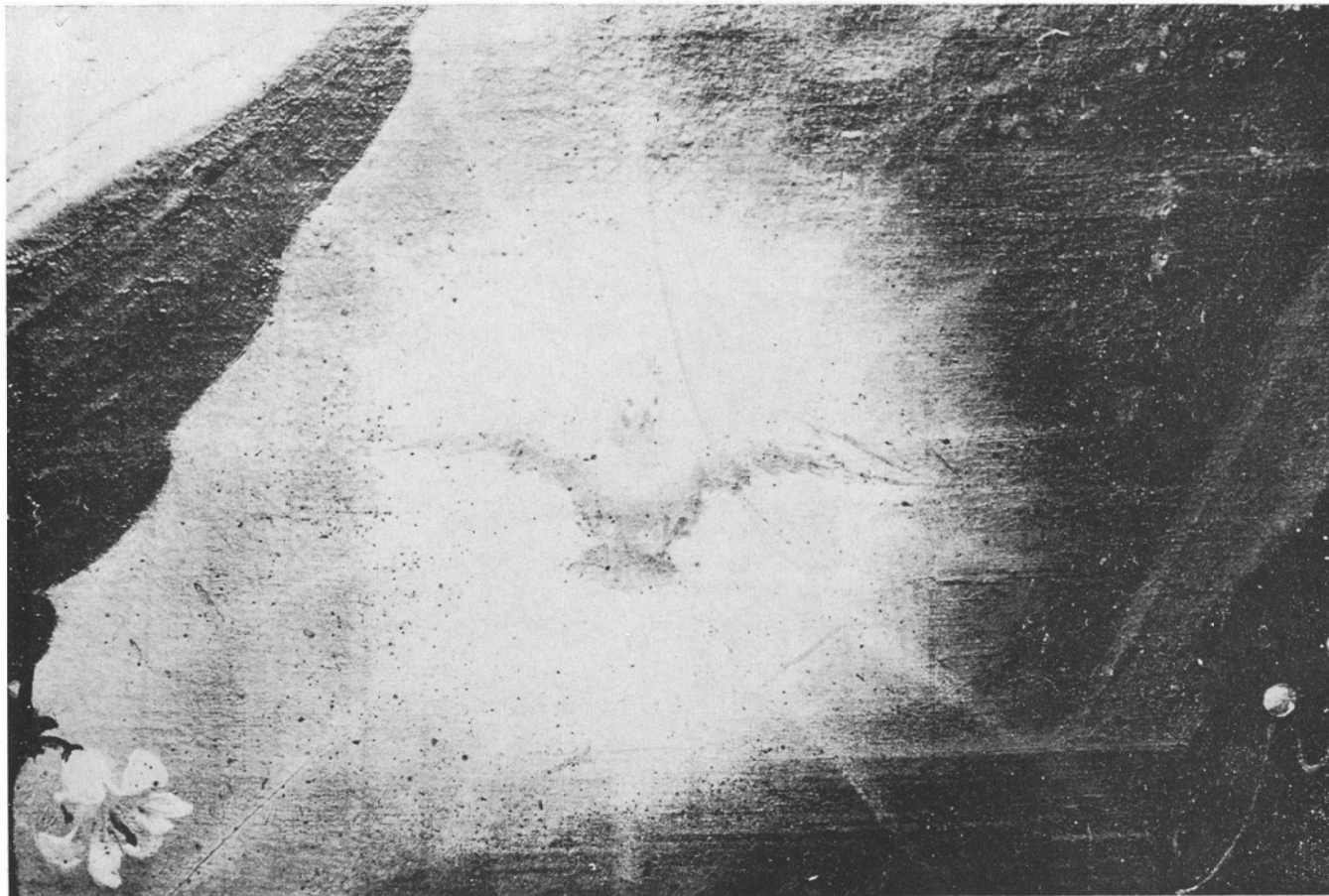


Fig. 4.—«La Encarnación», Iglesia de San Marcos. Icod. Pormenor.



Fig. 5.—«La Encarnación». Iglesia de San Marcos. Icod. Pormenor.



Fig. 6.—«La Encarnación». Iglesia de San Marcos. Icod. Pormenor.



Fig. 7.—El mismo cuadro. Pormenor.

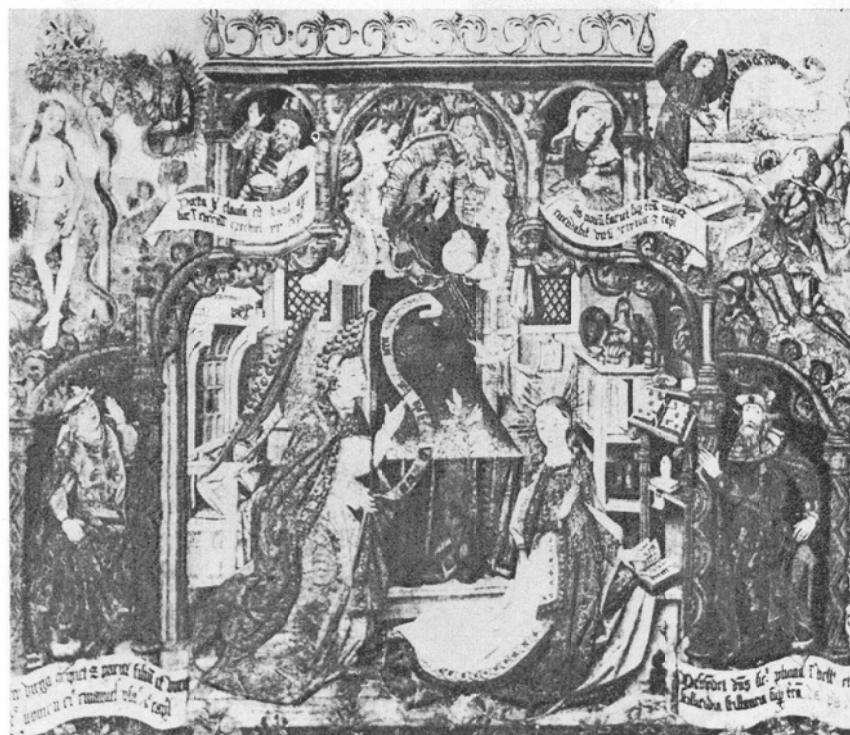


Fig. 8.—«La Anunciación». Tapiz de Bruselas. Museo de la Manufactura de Gobelinos.



Fig. 9.—«La Encarnación». Iglesia de San Marcos de Icod. Pormenor.

pies del ángel, que, aparte de significar un elemento estático, material e invadir en cierto modo esa zona celeste y agitada del cuadro, viene a encontrar su contrapunto en la representación del Espíritu Santo, en la parte alta del otro lado, sobre la cabeza de la Virgen, por tanto dentro del área de lo terreno, contraponiéndose con la oscilación de sus alas y su naturaleza inmaterial.

### 8. *Elementos secundarios de la escena*

Aparte de las tres figuras básicas de la representación evangélica, la Virgen, el ángel y el Espíritu Santo, me detendré en otros detalles de un marcado valor ambiental o simbólico.

#### — Las azucenas

En el complicado y bastante perdido simbolismo de las flores, el que todavía a escala popular se comprende fácilmente es el derivado de la azucena o lirio blanco, que por este color y delicado perfume se ha tomado como emblema de pureza y por tanto de la Virgen, a la que San Bernardo llama *inviolable castitatis lilium*. Por este mismo significado es atributo de muchos santos, si bien también está en relación con la realeza <sup>21</sup>. También quiere expresar inocencia e incluso inmortalidad, por ser planta que cada año se renueva de su bulbo que queda en tierra. Al parecer los antiguos daban a la azucena un origen divino y la creían nacida de la leche de Juno <sup>22</sup>. En la escena de la Anunciación se encuentra esta flor como elemento simbólico importante. Suele llevarla el ángel <sup>23</sup>, como gusta más en los Países Bajos y Alemania, colocada en un jarrón junto a la Virgen. En la pintura de Icod aparece en la mano del ángel y también en un florero de cristal. Son muchos los ejemplos en que la vara lleva tres flores, para simbolizar la triple virginidad de María, antes, durante y después del parto, e incluso puede verse

<sup>21</sup> George FERGUSON, *Signs and symbols in Christian art*, Nueva York, Oxford, 1961, págs 33 y 34.

<sup>22</sup> Eugène DROULERS, *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, s d, págs. 33 y 34

<sup>23</sup> Que el ángel lleve unas azucenas en vez del cetro es transformación que al parecer se produjo primero en Florencia, a partir del siglo XIV (RÉAU, *op cit*, vol II, págs 183 y 184).

una abierta y dos en botón, ayudando a este Misterio <sup>24</sup>. En el cuadro de la Encarnación de Icod, solamente se ve este simbolismo en una de las que están en el jarrón, que es la que se inclina hacia la Virgen, pero eso mismo de que en el conjunto figuren tres varas de azucenas podría referirse a la triple virginidad.

La forma insistente de introducirse azucenas en la iconografía de la Asunción tal vez pueda tener otras raíces literarias, como en la *Leyenda Dorada*, al afirmar que Nazaret, en donde se produjo el episodio, quiere decir flor, o bien lo que comenta San Bernardo, recogido en esta misma obra, en el sentido de que la flor quiere nacer de una flor, en una flor y en la estación de las flores <sup>25</sup>. Existen pinturas donde junto a las azucenas se ven otras flores, como rosas, para significar la caridad, o violetas, la humildad, virtudes aplicadas a la Virgen, como por ejemplo en la tabla flamenca de la Anunciación, del retablo de Mazuelos, de la catedral de La Laguna.

#### — El jarrón (fig. 5)

El delicado jarrón de vidrio muy transparente, con las azucenas, está en el suelo, en el eje central de la composición. Tiene forma de ánfora, de cuello estrecho y base plana y reducida, sin adornos. Delicadamente ejecutado, con pocos recursos se han logrado los reflejos del agua. En la escena de la Anunciación hay predilección por introducir un jarrón de vidrio o porcelana. El vidrio ha simbolizado siempre la Sabiduría y la Pureza <sup>26</sup>, en tanto que el jarrón es el símbolo del principio femenino <sup>27</sup> y emblema de fertilidad <sup>28</sup>, particulares que vienen bien con el asunto de la Encarnación.

#### — El canastillo de costura (fig. 6)

Con un trabajo pulcramente ejecutado, aparece en primer término, con ánimo de destacarlo, una cesta redonda, de mimbre, ador-

<sup>24</sup> RÉAU, *op. cit.*, vol. II, 2ª parte, págs. 183 y 184

<sup>25</sup> Jacques DE VORAGINE, *op. cit.*, pág. 249.

<sup>26</sup> DROULERS, *op. cit.*, pág. 49.

<sup>27</sup> Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1969), página 101.

<sup>28</sup> *Idem*, pág. 469; véase Mircea ELIADE, *Tratado de la historia de las religiones*, Madrid, 1954

nada de una cenefa de bandas entrelazadas. De su interior asoman la almohadilla, empleada para colocarla sobre las piernas y facilitar el trabajo; sobre ella aparece una faja blanca con puntillas y una aguja clavada, por un lado asoman las puntas de unas tijeras y un paño que cae al suelo, muy plegado, de formas angulosas. De por sí es un encantador bodegón que contribuye a la riqueza del cuadro. Como detalle muy femenino, nos hace relacionarlo con la actividad pacífica de la Virgen en la intimidad de su hogar de Nazaret. Podría buscarse una conexión con los Apócrifos que hemos referido anteriormente, que presentaban a la Virgen trabajando en el velo del Templo en el momento de la llegada del ángel. Por otra parte mediante una cesta en épocas pasadas se ha representado el cuerpo materno<sup>29</sup>, aplicable a la Encarnación al tema de Eva, que estaba asociado a este Misterio, según veremos en el apartado siguiente. Y por ello mismo no sería extraño que las mismas tijeras encerraran un significado para esta escena, ya que son alusión a la muerte, que corta la vida de los mortales, o a la cruz, expresando la creación y la destrucción, el nacimiento y la muerte<sup>30</sup>. El canastillo, como todos aquellos objetos abiertos que puedan servir para guardar algo dentro, tiene el significado de vientre materno, como es el cofre que en vez de la cesta aparece en la Anunciación de un maestro anónimo flamenco de 1499, del Staatliche Museen, Gemaldegalerie de Berlín. El cesto de costura es frecuente en la pintura flamenca y española, también en temas de la niñez de la Virgen, tal como está en la Santa Ana, de Roelas, del Museo de Sevilla. Concretamente en la iconografía de la Anunciación, lo vemos en el cuadro de A. Mohedano, de la capilla de la Universidad de dicha ciudad, en el de F. Rizzi, del Museo del Prado, por citar algunos ejemplos españoles; en obras flamencas, recordemos la Anunciación del Maestro de la Sangre, del Museo del Prado. En algunos temas de la infancia de Cristo también puede encontrarse, como en la Virgen de Nazaret, de Zurbarán, del Museo de Cleveland, U. S. A., o en la Sagrada Familia, del Maestro de la Magdalena, del Koninklijk Museum de Amberes. Cuando la Anunciación

---

<sup>29</sup> CIRLOT, *op. cit.*, pág. 134; véase C. G. JUNG, *Transformaciones y símbolos de la libido*, Buenos Aires, 1952.

<sup>30</sup> CIRLOT, pág. 454.

se instala en un escenario monumental, sea un palacio o una iglesia este elemento no suele verse, tal vez para que no reste fuerza a la majestad buscada.

### — El gato (fig. 7)

Resulta a primera vista muy curiosa la presencia de este animal en el tema de la Anunciación. Aparte de ser un detalle más en la evocación de la intimidad del hogar, tendrá otro significado menos inmediato, puesto que en la iconografía antigua era un símbolo muy concreto relacionado con la mujer, como emblema de libertad, pereza, lujuria, codicia y coquetería femenina<sup>31</sup>. Por ello que en el cuadro de Icod figure un gato echado junto al cesto de costura, no parece fortuito. De entrada resultaría chocante asociarle con todos esos significados a la Virgen. La explicación es clara. Según indiqué anteriormente, en el episodio de la Anunciación existe una alusión a la primera mujer, por la que llegó el Pecado y la Muerte, contrapuesta a María, la nueva Eva, por la que se recibió la Redención y la Vida Eterna. Por tanto el gato y la cesta de costura son símbolos femeninos que aluden a Eva. La figura de este personaje bíblico aparece explícitamente prefigurando a la Virgen, en la Anunciación que se representa en un tapiz de talleres de Bruselas, del siglo xv, que se conserva en el Museo de Manufacturas de Gobelinos (fig. 8). Otro ejemplo más que podría servir para ilustrar esta cuestión es la Anunciación de Fray Angélico, del Museo del Prado, donde figura a un lado la Expulsión del Paraíso. Ahora bien, ejemplo clarísimo del gato asociado a la primera mujer nos lo da el grabado de Durero «Adán y Eva»<sup>32</sup>, en que el animal aparece adormilado a sus pies. Existen diversas composiciones con la Anunciación en las que se incluyen un gato, algunas pertenecientes al manierismo veneciano<sup>33</sup>; en la Anunciación de Vasco Pereira, en Marchena (Sevilla) y en unos grabados del manierismo flamenco que comentaré más adelante. Curiosamente he podido ver algo pa-

<sup>31</sup> DROULER, *op cit*, pág. 39

<sup>32</sup> Un ejemplar se conserva en el Germanisches Nationalmuseum, de Nuremberg

<sup>33</sup> En un posible cuadro de Veronés y en un óleo de un posible discípulo de Ticiano (Pál KELEMEN, *Nueva visión de El Greco*, Barcelona, 1967, láms. 76(B) y 77(C))

recido en la pintura tinerfeña de la Anunciación de Gaspar de Quevedo, de la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, pero en este caso ya no es un gato, sino un pequeño perro dormido junto al canastillo. Resulta un elemento extrañísimo en la iconografía de la Anunciación. Es posible que el artista al inspirarse en composiciones anteriores para hacer esta pintura, encontrara una inconveniencia colocar un gato, tal vez desconociendo lo que concretamente debía significar, y preferiría poner un perro, que ha simbolizado siempre atención y fidelidad <sup>34</sup>, o de forma más precisa el matrimonio, la obediencia y la fe, entre otras cosas <sup>35</sup>, que en opinión de aquel artista eclesiástico o del cliente, estaría más acorde con el asunto mariano.

#### — La mesa-reclinatorio

En muchas representaciones de la Anunciación, la Virgen está arrodillada en un reclinatorio, con su forma habitual de pequeño mueble para hacer oración. Aquí es una mesita algo baja, terminando sus patas en volutas, con sus lados menores macizos y recorridos por una banda sinuosa que remarca el perfil. En el interior de estos lados, un relieve a base de una «media figura», de un desnudo femenino, de cuyo vientre salen unos elementos curvados rematados en dos florones y otro vertical. Este tema decorativo se hace descansar sobre una cabeza de querubín. Coincide con motivos renacentistas de grutescos. El pequeño mueble en sí es indicativo de un ambiente suntuoso, para dar mayor dignidad a la escena, y se puede catalogar por su aspecto como propio de las últimas décadas del siglo xvi, especialmente en Francia <sup>36</sup>. Esta mesita aparece cubierta con un tapete de color marrón con galones amarillos, imitando el dorado. Más adelante comentaremos obras donde aparece algo parecido a esto de la pintura de Icod.

<sup>34</sup> El perro como símbolo de fidelidad de la esposa aparece recostado a los pies de figuras femeninas tendidas sobre sepulcros medievales (CIRLOT, *op. cit.*, pág. 371).

<sup>35</sup> FERGUSON, *op. cit.*, pág. 15; DROULERS, *op. cit.*, pág. 40.

<sup>36</sup> Luis FEDUCHI, *Historia del mueble* (3.ª edición), Barcelona, 1975, página 315, láms. 475-479.

### — El libro

Sobre la mesa hay un libro abierto. Pequeños trazos negros quieren sugerir la página escrita, pero solamente está dibujada una M grande, como inicial de un texto, posible alusión a María. Son muchísimos los ejemplos de escenas de la Anunciación en que aparece la Virgen descansando una mano sobre un libro. Desde luego tiene un valor simbólico de primer orden, ya que representa la Biblia y alude a la meditación de la Virgen sobre la profecía de Isaías, para prepararse en su papel de Corredentora, a decir de los Padres de la Iglesia. Es un pormenor poco usual en el arte bizantino <sup>37</sup>. En el simbolismo cristiano un libro abierto quiere expresar que Cristo es la luz del mundo y entre otras cosas puede significar la Iglesia <sup>38</sup>.

### — El lecho

Nota de intimidad viene dada más concretamente por el lecho que asoma en el fondo, detrás de la Virgen. Por su apariencia rica da un clima burgués a la estancia. Su inclusión es frecuente en la iconografía de la Anunciación, sobre todo en el arte occidental. Este lecho está provisto de un techo cónico de tela, de cuyo borde pende una cenefa recortada de elementos curvos a diversas alturas, con una serie de pequeñas bolas a manera de borlas o y remates; por detrás caen los dos lados de un cortinaje que se recoge a los lados, para dejar ver el interior del lecho, con su colcha, un almohadón o cojín, en forma de talego, con una borla en un extremo, también asoma el borde de la sábana blanca adornada de unas puntillas. Un mueble de características muy próximas figura en la Anunciación de Gaspar de Quevedo, de Tacoronte y en la tabla del mismo asunto del retablo de Mazuelos de la catedral de La Laguna. Un lecho de gran parecido a este de la pintura de Icod está en la Anunciación de Juan de Correa, del Museo del Prado, artista que tuvo su mayor actividad entre los años 1528 y 1561. Más adelante trataremos unos grabados con los que la Encarnación de Icod tiene puntos de contacto en cuanto a la forma del lecho.

---

<sup>37</sup> RÉAU, *op cit*, pág. 180

<sup>38</sup> DROULERS, pág. 129

— La puerta en forma de arco y la sala del fondo (fig. 9)

A veces la Anunciación se desenvuelve en un interior arquitectónico de características más o menos monumentales. Aquí adquiere cierto aspecto de palacio, dado por la presencia de un portalón en forma de arco de medio punto, elegantemente labrado en piedra, lo mismo que el recuadro en que está inscrito. A través de él se puede apreciar una sala que tiene una puerta abierta y una ventana de cuatro paños, dos inferiores abiertos y los dos de arriba como vidrios emplomados y coloreados. Es un estilo de ventana corriente en los Países Bajos, de una línea similar a lo que puede verse en La Santa Cena de Pierre Coecke d'Alost, del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, y también en las dos tablas de Van der Weyden representando a Santa Bárbara y al Canónigo Werl presentado por San Juan, del Museo del Prado, aparte de otros muchos ejemplos de la pintura flamenca. Sobre la ventana de la Encarnación de Icod hay un óculo. Los tres vanos que perforan la pared del fondo están abiertos al exterior y por ellos penetra una luz fuerte, que ilumina esta segunda estancia. El suelo de las dos salas está formado por una cuadrícula de baldosas.

Es posible que tanto el arco como la puerta y ventana abiertas encierren algún simbolismo. En iconografía antigua mediante una puerta y todo aquello que permita el paso, es decir lo contrario al muro, se expresaba lo femenino<sup>39</sup>, además el arco mismo por su naturaleza de poder unir dos lados sería un símbolo de la Redención, o de Jesucristo y la Virgen como mediadores entre Dios y los hombres.

V. LA ENCARNACIÓN DE ICOD ESTÁ INSPIRADA EN UN GRABADO DE GOLTZIUS

En la búsqueda de analogías con la pintura de Icod, logramos la fuente que sirvió de inspiración a su autor, que es un bellissimo grabado del famoso artista flamenco Hendrik Goltzius, intérprete a su vez de una obra de Martín de Vos (fig. 10). Algunos detalles que se cambiaron en la pintura pudieron estar sugeridos por otros grabados que luego comentaremos.

<sup>39</sup> CIRLOT, *op cit.*, vol. II, 2.ª parte, págs. 338 y 470.

1. *El grabado con la Anunciación, de Goltzius, a partir de una obra de Martín de Vos*

El ejemplar que empleé para este estudio pertenece a Kupferstich-Kabinett, en los Staatlichen Kunstsammlungen, de Dresden, que había pertenecido a la colección de Friedrich August. Tiene por medidas 21,5 x 28,6 centímetros<sup>40</sup>, inventariado con el número A 1.928-391.

El grabado presenta por la parte baja de la composición las siguientes indicaciones: *Martinus D. Vos inventor / Henricus Goltzius Scultor*, en el lado izquierdo; en el otro, *Aux. 4. Vents*. De este último dato queda constancia que fue ejecutado en el famoso taller de dicho nombre, de Amberes, propiedad de J. Cock. Ya fuera de la escena y en una franja en la parte inferior aparece un texto a dos columnas:

*Ecce facer celsa volucer descendit al arce.  
Et gerit aterni nuntia verba Patris.  
Ipse gerit nostram portatua verba salutem,  
virginee(?) subit tecta verenda domus*

*Est Pater, est in te Divina potentia nati.  
Inqta(?) sanctus Spiritus arce sedet,  
Ecce viri nullo paries de sanguine prolem.  
Quae luet antiqui crimina prima Patris.*

Lo primero que debemos tener en cuenta es que el grabado presenta una composición en sentido horizontal, dominada por diagonales. En un salón de tipo palaciego se instala la escena. En el lado derecho irrumpe el ángel sobre nubes y con un fondo también nuboso y lleno de rayos de luz; detrás, cuatro ángeles músicos, de los que tres tocan instrumentos y uno canta, ayudándose todos de un libro que les muestran dos angelitos desnudos. Más a lo alto, once cabezas de querubines rodean en adoración a un sol con inscripciones, como representación de la Divinidad. San Gabriel lleva

<sup>40</sup> F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcutsca. 1450-1700*, vol. VIII, Amsterdam (s. d), pág. 114.



Fig. 11.—Maestro de la Leyenda de la Magdalena: «La Anunciación». Capilla Real de Granada.



Fig. 12.—Juan Correa: «La Anunciación». Museo del Prado, Madrid.



Fig. 10. — Hendrik Goltzius: «La Anunciación». Kupferstich-Kabinett. Statlichen Kunstsammlungen. Dresden.

alba y sobretúnica abierta, de cuyos extremos asoman dos querubines con las manos juntas, en actitud de reverencia hacia la Virgen. El arcángel lleva una rama, como de olivo.

La Virgen aparece arrodillada ante una mesita con un libro. Detrás hay un sillón de los denominados «de cadera», con tapicería en el respaldo. La Virgen tiene una posición un tanto indefinida, entre sentada y arrodillada, apoyando en el suelo la rodilla izquierda. Está de espaldas al arcángel, en el lado opuesto, pero vuelve la cabeza para escuchar el mensaje. Una mano la lleva apoyada en el pecho y la otra la descansa sobre el libro. Lo mismo que el arcángel, tiene una aureola oval.

Los elementos ambientales son los siguientes: el salón tiene sus paredes con pilastras adosadas y lleva al fondo un arco de medio punto, con una rosca decorada con casetones y unas volutas en las enjutas, imitando relieves. La techumbre es plana, de envigado de madera en cuadrícula. En la pared de la derecha, una pequeña alacena empotrada, adornada en su parte baja de un disco y dos volutas, y tiene dos cuerpos, con sus pequeñas puertas abiertas, dejando ver en el interior de lo alto tres frascos pequeños y abajo un libro. En la pared del fondo, a un lado del arco, se ve un mueble un tanto extraño, formado como por dos mesas superpuestas, la inferior con patas abalaustradas y la superior con cariátides en posiciones diversas. Este cuerpo superior está cubierto por un mantillo, hay dos candelabros con lámparas de aceite, encendidas, flanqueando, a manera de altar, las Tablas de la Ley, con su típica forma de díptico de hojas curvadas por la parte alta, que tienen inscritos en latín los diez mandamientos.

Al lado de la Virgen, en el suelo, un jarrón en forma de ánfora con las azucenas florecidas en número de siete, de las que tres están en botón. Pasando el arco se llega a la segunda sala, muy iluminada, con techumbre también plana y vigas perpendiculares. Al fondo hay una puerta, ventana y óculo abiertos. Delante de la ventana aparece una mesa con tapete. Las dos salas presentan pavimento de losas cuadradas, enmarcadas por bandas estrechas. Esto es provechado por el autor para trazar una perspectiva cónica, es decir en que se conservan todas las líneas horizontales y frontales paralelas, pero las restantes en posición convergente a un punto de fuga, perspectiva a la que somete todo el ambiente.

En líneas generales el grabado de Goltzius responde por su estilo al manierismo flamenco, en que se mezclan figuras un tanto retóricas y solemnes con detalles de ambientación de gusto tan arraigado en la pintura de los Países Bajos. No es una composición sencilla sino más bien congestionada de elementos accesorios. El movimiento violento de la Virgen, ampuloso y teatral, su aspecto de gran dama, el mismo dramatismo de la iluminación, el ambiente monumental de la sala o el movimiento agitado del ángel, hacen que esta obra encaje perfectamente dentro de una peculiar manera de componer de Martín de Vos, con una visión particular del manierismo.

## 2. *Comparación del grabado de Goltzius con la Encarnación de Icod*

La adaptación sufrida por el tema del grabado en la pintura de Icod se efectuó en el sentido siguiente. En primer lugar la composición prevista para un formato horizontal, pasó a tener una organización vertical, para lo cual se dejó menos distancia entre el ángel y la Virgen y se suprimieron elementos laterales, tanto el cortejo de ángeles músicos como varios objetos ambientales de la sala. En cuanto a detalles cambiados, en la pintura la Virgen no mira a San Gabriel, sino que inclina hacia el suelo la cabeza, con los ojos bajos, actitud más acorde con el tema de la Encarnación, por presentar aquí más sensación de asentimiento y sumisión. Se suprime el sillón, con lo que se aumenta la apariencia de estar arrodillada. El ángel no lleva aureola; la de la Virgen no es oval, sino en rayos radiales, transparentes. El velo que cubre la cabeza de la Virgen, en el grabado se ve sujeto con una cinta, a manera de recogido en lo alto de la cabeza, con aire de escultura clásica, pero en la obra de Icod está simplificado, más acorde con una visión más devota y corriente de María. También aquí esta figura está más próxima a la mesa reclinatorio, con lo que se oculta el lado posterior; el mismo tapete está algo variado. En la pintura el manto está enriquecido por un galón de oro y perlas.

El arcángel sigue el modelo, pero queda instalado a más altura que en el grabado, por lo que su mirada no cae sobre la Virgen, sino más allá. Se suprimen los dos querubines que asomaban por debajo de los extremos de la sobretúnica, con lo que adquiere un

aspecto flotante y mayor idea de estar volando. En la mano no un ramo de olivo sino una vara de azucenas. Otra novedad es que el arcángel, en vez de estar recortado en una zona de sombras y luces, está sobre un fondo muy luminoso de nubes, en tanto que se han simplificado las nubes que le sirven de base.

Se suprime también la figuración de Dios mediante un sol rodeado de querubines, pero se ha mantenido la idea de dejar en aquel lugar un elemento curvo, mediante una nube oscura y solamente dos cabezas de querubines.

De la arquitectura, no se colocan pilastras, pero se copia la forma de los techos y pavimentos, pero evitándose una perspectiva tan marcada. El arco está reducido de escala. Como en el grabado una de las alas del ángel se proyecta sobre él, en la pintura se ha tratado de conservar ese contraste de luz y sombra, para lo cual se efectuó una corrección, ocultando la mitad del hueco mediante una nube oscura. La habitación que aparece detrás se copia literalmente en los más mínimos detalles, pero se suprime la mesa.

Modificación importante es que en lugar de la alacénita empotrada, se colocó un lecho, como elemento de mayor intimidad. Por otra parte, el lugar que era ocupado por el altar de las Tablas de la Ley, como disminuyó considerablemente, ya no se ve esto, sino el Espíritu Santo rodeado de rayos, que en la pintura es nuevo. El jarrón ya no tiene apariencia de barro o metal sino de vidrio, se varían las varas de azucenas y se coloca algo más atrás de la Virgen. En primer término se introduce una cesta de costura y un gato.

Con todas estas modificaciones podemos decir que la pintura de la Encarnación de Icod, respecto al grabado que le sirvió de modelo, adquirió mayor devoción e intimidad y quedó disimulado el tono profano que se apreciaba en Goltzius.

### 3. *El grabado flamenco en el siglo XVI y algunos datos sobre Goltzius y Martín de Vos*

En la segunda mitad del siglo XVI, las técnicas gráficas se desenvuelven en los Países Bajos con gran virtuosismo e influencia hacia otros países de Europa en artistas famosos. En ese deseo de perfección técnica, lo más que se buscará será la luminosidad, la

delicadeza de tallado, el arte de los reflejos, lo mismo que las formas cada vez más cerradas de los movimientos. Jerónimo Cock, un conocido pintor, retórico y comerciante de estampas, fue igualmente activo grabador, pero su mayor influencia sobre el gusto de su época fue mediante su renombrado taller «Aux Quatre Vents», en Amberes. Allí se desarrolló un centro intelectual y artístico, en el que se formaron muchas figuras, como Bruegel, que estuvo a su servicio. De este taller salieron cantidades enormes de grabados de todo tipo, que contribuyeron en buena medida a divulgar el interés por el arte italiano, hasta el punto de que no sería exagerado afirmar que la historia de «Aux Quatre Vents» es la del grabado flamenco de la segunda mitad del siglo xvi, puesto que en torno suyo se agruparon las grandes y pequeñas personalidades de las técnicas gráficas. En las numerosas planchas allí preparadas aparecían temas ornamentales grabados por Cock y otros artistas, que contribuyeron de forma notable al desenvolvimiento del estilo decorativo del Renacimiento en el arte flamenco, tanto en la arquitectura como en la orfebrería, cerámica, tapicería y mobiliario, con los motivos grotescos de gusto italiano <sup>41</sup>.

A Cock y a su taller mucho le debe Hendrik Goltzius, para el cual estuvo trabajando durante cierto tiempo. Este había nacido en Muhlbracht, en 1558 y murió en Harlem en 1617. Su contemporáneo Carel Van Mander dejó una detallada semblanza de este pintor y grabador holandés, con grandes elogios hacia su arte. Su comienzo en la carrera artística sería como pintor de vidrieras, pero en 1575 entró de aprendiz en el taller de Coornhert, teólogo, pintor y grabador en Xanten, con el que se inició en el grabado a buril. Pasó luego a Harlem, donde le entró una enorme melancolía. Decidió viajar a Italia, en 1590 y quedó curado de su enfermedad. Mander afirma que la lista de sus estampas sería interminable. Su obra maestra sería la serie de seis planchas grabadas entre 1593 y 1594, en que se revela como artista manierista, imitando a varios artistas famosos. El tema de estos grabados era la Anunciación y la

---

<sup>41</sup> A. J. J. DELEN, *La Gravure*, en *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, publicado bajo la dirección de M. Paul FIERENS [3.<sup>a</sup> edic.], Bruselas (s. d.), págs. 363-366.

Infancia de Jesús. Fueron también muy admiradas sus obras «Hercules y Caco» y «Proserpina»<sup>42</sup>

Martín de Vos pertenece al segundo y último grupo que apoya en Amberes la tradición italianizante. Nacido en dicha ciudad, en 1532, falleció allí en 1603. Su formación se compartió entre su ciudad natal e Italia. Al principio recibió lecciones de pintura de su padre y luego con Frans de Vriendt, más conocido por Floris. Fue decisiva para su arte su permanencia en el taller de Tintoretto, puesto que de éste trajo una influencia grande. En 1558 regresó a Amberes y enseguida se vio abrumado por cantidad grande de encargos, en parte por el restablecimiento del culto católico en esta población, en la que aún se conservan muchas obras suyas. Una de las cualidades que más se destacaron fue el don de la invención. Su arte se destaca por la seguridad de composición y trazos. Se puede decir que une a su tendencia teatral y retórica aspectos del manierismo italiano. Es característica suya el gusto por lo monumental y decorativo, por introducir figuras y elementos accesorios, composiciones dominadas por diagonales y personajes de movimientos agrados. Fue tan admirado por sus contemporáneos que vino a transformarse en el artista más representativo del arte oficial de Amberes. De entre sus obras famosas podemos citar su «San Pablo en Efeso», del Museo de Bellas Artes de Bruselas, que es como un compendio de todas estas características. También se ocupó del grabado y fue retratista importante, con gran número de discípulos<sup>43</sup>.

## VI. OTROS ELEMENTOS DE COMPARACIÓN

### 1. Pinturas y grabados

En la búsqueda de analogías con la pintura de Icod, señalaremos en este apartado otras obras que nos la han hecho recordar

<sup>42</sup> Carel VAN MANDER, *Le livre de peinture*, con textos presentados y anotados por Robert Genaille (París, 1965), págs 177-194 (1ª edic., 1604)

<sup>43</sup> Jeanne MAQUET-TOMBU, *La Peinture au seizième siècle*, en *L'Art en Belgique de Moyen Age a nos jours*, publicado bajo la dirección de M. Paul FIEREN [3ª edic.], Bruselas (s. d.), págs 230 y 231, Robert L. DELEVOY, *Vos, Martin (De)*, en *Dictionnaire des peintres*, por Pierre BUTIER, Bruselas (s. d.), págs 654 y 655

de algún modo. La organización de la composición, la actitud de la Virgen y la idea de situar el diálogo dentro de un dormitorio lo encontramos en el Maestro Baroncelli, pintor anónimo flamenco, contemporáneo del Maestro de la Leyenda de la Magdalena, en una Anunciación que se conserva en el Koninklijk Museum, de Amberes. Del Maestro de 1499, un discípulo anónimo de Hugo van del Goes, también existe una Anunciación, en el Staatliche Museen Gemäldegalerie, en que la Virgen tiene una posición muy paralela y también está la idea de colocar una segunda sala iluminada a través de un arco. Algo muy parecido volvemos a verlo en la Anunciación del Maestro de la Magdalena, de la Capilla Real de Granada (fig. 11), especialmente en la colocación de la Virgen y el ángel y la presencia de una segunda sala separada por un arco. Aquí, junto al arco y sobre una columna puede verse una estatua de Moisés llevando las Tablas de la Ley, detalle iconográfico que coincide con la idea de Goltzius o de Martín de Vos de colocar las Tablas de la Ley sobre un altar. Otro anónimo flamenco, el Maestro de la Santa Sangre, tienen un tríptico con la Anunciación, en el Museo del Prado, en el que figura la cestita de costura, de la que cae un paño, y, al fondo, a través de un arco, un dormitorio con cama de docel.

La misma posición de la Virgen, es decir una mano sobre el pecho y la otra apoyada en el libro, con la cabeza inclinada, está en la Anunciación de Juan de Borgoña, de la Universidad de Salamanca. Por otro lado, un lecho de baldaquino de las mismas características que el de la pintura de Icod, incluso su situación, lo vemos en la Anunciación de Juan Correa, en el Museo del Prado (fig. 13).

Pero tal vez el grabado que más debió influir en el pintor del cuadro de Icod para la transformación de la composición de Goltzius sería tal vez el de la Anunciación de Magdalena de Passe<sup>44</sup>, en que si bien las figuras de la Virgen y el Ángel están en situación inversa, la forma y colocación del lecho es la misma, lo mismo que la colocación del Espíritu Santo, la forma del gato y la cesta de costura con sus elementos. Esta artista, hija y discípulo de Crispín de Passe (I), había nacido en Colonia, en 1600, y hacia 1612 marchó a Utrecht. Pero este grabado que tanto nos interesa como material de comparación, lo ejecutó a partir de otro Crispín de

<sup>44</sup> F. W. H. HOLLSTEIN, *op cit*, vol XVI, Amsterdam (1974), pág. 212,



Fig. 13. — Crispín de Passe de Ouda (I): «La Anunciación».

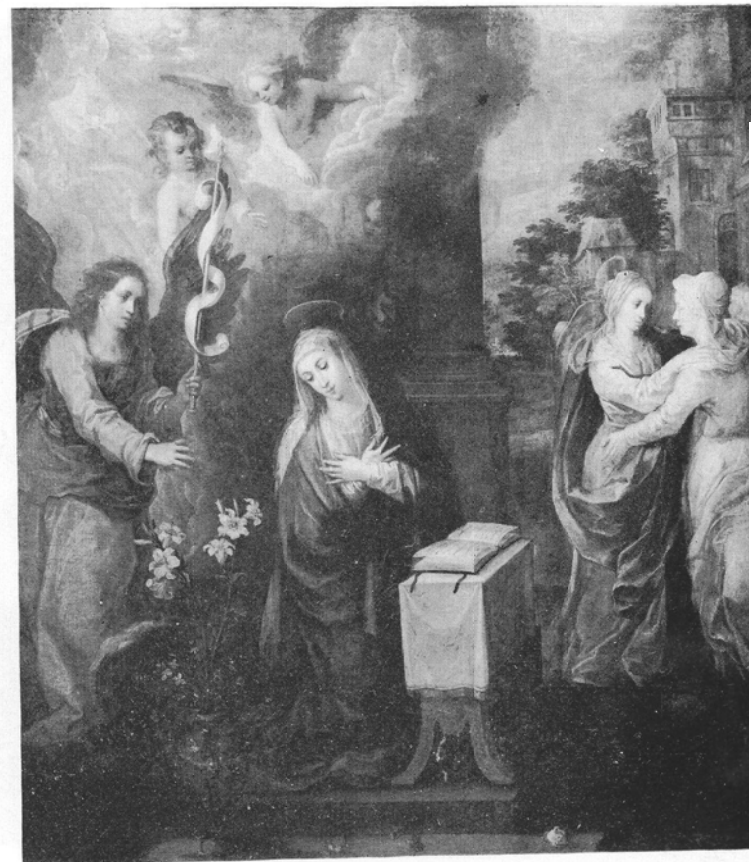


Fig. 14.—«La Anunciación y la Visitación». Retablo de los Remedios Catedral de La Laguna (Tenerife).



Fig. 15.—«La Expectación». Retablo de los Remedios, Catedral de La Laguna (Tenerife).

Passe de Oude (I) <sup>45</sup>. En este otro grabado volvemos a encontrar el lecho, una segunda sala, la cesta de costura y el gato, pero curiosamente el lecho que figura aquí está copiado en el cuadro de Icod casi literalmente, como es la reproducción de un almohadón con una borla, que a manera de adorno está sobre la colcha. Esta otra Anunciación la había efectuado Crispín de Passe en Leyden (figura 12).

Philippe Galle, inspirándose en Martín de Vos, efectuó una Anunciación que ilustra el volumen III del *Graduale Romanum*, publicado por Jean Moretus, en Amberes, en 1599 <sup>46</sup>, donde hay un lecho con baldaquino de forma cónica, un arco en el fondo con otra sala, el ángel llevando una rama de olivo y algunos otros detalles que nos traen a la memoria el grabado de Goltzius.

## 2. El Tema de la Anunciación en Tenerife en los siglos XVI y XVII

En un repaso que hemos hecho sobre las pinturas con tema de la Anunciación que se conservan en Tenerife, correspondientes a años más o menos próximos a la obra de Icod, hemos encontrado ciertas relaciones que deseamos señalar.

En primer lugar debemos advertir que la devoción a la Virgen en este Misterio, bajo la denominación de la Anunciación, Encarnación o de Gracia, desde el siglo XVI tuvo en esta isla gran predicamento. Recordemos la ermita de Gracia, en La Laguna, o la Virgen de la Encarnación, presidiendo la iglesia parroquial de Adeje, y en muchos retablos mayores en los que bien en pinturas o esculturas se hacía figurar la escena de la Anunciación. Tal es el caso del retablo de Mazuelos, de la iglesia de los Remedios (hoy catedral) de La Laguna, que fue el más importante que tuvo Tenerife en aquel momento. Este retablo, constituido por siete tablas con los misterios del Rosario (dos escenas en cada cuadro y una aislada), fue donado por Pedro Alonso Mazuelos, el cual declaraba en su testamento, otorgado en 12 de octubre de 1597, que había encargado un retablo que debería venir en los navíos que venían de

<sup>45</sup> *Idem*, pág. 9.

<sup>46</sup> A. J. J. DELEN: *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, París, 1934, lám. XL

Flandes. Llegó a Tenerife en 1614, después de varios años de gestiones para efectuar el traslado <sup>47</sup>. De estas bellísimas pinturas del manierismo flamenco nos interesan ahora las composiciones de los temas de la Anunciación y de la Expectación. En primer lugar nos fijaremos en la disposición de las dos figuras, en el de la Anunciación (fig. 14), que coincide con las del cuadro de Icod. La idea de la mesita cubierta con el tapete, para apoyar el libro de oraciones también es la misma, igual que la colocación de las nubes y la luz celestial dentro de la habitación. La Virgen inclina la cabeza de forma parecida y el jarrón de azucenas tiene la forma de ánfora, si bien aquí recuerda más el grabado de Goltzius.

En la otra tabla, la de la Expectación (fig. 15), en que la Virgen aparece en oración, sentada en el centro de la escena, destacamos la colocación de un jarrón similar y una canastilla de costura, con los tres elementos característicos del paño, las tijeras y la almohadilla, si bien aquí, lo mismo que en las restantes pinturas del retablo, la ejecución es de mayor maestría. También vemos una mesa con tapete para colocar el libro y el lecho encortinado, de forma parecida y en la misma posición que en la pintura de Icod.

Estas coincidencias nos hacen pensar que la Encarnación de Icod debió efectuarse en un taller de Tenerife y que su autor recordaba de algún modo estas tablas flamencas, muy admiradas por los artistas insulares <sup>48</sup>.

Es interesantísima la Anunciación que decora la parte exterior de las dos puertas del tríptico de Nava, pertenecientes a la ermita de San Clemente, en Santa Ursula <sup>49</sup> (fig. 16), también del manierismo flamenco. Esta composición realmente difiere del planteamiento de la de Icod, puesto que la Virgen está sentada en un sillón y la mesita está de otra manera, pero existe la idea de mostrar una perspectiva de exterior a través de una segunda sala, el jarrón es parecido y el Espíritu Santo se coloca en un disco de luz muy destacado, como el de Icod.

<sup>47</sup> Alejandro CIORANESCU, *La Laguna Guía histórica y monumental*, La Laguna, 1965, págs. 80 y 81.

<sup>48</sup> La Anunciación de este retablo gustó mucho, prueba de ello es que se efectuó una copia, en lienzo y a mayor tamaño, para la vecina iglesia de la Concepción.

<sup>49</sup> La tabla central se encuentra en el Palacio de Nava, La Laguna.



Fig. 16.—«La Anunciación». Exterior de las puertas del tríptico de Nava. Palacio de Nava. La Laguna (Tenerife).



Fig. 17.—Gaspar de Quevedo: «La Anunciación». Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte (Tenerife).



Fig. 18.—«La Anunciación». Monasterio de San Francisco de Quito.

Otra Anunciación que es necesario tener aquí presente es la que se conserva en la iglesia parroquial de Santa Catalina, en Tacoronte, obra firmada por Gaspar de Quevedo (fig. 17), el más importante pintor canario del siglo xvii. Su cronología está en torno a 1660 y perteneció a la capilla de la familia de Machado<sup>50</sup>. Esta pintura la relacionamos con la que estudiamos por lo siguiente: colocación del ángel y la Virgen, por el lecho con docel y cortinas, de la misma forma y en el mismo lugar; la guarnición que bordea el manto de la Virgen y la cestilla de costura. La presencia de un pequeño perro dormido sería un elemento ambiental doméstico, en lugar del gato, tal vez por ignorar el autor el verdadero significado de éste. Por otra parte, la dualidad fondo celestial junto a la penumbra de un dormitorio, problema planteado frecuentemente en la representación de este tema, aquí se ha tratado de eludir, haciendo que el cielo y las nubes invadan todo el escenario, por lo que el lecho, único elemento material para crear una idea de dormitorio, aparece como instalado en un exterior.

En Santa Ana de Garachico hay una pintura con tema de la Anunciación, en un retablo lateral, de mediados del siglo xvii, pero presenta en todos sus aspectos un planteamiento muy diferente a lo que estamos aquí tratando.

Tal vez está más próxima a la Encarnación de Icod la Anunciación pintada en tabla del retablito de San José, de la iglesia de los Remedios de Buenavista, también de mediados del xvii, si bien revela un pintor local de un tono popular.

Si nos fijamos en la Anunciación en relieve en madera que decora uno de los paneles del retablo de la Concepción, en la iglesia de este título, en La Orotava, obra de Lázaro González de Ocampo, fechable en las últimas décadas del siglo xvii<sup>51</sup>, veremos como el autor tuvo en cuenta alguna de estas composiciones de la Anunciación de La Laguna o la Encarnación de Icod, ya que hay detalles que coinciden, como es la mesita-reclinatorio con su tapete.

Del siglo xviii tenemos una pintura de la Anunciación, que está instalada en la parte alta del retablo mayor de la iglesia de San

<sup>50</sup> María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ, *Gaspar de Quevedo, pintor del siglo XVII* (Santa Cruz de Tenerife, 1977), pág. 52.

<sup>51</sup> Alfonso TRUJILLO RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en Canarias*, vol. I (Santa Cruz de Tenerife, 1977), pág. 119.

Juan de La Rambla, ejecutada con dignidad, pero de organización distinta a estas obras anteriores.

### 3. *Una Anunciación en Quito similar a la de Icod*

Una pintura que nos ha llamado mucho la atención por sus conexiones directas con la de Icod, representa una Anunciación de escuela quiteña, del monasterio de San Francisco de Quito (fig. 18), la cual ha sido publicada por varios autores<sup>52</sup>. Desde luego lo que más coincide es el ángel y el lecho encortinado; se añade también la mesa reclinatorio, de la misma estructura, con su tapete, pero en posición diferente. Todo lo demás está variado con otros elementos ambientales. Pero por otro lado, del grabado de Goltzius se mantiene la idea de unos rayos de luz que descienden de la esquina superior, rodeados de nubes y ángeles y en medio el Espíritu Santo. El autor ha querido dar a esta otra versión un clima de más sencillez e intimidad y, desde luego, que resulte más piadoso. Esto lo vemos claramente en la actitud de la Virgen, con una colocación menos retórica y con las manos juntas en oración y cubierta la cabeza con el manto. Por otra parte, la escena no está en un palacio, sino en una habitación más bien humilde, si bien se mantiene del grabado una pilastra con capitel corintio, que sirve para dividir en dos la composición; solamente puede verse un poco de paisaje a través de una ventana alta. En el grabado de Goltzius figura un sillón detrás de la Virgen, que en la pintura quiteña se mantiene, pero en otro lugar; también se insiste en la división cuadriculada del piso. Su autor es de calidad muy inferior al de la pintura de Icod y no domina con soltura el dibujo, como puede apreciarse en la perspectiva tan forzada del suelo, en el trazado de la ventana, en el jarrón con flores. Es de un marcado carácter anecdótico y popular, dentro de un género de pintura devocional. En este sentido tenemos las rosas esparcidas por la estancia o las florecillas que de forma monótona cubren las vestiduras de la Virgen y el ángel.

<sup>52</sup> Miguel SOLÁ, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona-Madrid-Buenos Aires-Río Janeiro (1935), lám XXIV; Juan DE CONTRERAS, Marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispanoamericano*, t IV, Barcelona-Buenos Aires, 1945, fig 309; Pál KELEMEN, *Baroque and rococo in Latin-america*, New York, 1951, lám 144, c.

Pero hay soluciones que coinciden con la obra de Icod. En primer lugar el que la composición no sea horizontal, como en el grabado, sino vertical; en segundo lugar, se han suprimido los angelitos que en el grabado aparecían debajo de la túnica del ángel. Podemos añadir que la aureola de la Virgen es también circular y transparente y que se suprime la del ángel; también un galón labrado bordea el manto de la Virgen, si bien en la pintura de Quito también se añade a la túnica de San Gabriel, en tanto que éste porta de igual forma una vara de azucenas en vez de olivo. Por ello encontramos entre estas dos pinturas unas relaciones, distintas a las de proceder de una misma fuente iconográfica, que vienen a plantearnos unos problemas que por ahora no podemos aclarar <sup>53</sup>.

#### VII. CONSIDERACIONES SOBRE EL AUTOR DE LA PINTURA DE ICOD

A la vista de todas las particularidades anteriores se plantea un problema respecto al autor de esta pintura, por ahora difícil de dejar solucionado. Por el estilo manierista que presenta la obra y algunos elementos que allí figuran había sido base para que fuera catalogada como de un artista hispano-flamenco del siglo xvi. Esto tenemos que contradecirlo, ya que ha quedado aclarado perfectamente que lo que realmente es manierista y del siglo xvi es el grabado de Goltzius, inspirador de la Encarnación de Icod. En segundo lugar y de acuerdo con los inventarios que hay en la iglesia de San Marcos de dicha ciudad, ya hemos visto que solamente se comienza a citar esta pintura en torno al segundo tercio del siglo xvii. Desde un punto de vista estilístico hay ciertas conexiones con obras de Canarias, que hace suponer que sería elaborada aquí. Ahora nos preguntamos qué personalidad pudo ejecutar esta pintura, ya que muestra unas cualidades realmente notables, tanto de dibujo como de pigmentación. Los dos artistas que por su maestría podrían relacionarse con esta pintura por haber trabajado en Tene-

---

<sup>53</sup> Esta Anunciación de Quito no ha tenido un estudio, por lo menos en las obras en que se reproduce, citadas anteriormente. Miguel Solá, en su obra citada, página 167, la da como de escuela quiteña, que era de enorme importancia en el contexto general de la pintura hispanoamericana, pero sin ningún estudio para tal afirmación.

rife por aquellos años son Martín de Andújar y Gaspar de Quevedo. Respecto a este último debemos admitir que existen semejanzas de tipo iconográfico con obras suyas, pero no tanto desde un punto de vista estilístico. Si nos fijamos, por ejemplo, la forma de los plegados de los tejidos que aparecen en la Anunciación de Tacoronte, advertiremos que son más redondeados, en tanto que en la pintura de Icod son más angulosos, si bien podría aducirse que derivaría de un intento de fidelidad a lo que ofrecía el grabado de Goltzius. En apoyo de una posibilidad de que fuera su autor Gaspar de Quevedo tenemos el dato de que el patrono de la capilla de la Encarnación de San Marcos, de la que es titular esta pintura, a mediados del siglo xvii tenía su residencia en La Laguna y marchaba con frecuencia a La Orotava, localidades en que trabajaba este pintor, circunstancias que facilitarían este encargo <sup>54</sup>.

Si resulta muy dudosa esta asignación a Gaspar Quevedo, aún es más difícil relacionar la pintura de Icod con Martín de Andújar, el artista sevillano discípulo de Martínez Montañés, que trabajó en Garachico y del que existen documentos que testimonian que además de escultor y arquitecto era maestro de pintura. De éste conocemos algunas de sus esculturas, pero ignoramos totalmente cómo era su obra pictórica, necesaria para establecer comparaciones para este problema concreto <sup>55</sup>. No creo que pueda pensarse en otro pintor del siglo xvii, de los que conocemos de Tenerife, por ser la Encarnación de Icod muy superior a lo que se hacía aquí normalmente.

<sup>54</sup> El capitán Miguel Guerra Quiñones, que era patrono de la capilla de la Encarnación, en San Marcos de Icod, por su matrimonio con doña Isabel Calderón, efectuó escritura a favor de su cuñado el capitán don Domingo de Gallegos Soto y Albarnás, nieto del fundador de esta capilla, para que se ocupara de sus reparos, ya que él no podía hacerlo, por ser vecino de La Laguna. Esta escritura fue otorgada en La Orotava, ante el escribano Diego de Paz, en 12 de mayo de 1653 (Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, legajo 2 842, fol 169).

<sup>55</sup> Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *El escultor Martín de Andújar Cantos*, en «Archivo Español de Arte», núm 135, 1961, págs 215-239.

## CONCLUSIONES

Para terminar el presente trabajo y a manera de conclusiones diremos lo siguiente:

- 1) La pintura de la Encarnación de la iglesia de San Marcos, en Icod, se efectuó a partir de un grabado de Goltzius, artista flamenco del siglo xvi, que a su vez interpreta en dicha obra una pintura de Martín de Vos.
- 2) Desde un punto de vista iconográfico, en el cuadro de Icod se introdujeron modificaciones de tipo ambiental, tal vez teniendo a la vista otros grabados, como por ejemplo una Anunciación de Crispín de Passe de Oude o la de su hija Magdalena de Passe.
- 3) Por otra parte se suprime mucho del aspecto retórico para lograr algo de mayor intimismo y devoción, al tiempo que dentro del asunto de la Anunciación venga a representarse concretamente el momento de aceptación de la Virgen, es decir la Encarnación.
- 4) Existe un gran simbolismo en los diversos elementos de la composición y tal vez el más importante sea el de presentar a la Virgen como la Nueva Eva.
- 5) La obra puede ser del segundo tercio del siglo xvii, efectuada tal vez por un artista importante. Por ciertas conexiones con otras obras de la isla, podríamos pensar que procede de algún maestro que trabajaría por entonces en Tenerife. Por citar algún nombre, la relacionamos con Gaspar de Quevedo y con Martín de Andújar, pero con muchas reservas.
- 6) En todo caso es una pintura de un primer barroco, pero con muchos elementos manieristas, por su fuente de inspiración, que le dan un aspecto arcaizante, fenómeno muy normal en el arte de Canarias.