

Iconografía de la Virgen Doliente en Canarias. La Capilla de los Dolores en Icod.

*Alberto DARIAS PRÍNCIPE **
*Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ **

Aunque desde el siglo XVI se constata la presencia en Canarias de pinturas y esculturas que muestran a la Virgen asociada a la Pasión, no es menos cierto que los testigos patrimoniales son, cuantitativamente hablando, más importantes a partir del siglo XVIII. Será en la época de la Ilustración cuando se singularice su veneración, reemplazándose un buen número de sus representaciones. Ello coincide con algunas directrices y mandatos que a su favor hicieron los prelados de la diócesis canariense.

La prueba más fehaciente de este cambio de actitud devocional la encontramos en la Capilla de los Dolores, una fundación pía levantada por la familia Hurtado de Mendoza desde el año 1764 en que Gabriel, fundador de la estirpe, pedía en su testamento a los herederos que construyeran una capilla a la Virgen de los Dolores. Con motivo de la visita del Provincial de los franciscanos, Fray Antonio Delgado Sol, su viuda, Bernarda Isabel Pérez Domínguez, y su hijo, Fernando, requirieron un solar para la construcción. De ese modo, consiguieron el terreno que durante un tiempo sirvió de patio, situado al compás del convento. El acuerdo se llevó a cabo en 1766 aunque la aprobación no llegó hasta 1770, fecha en la que ya estaba acabada la capilla.

Así pues, adosada al convento franciscano del Espíritu Santo de Icod (Tenerife), se levanta la capilla de los Dolores, uno de los ejemplos más interesantes del archipiélago por la riqueza de su compleja decoración, así como por su excepcional estado de conservación; son muy pocas las piezas que han alterado su primitivo estado y ubicación. Una tarja sobre el arco de acceso en cantería con la inscripción del himno a la Virgen de los Dolores anuncia desde la entrada la entidad devocional del recinto.

La distribución interior se resuelve a base de una nave rectangular con cubierta de par y nudillo y capilla mayor cuadrilonga. El pavimento ha salvado milagrosamente su embaldosado de ladrillo vidriado, procedente de Andalucía, con alternancia bicromática entre bastidores de madera, uno de los escasos ejemplos que aún se conservan en las islas. En el buque se sitúan un amplio coro alto y dos pequeños retablos con decoración rococó que, en un principio, estaban dedicados uno a San Juan Evangelista, que va a tener un protagonismo especial en el programa iconográfico y el otro a San Juan Nepomuceno.

* Universidad de La Laguna – Canarias.

El arco triunfal que da paso al presbiterio es de generosas dimensiones. Construido en madera y policromado, nos introduce en el tema doliente a través de tres cartelas con textos del Stabat Mater, secuencia de la misa del Viernes de Dolores ¹.

En planta el espacio se fracciona en dos alturas, no sólo para enaltecer de manera especial el presbiterio sino también para dar cabida a la cripta familiar. En este ámbito son de destacar en el lado derecho, como accesorios para el culto y al mismo tiempo como complementos enriquecedores de la decoración, el portalón de cuarterones, todo él jaspeado, y una espléndida tribuna cuyo desarrollo formal se toma de otra anterior existente en la capilla de San Diego de la iglesia del convento; si bien su rica policromía permite abandonar la sobriedad barroca de ésta para introducirla en el rococó, de manera especial en el tratamiento de la peineta, cuajada de rocallas ².

La techumbre está ocupada por una cubierta de estilo portugués. Es una novedad recibida de este país que llega a las islas en el siglo XVIII. De este modo se continúa la tradición lignaria de los techos canarios, aunque ahora sólo se trate de cubrir la estructura con paneles pintados a base de decoración vegetal, figuras o perperspectivas arquitectónicas ³. Aunque contamos con ejemplos en las diferentes islas, fue con mucho en Tenerife, y más propiamente en su sector norte, donde proliferaron los casos de decoración más rica.

En esta ocasión, se trata de lograr el efecto de un cubrimiento cupulado a través de una falsa perspectiva. Así es que se utilizaron una serie de ochavos concéntricos que van desde el octógono central a los arcos carpaneles inferiores, y para que el efecto sea más verídico se acopla con la base cuadrangular, usando unas pechinas igualmente de madera en lugar de las tradicionales trompas planas o cuadrantes.

El programa iconológico y sus promotores

Llama la atención comprobar que el programa iconológico contrasta especialmente con el espíritu renovador que ofrece la diócesis canariense en los años en que se construye la capilla. En efecto, Fray Juan Bautista Cervera, que ocupara la sede entre 1769 y 1777, fue el primero de los obispos tildado

¹ "Quis est homo qui non fleret, Christi Matrem si videret in tanto supplicio?" (y ¿cuál hombre no llorara si a la Madre contemplara de Cristo en tanto dolor?

"O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!" (¡oh cuán triste y aflicta se vio la Madre bendita!)

"Quis posset non contristari, Piam matrem contemplari Dolentem cum Filio?" (y¿quién no se entristeciera, ¡Madre piadosa!, si os viera sujeta a tanto rigor?)

Femos preferido escoger la traducción más libre de Lope de Vega, al ser ésta la que adoptó la Iglesia española desde el siglo XVII.

² MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: *El convento del Espíritu Santo de Icod*. Arafo (Tenerife), 1997. Págs. 324-325.

³ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: "Las cubiertas de estilo portugués en Tenerife" en *Archivo Español de Arte*, nº 112. Madrid, 1955. Págs. 313 a 321.

de jansenista por su espíritu reformista. Se trataba en realidad de la identificación con el programa ilustrado que, proveniente de la Corona, hizo suyo una parte del episcopado español⁴. Prueba de ello fue no sólo la fundación del seminario de Canarias, en cuyas constituciones se rechaza el monopolio de la escolástica de estos estudios, sino la fundación de la primera Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria. En general, se le recuerda por su celo doctrinario⁵. Por ello, resulta cuando menos paradójico el concepto manifiestamente retardatario del programa, mucho más próximo a las entelequias arcanas del periodo de Carlos II o primeros años de Felipe V. Cuando el acontecimiento ocurre, reinando Carlos III, los mensajes eran mucho más directos y, por supuesto, más claros. No olvidemos, como anécdota ilustrativa, el caso del padre Sarmiento, quien elaboró a finales de los años 40 del siglo XVIII el complejo programa de la monarquía hispana para el nuevo Palacio Real de Madrid y como a la llegada de Carlos III, éste ordenó su supresión y cambio, disgustado por su complejidad⁶.

Por otra parte, creemos que el religioso que confeccionó el programa general del templo tampoco fue un personaje común. Único provincial franciscano que tuvo en Canarias tres mandatos, en el último de los cuales falleció sin acabarlo, ocupó también el cargo de Visitador de la Orden; mantuvo en la administración de la provincia una dinámica de actualización de la orden, totalmente renovadora, y como gestor de sus fábricas aparece como un hombre muy al tanto de los modos y modas del momento. Así se puede apreciar en el templo conventual de San Pedro de Alcántara en Santa Cruz de Tenerife, cuya fábrica enriqueció, mostrándose como un erudito conocedor de la iconografía religiosa en la elaboración de un programa immaculista que cubría todas sus paredes y del que sólo queda algo más que el presbiterio⁷.

Sí concuerdan los vicios comentados del programa con la familia que lo encarga y costea: los Hurtado de Mendoza, progenie proveniente del popular barrio del Farrobo en La Orotava, con tan pocas posibilidades económicas en sus orígenes que su fundador, Gabriel, no pudo recibir dote alguna de su esposa, tan sólo un modesto ajuar por carecer de dinero suficiente. Emigrado a La Habana consigue hacerse con una fortuna de 6.500 pesos que bien administradas en el comercio de vinos y aguardientes logró aumentar de forma más que considerable, en un momento en que además muchas de las antiguas familias se estaban arruinando⁸.

⁴ CALLAHAN, William J.: *Iglesia, poder y sociedad en España 1750-1874*. Ed. Nerea. Madrid, 1989. Pág. 12 a 15.

⁵ CAZORLA LEÓN, Santiago y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Julio: *Obispos de Canarias y Rubicón*. Ed. Eyposa. Madrid, 1997. Pág. 346.

⁶ SEBASTIÁN, Santiago: *Cotrarreforma y barroco*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1981. Págs. 375 a 395.

⁷ INCHAURBE, Fray Diego de: *Noticias sobre los provinciales franciscanos de Canarias*. Instituto de Estudios Canarios. San Cristóbal de La Laguna, 1966. Págs 250-256, 264-267, 271-273 y 280.

⁸ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: *El convento...* Págs. 309 a 312.

Trasladados a Icod, llegaron a convertirse en una de las primeras familias por su peso económico en el lugar. Sin embargo, sus antecedentes familiares los marcan lo suficiente como para mantener un constante afán por el lujo y, sobre todo, por la ostentación que los hicieron famosos en la localidad. Se ve, por tanto, como consecuencia lógica el deseo de inmortalizar su nombre a través de la capilla, no escatimando esfuerzos para conseguirlo. Es de imaginar que, a la hora de solicitar un programa al padre Sol, se inclinaran por uno donde la erudición sólo lo hiciera accesible a una minoría intelectual; de este modo, el sentido críptico confirmaría la distinción tan ansiada que siempre intentaron lograr.

Todo el templo es un homenaje a la Virgen doliente, concentrándose de manera especial en la capilla mayor donde, a las imágenes del retablo y techumbre, se suman una multitud de cartelas y filacterias con las citas más dispares del Antiguo y Nuevo Testamento: Cantar de los Cantares, Salmos, Profecías de Isaías, Libro de Daniel, Lamentaciones, Proverbios... intercaladas con otras de los Evangelios o del Apocalipsis, sin desechar algunas de los Padres de la Iglesia.

Lectura e interpretación del programa de la cubierta

El hilo conductor de las diferentes escenas y tablas, a través tanto de sus figuras como de sus inscripciones, es la figura de **Cristo como redentor**, tal como se anuncia en los textos del Antiguo Testamento que se confirman en el Nuevo; para ello, los evangelistas se encargan, con cualquier excusa, de hacer referencia a los Profetas.

En armonía y relación con su Hijo, se nos presenta igualmente a **María como corredentora**, haciendo alusión a su Inmaculada Concepción al estar destinada a ser tabernáculo del propio Dios en la figura de Cristo. A este respecto hay que matizar que, a nuestro juicio, el texto del Apocalipsis se refiere más bien a la Asunción como triunfo final de María; en cualquier caso, está bien traído, ya que la Asunción es consecuencia de la Inmaculada Concepción, pues, si teológicamente la muerte y la corrupción son consecuencias del pecado, al haber sido María preservada de éste, era lógico que lo fuera también de sus consecuencias.

A lo largo de los dos ciclos, el **Cristológico** y el **Mariano**, se ponen de manifiesto los sentimientos que embargan a Cristo y a María durante los momentos de la Pasión y Muerte del primero. Se trata pues de un canto al dolor como catársis purificativa: el dolor se ve y se muestra como un medio de purificación tanto a los individuos como a los pueblos⁹.

⁹ Para la interpretación del programa del techo hemos contado con la ayuda del teólogo d. Vicente Cruz, canónigo de la Catedral de La Laguna, a quien agradecemos su colaboración capital en este epígrafe.

Intentando una agrupación un tanto lógica de las situaciones y sentimientos que aparecen en el contexto de la decoración, la **tristeza**, la **soledad**, el **llanto** y el **dolor** son comunes a Cristo y a María. La alegría y la persuasión por el texto parecen referirse a los frutos de la Pasión y Muerte de Cristo, que reunió a los hombres, dispersos por el pecado. La **caridad**, el **amor**, lo envuelve todo, ya que por amor se entregó Jesús y por amor aceptó María la ofrenda de su hijo y la suya propia. Jesús llega incluso, por amor, a olvidarse de sí mismo, e invita a las mujeres que lloraban por él, a llorar por sí mismas y por sus hijos. La viudez es el estado el que se hallaba María, tras la muerte de José, y que se acentuó con la marcha de Jesús a los treinta años.

Se subrayan también los sentimientos de Cristo ante la actitud del pueblo judío, simbolizado en **Jerusalén**, que no quiso aceptarlo como el Enviado. Por eso, se lamenta y llora a la vista de la ciudad, al hacer su entrada en Jerusalén. Hay además una referencia a la **matanza de los Inocentes**, en estrecha relación con Cristo a quien Herodes buscaba para matarlo. Del mismo modo aparece una alusión a la **conversión de Pedro**, después de haber negado a Jesús. Finalmente, la inscripción del ático es el final de las lamentaciones de Jeremías con el que exhorta al pueblo a convertirse a Dios, que por amor ha derramado la última gota de sangre.

El planteamiento pues del mensaje del techo es eminentemente **teocéntrico**, como lo revela el **símbolo trinitario**, el triángulo, que lleva en su interior inscrito en hebreo el nombre de Yavhé. A partir de este punto y desde el círculo de querubines que circunda a la deidad (otro símbolo del amor) se sucederán otros tantos círculos que sirven de puente entre el creyente y la divinidad¹⁰. El autor se apoya en esta fórmula concéntrica, muy reiterada desde el medievo, pero apenas usada en el caso de Canarias donde pocas veces ha llegado a esta complejidad.

Ciclo Cristológico

El círculo inmediato se corresponde con la figura de Cristo, tal y como escribe San Juan al inicio de su Evangelio “*en el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba cabe Dios, y el Verbo era Dios*” (Juan I, 1). Hacemos esta afirmación pues, como veremos, este evangelista tiene una importancia muy grande en el desarrollo de toda la capilla.

La serie tiene como protagonista la figura de Cristo como Redentor, para lo cual se hace presente su pasión a través de los diferentes símbolos así como los textos de los evangelistas referentes a ellos. Se inicia el ciclo con la **ciudad de Jerusalén**, pero que en este caso no prefigura, como se ha dicho, la Jerusalén

¹⁰ Como se verá, estamos de acuerdo con la disposición utilizada por María Luisa Suárez Navarro en su artículo “Estudio iconográfico de la cubierta de estilo portugués en la Capilla de los Dolores de Icod de los Vinos (Tenerife)” en **Homenaje al profesor Hernández Perera**. Dirección General de Patrimonio del Gobierno Autónomo de Canarias: Madrid, 1992. Págs. 463 a 472. Pero no tanto con su interpretación.

celestial sino la **ciudad irredenta**. Así lo confirma la cita de las lamentaciones de Jeremías: “*Jerusalén, Jerusalén conviértete a tu Dios*” y que se corresponde con aquella otra de Jesús (Mateo XXIII, 37-39 y Lucas XIII, 34-35) “*Jerusalén, Jerusalén, que matas a los profetas y apedreas a los que Dios te envía*”. Es también la mejor expresión de la figura de Cristo, repetida de tantas formas diferentes, pero siempre insistente en la conversión del relapso. Siguiendo la rotación de las manecillas del reloj, nos encontramos la siguiente: la calumnia de la flagelación sobre la cual figura el gallo de la negación de Pedro y la espada con la oreja de Malco, el criado del Sumo Sacerdote a quien Pedro hirió en Getsemaní (Juan XVIII, 10). En relación con el momento de Getsemaní se encuentra también el texto que dice “*Triste está mi alma hasta el punto de morir*”, comentario de Cristo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo al retirarse a orar.

En el siguiente paño se expone el lienzo de la Verónica y la sogla con la cual fue arrastrado y maniatado, insistiéndose en el concepto del dolor, pero ahora en el texto de las lamentaciones de Jeremías: “*Atiende y mira si hay dolor como mi dolor*” (Lam. I, 12), el dolor se ve como un medio de purificación.

En el cuadrante siguiente, uno de los angelotes lleva doble instrumento pasional: en una mano, la jarra y el lienzo de la autoexculpación de Pilatos y, en la otra, la caña del Ecce Homo. Por su parte, el segundo putti dobla también los objetos, y así con la diestra, levanta el látigo de la flagelación y con la izquierda, una rama asarmentada, recuerdo de Getsemaní. En el colofón superior se hace la alusión a la aflixión de Pedro por su negación la noche del jueves: “*y saliendo fuera lloró amargamente*”.

La quinta escena ofrece el testimonio de la participación del gobierno romano en la pasión: el anagrama oficial con las primeras letras del texto *Senatus populusque romanus*. A la derecha se encuentra una copa, que no es el cáliz de la última Cena sino el del sufrimiento, ofrecido por el Ángel durante la Oración en Getsemaní, mucho más en concordancia por esa disposición y sensibilidad que envuelve a todo el ciclo en la desolación. En el texto se insiste sobre el trágico futuro de la Jerusalén irredenta, la cita de Lucas donde Jesús llora ante la visión de Jerusalén: *Viendo la ciudad lloró sobre ella*. En el tramo siguiente se sitúan las dos únicas acciones correlativas sobre la pasión: la caña con la esponja impregnada en vinagre y la lanza; entre ambas las palabras de consuelo a las mujeres que Le seguían durante su pasión: *no queráis llorar sobre mí, llorad sobre vosotras y vuestros hijos*.

La penúltima escena se sale de lo común, pues si el primer angelote muestra en una mano los clavos y en la otra las tenazas que lo arrancaron, el segundo no porta ningún objeto, sólo llora. Y es que, en este caso, las propias lágrimas aluden a la pasión, mientras en el frente del plinton se lee un texto del Evangelio de Juan: *Uno de los soldados con la lanza le abrió el costado*.

Por último, el colofón lo compone el símbolo por excelencia de la pasión, la cruz, y complementándola, la escalera del Descendimiento. La inscripción hace referencia a María como madre de la Cristiandad: *He ahí a tu madre*. Al mismo tiempo que concluye el ciclo, sirve de comunicación directa con el círculo mariológico, enlazándose de esa manera los dos.

Ciclo Mariológico

Es este el círculo más complejo por la superposición de símbolo y emblemas, a veces paganos, de las imágenes sacras, complementándose también su lectura con el ciclo superior. Siguiendo el mismo origen e idéntica dirección al anterior, comenzamos por el panel junto al remate del ático, cuyo lema está sacado del Cantar de los Cantares (II,1) y que dice *Ego flos campi* (yo soy la flor del campo). No obstante, llama profundamente la atención el contraste usado por el autor al contraponer la desolación de la escena con los textos del libro de Salomón, de talante per se festivos. La imagen representa a dos mujeres: la Tristeza, joven engalanada con túnica blanca y manto azul, asimilable iconográficamente a la figura de María desde cuya cabeza serpentea una inscripción del Cantar de los Cantares (II,5) que dice: *Fulcite me floribus stipate me malis quia amore langueo* (confortadme con pasteles de pasas, con manzanas reanimadme, que de amor estoy enferma). A su lado, la Soledad, velada, y túnica marrón, con otra inscripción de las Lamentaciones de Jeremía que dice: *Sedebit solitaribus et tacebit quia lavavisse super se* (sentarse en soledad y en silencio porque es el Señor quien lo dispone). El pintor se inspira en la descripción que hace Ripa en la iconología para la Soledad, a excepción del color del vestido¹¹. Además al introducir otro emblema, la ubicación de la liebre se cambia al regazo. Se trata éste, de un corazón sostenido con las dos manos; esta imagen está tomada de las **Empresas morales** de Juan Borja¹². La interpretación que puede sacarse de todo ello es que la Soledad está hecha, como dice Ripa, para el estudio y la meditación, pero Borja añade un matiz y es que la meditación debe ser complementada con las buenas obras, cuyo premio lo anuncian los ángeles descendiendo con canastas de frutas. Aplicado a María, nos habla, siguiendo el mensaje de Isaías, de su resignación ante los designios divinos¹³ que le llevan a esperar en soledad y en silencio sin olvidar las buenas obras, obteniendo por ello sus frutos.

El siguiente cuadro tiene como lema el pasaje de Mateo referente a la matanza de los Inocentes "*Noluit consolari quia non sunt consolatio*" (y rehusa a ser consolada, porque no existen). En realidad lo que hace el evangelista es parafrasear a Jeremías que evoca, a través de su pasaje, a Raquel, una de las mujeres de la Biblia con la que a menudo se ha comparado a María por su fortaleza¹⁴. El personaje principal, que mantiene la vestimenta anterior, ha sido tomado de una estampa de Wierix del Niño Jesús durmiendo (invertido como ocurre con frecuencia), perteneciente a la serie del "*corazón humano*

¹¹ *Mujer vestida de blanco que lleva a la cabeza un Pájaro solitario. Ha de coger además bajo su brazo diestro una liebre y en el siniestro un libro.*

RIPA, Césaire: *Iconología II*. La versión consultada es el facsímil de la edición de Mateo Fiorini, Siena, 1613, publicada por Akal, Madrid, 1987. Vol. II, págs. 320, 321.

¹² BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John P.: *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Akal. Madrid, 1999. Pág. 233.

¹³ *Biblia comentada*, III. Libros proféticos; por Maximiliano García Cordero. Bac. Madrid, MCMLXI. Pág. 739.

¹⁴ *Biblia comentada*, II. Evangelios; por Manuel de Tuyá. Bac. Madrid, MCMLXIV, pág. 44.

conquistado por el Niño Jesús"¹⁵. La obra que está dentro de la órbita del libro de Benedicto Hae? *Schola cordis* mantiene su espíritu: el alma puede descansar mientras Jesús vigila. Pero en este caso, que podemos extrapolarlo a la figura de María, se amplía. Tres intérpretes musicales rodean a la protagonista sin conseguir disipar su recogimiento. La música y sus instrumentos siempre significaron en el pensamiento cristiano la disuación, y así lo confirman Borja Hernando de Soto en *Emblemas moralizantes*, Juan de Orozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* o el mismo Alciato en su obra. Las tres aparecen como cortesanas, por ello no estamos de acuerdo con las versiones que identifican a la primera como el decoro, pues su acepción latina no viene del término *decorus-decori* sino de *decor-decoris* que significa el encanto, la belleza y el atractivo, la alegría y la persuasión; todas tienen su correspondiente filacteria. De todas ellas, la más significativa es la de la persuasión con el texto de Isaías (XLIX, 18) *Todos ellos se han reunido y han venido a ti*. María como Sión cuando despierte se encontrará con todos su hijos que vienen a ella.

Las dos escenas siguientes carecen de lema y sus mensajes son mucho más crípticos. En la primera escena, una mujer, vestida de viuda, muestra su corazón, mientras un anciano lloroso (*flectus*) porta una vela encendida. Su mensaje es más simple pero más arcano, pues sólo cuenta con la apoyatura de los textos que se complementan, haciendo referencia a la postración en que el dolor los ha dejado, siguiendo el sentido dado por el Salmo 22. Haciendo referencia a la Virgen, el estado de postración fruto de su viudedad se ve acentuado por la soledad que se acrecienta con la marcha de Cristo, todo ello rematado y confirmado por el ocaso. En el siguiente, ni siquiera los personajes se identifican, el primero es más fácil por su ropaje y actitud: un rey tocando el arpa, indudablemente David, el segundo deducimos que sea Jeremías por su vinculación al conjunto a través de sus textos que inciden en el tema conductor del ciclo: la desolación y el dolor.

En la quinta escena, nuevamente aparecen dos personajes femeninos: el dolor con manto y toca de viuda, prototipo igualmente mariano, y la caridad. En esta última, el pintor echa mano otra vez de Ripa para fundir en una las dos propuestas que éste hace: *mujer vestida con traje rojo, que sostiene en su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene un niño abrazado... mujer vestida de rojo, sobre cuya cabeza se verá una llama que representa su corazón ardiente*¹⁶. En este caso, desaparece el corazón colocándole la llama sobre la cabeza. Nuevamente las escrituras sirven para expresar el sentimiento; el de la mujer enlutada se expresa a través del salmo 38, v. 11, *y hasta la luz de mis ojos no está conmigo*, que deja patente su estado de postración por la ausencia del ser amado, al que se añade la caridad a través del texto de Esdras (IX, 10) *¿qué podemos decir después de esto?*, sentimiento que viene a reforzar la emoción del primer personaje.

¹⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1998. Pág. 248.

¹⁶ RIPA, C.: ob. cit., páginas 161-162.

En la escena siguiente, es el amor el estado de ánimo imperante. Un angelote significando al amor, coronado de flores y con un corazón ardiente en la mano, atraviesa el pecho de la Pureza quien, desfallecida, se recuesta sobre el regazo de la Fortaleza. La escena no es original, la representación de la Pureza se corresponde con una estampa de Wierix, de la transverberación de Santa Teresa. Además de los símbolos tradicionales, como el corazón encendido llevado por el amor divino, que no está vendado como el amor profano, comienza la inscripción tomada del libro de la sabiduría (VIII,2) que dice así: *Yo la amé y la busqué desde mi juventud*, que puede entenderse tanto referente a la satisfacción por la Pureza, como al amor entrañable de Dios por su pueblo escogido, que los cristianos revertimos en la figura de María, traspasada por el amor divino y sostenida por la Fortaleza, representada aquí siguiendo a Ripa que la describe *como Mujer armada y vestida de color leonado (...) se apoya esta mujer en una columnna (...) La pureza hace suya la frase del libro de Daniel (13,10) que dice Ambos estaban heridos de amor por ella*, mientras que la fortaleza responde con una cita de los salmos (59,10) *A tí recurro, fortaleza mía*. El mensaje del conjunto muestra el amor especial que Dios manifiesta por la Pureza, extrapolable perfectamente a la figura de María, sostenida y apoyada siempre por la virtud de la Fortaleza.

Finalmente el último episodio está dedicado al **triunfo de María**, logrado a través de todas las virtudes especificadas en los anteriores episodios cuyo leit motiv era el dolor. La escena representa el triunfo de la Virgen, tal como se narra en el Apocalipsis (12, 1 y 2) y se inicia en la filacteria de Juan *Apareció en el cielo una señal grande*, y sigue, *una Mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas*. El autor vuelve a mostrarnos de nuevo su erudición, pues ahora sigue los dictados de Pacheco: *túnica blanca, manto azul, vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores*¹⁷. Lo mismo ocurre con la disposición de la luna, según la recomendación del P. Luis de Alcazar, *de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo*, disposición a la que nuestros pintores fueron reacios si exceptuamos casos muy concretos en Zurbarán, Pacheco, Jauregui, Cano o Antonio del Castillo. El texto complementario que sale del evangelista Juan (quien aquí se protege la vista del resplandor de María) es la cita sacada del libro de los Proverbios (8,25) y que, referido a la Sabiduría, se le adjudicó a María como testimonio de predestinación divina *antes que los montes fui engendrada*.

El último estadio lo componen las **cuatro pechinas** con los cuatro evangelistas que representan a la **humanidad**, pues es a través de ellos como ésta conoce la palabra de Dios. No obstante las inscripciones que debían acompañarlos nunca se escribieron con lo que el mensaje hubiera quedado mejor perfilado de haber contado con ellas.

¹⁷ PACHECO, Francisco: *El arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Buenaventura Bassegoda i Hugas. Cátedra. Madrid, 1990. Págs. 575-577.

Si observamos a los cuatro evangelistas, veremos que todos están representados por su imagen y su símbolo, algunos tan minuciosamente como San Lucas, al que se le acompaña de paleta y retrato de María. Pero en la pechina correspondiente a Juan sólo se dibuja el águila ya que él está presente en el espacio superior, viendo la gloria y triunfo de María. Ahora bien, si fijamos las coordenadas en sentido vertical la única forma de encontrar una coincidencia temática será cuando se haga referencia a María en los cuadrantes finales, porque confirman que la vía más rápida y segura para que los hombres se vinculen a Dios es a través de María.

El retablo mayor

A pesar de la importancia que tiene el techo de la capilla mayor, el punto de fuga de la ermita se encuentra en el retablo, sede de las referencias devocionales pues, el espectador, al introducirse en el templo, no alcanza a ver la cubierta hasta que llega a la Capilla Mayor.

Se trata de una buena muestra del rococó, en su modalidad de placas recortadas, donde la pintura es la encargada de diseñar la mayor parte de sus formas. A pesar de su incorporación al modelo de estípites, estos casi pierden su referencia al convertirse en pilares abalaustrados y almohadillados. Las formas caladas que constituyen el perfil triangular del ático y el remate realzan la calidad de la obra.

La referencia más inmediata la podemos encontrar en el retablo de la capilla de la Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife, elaborado en tiempos del citado Padre Sol, compartiendo ambos el gusto por la combinación de formas chinescas y rocallas¹⁸.

Iconográficamente reitera con toda claridad el ciclo del techo en su doble vertiente, mariana y cristológica, con imágenes que ocupan el eje central y elemento dominador, ya que en los laterales se ofrecen mensajes escritos que no les arrebatan su protagonismo.

El arranque parte del frontal del altar, en cuyo centro aparece el corazón de María, atravesado con un puñal. El nicho central está ocupado por la Dolorosa, imagen que en este caso participa de los atributos de la Virgen apocalíptica incorporados a la Inmaculada: la media luna, el sol en su entorno y el nimbo con las doce estrellas alrededor de su cabeza. Sobre ella, en el ático, se sitúa el Cristo atado a la columna, en una versión descarnada que acentúa su carácter sufriente, devoción que per se es una de las más dolientes del conjunto pasional. Las dos obras, de buena calidad, pertenecen a la gubia de Benito de Hita y Castillo, dentro de los modos tardobarrocos hispalenses¹⁹. El eje

¹⁸ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Vol. I, pág. 204.

¹⁹ GÓMEZ LUIS-RAVELO, J.: "Las formas artísticas del escultor Benito de Hita y Castillo y su profunda huella en esculturas devocionales de Icod", en *Semana Santa*, Icod, 1997.

termina como comenzó, con una cartela dentro de la que se inscriben la columna y el sarmiento.

En las calles laterales se abren dos nichos mixtilíneos, aunque originariamente en su lugar había dos lienzos que figuraban ángeles pasionarios. Su reciente restauración ha permitido hacer legibles los textos que en latín portan en sendas rocallas, relativos a los dolores de la Virgen²⁰; esto pues se complementa con las citas que aparecen en las cartelas que, a manera de oeneta, coronan las hornacinas, alusivas a la Crucifixión y algún asunto perteneciente al Varón de Dolores. Finalmente, flanqueando las ménsulas de esos mismos nichos, quedan más inscripciones que leídas de derecha a izquierda ofrecen los últimos momentos de la Pasión, siguiendo cuatro textos evangélicos que concluyen en la Resurrección. Si el techo invita a la reflexión, el retablo contribuye sin embargo a la contricción, exponiendo los momentos históricos más emotivos de la Pasión de Cristo.

El Oratorio

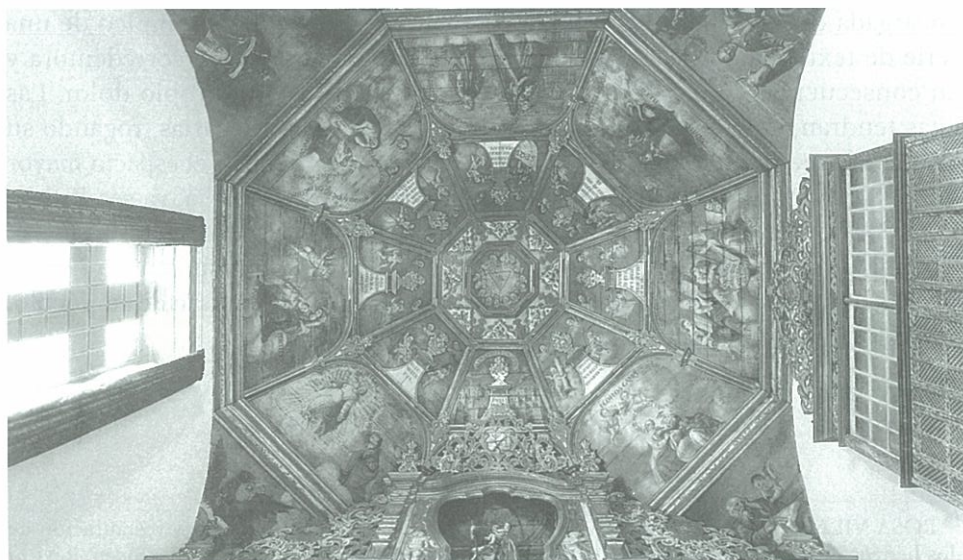
La capilla se complementa con los espacios privados para los patronos, no de excesiva amplitud pero sí dispuestos con la sobria elegancia con la que la Ilustración recompone su naturaleza clásica: una escalera imperial y un arco triunfal. Parece como si, resuelto su compromiso con la vecindad, el rococó no tenga ya razón de ser.

Como en el mentado templo de San Pedro de Alcántara se dispone de un espacio sacro tras la capilla mayor intercomunicándose a través del camarín de la Virgen, sólo que en esta ocasión, al ser un recinto privado no se utiliza como retrocoro, tal y como sucede en aquél por los frailes, y colocándose un oratorio doméstica para uso exclusivo de la familia. Como en aquél, la puerta será la encargada de sublimar el contenido del mensaje mediante el empleo de una serie de textos que inciden en la presentación de María como corredentora y en consecuencia intercesora, a través de su fortaleza y su propio dolor. Las citas tendrán, en consecuencia, una triple vertiente: las plegarias, rogando su ayuda; las que resaltan su dolor en la Pasión y las que ocupan el espacio mayor que se dedican a compararla con las mujeres fuertes de la Biblia, ya sea Esther, salvadora de su pueblo al encontrar gracia ante su esposo el rey Asuero; Abigail, que consigue esquivar la ira del rey David sobre su esposo Nabal; siendo la preferida de Dios, como Raquel, o la que evita la muerte de su pueblo, como Judith, que acaba con la vida de Holofernes.

²⁰ ROSA VILAR, D. de la y GARCÍA RODRÍGUEZ, L.M.: "La conservación y restauración de dos lienzos de arcángeles de la capilla de los Dolores en Ycod de los Vinos", en *Ycoden. Revista de Humanidades*, nº 3 (1999), pp. 247-259.



Nave de la Capilla



Techumbre portuguesa



Detalle de la techumbre



Arco, capilla y retablo mayor



Arco de acceso al oratorio privado