

I.2 Biografía cultural del desmantelado retablo de Mazuelos

Pablo F. Amador Marrero*

Casi diecisiete años debieron pasar para que en 1614 finalmente se cumplieran las mandas del comerciante lusitano —de Guimarães— avecindado en La Laguna, Pedro Afonso Mazuelos, quien en una de las cláusulas de su testamento otorgado el 12 de octubre de 1597 asentaba haber *mandado hacer en Flandes un retablo grande, para el altar mayor de la dicha iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, el cual se me enviará en los primeros navíos que de Flandes vinieren*¹. Se inicia con ello el ajetreado periplo de lo que reclamamos corresponde con un hito de la retablística en Canarias. Ejemplo aún poco atendido pese a su importancia, frente al protagonismo que siempre se ha dado a sus magníficas tablas atribuidas al célebre pintor flamenco Hendrick van Balen [1575-1632]².

Gracias a la paulatina aparición de documentos³, se ha podido establecer en gran medida cómo fue el complicado proceso de adquisición del retablo. Dicha dinámica es reflejo de las realidades que en algunos casos conllevaba la importación de piezas artísticas y, por tanto, exponentes de las fórmulas comerciales asociadas, y sobre todo de la sociedad y del tiempo en que fueron ejecutadas. En esta etapa inicial se sucederán los protagonistas, tanto los herederos y sus representantes, como los responsables eclesiásticos y el intermediario primero, el comerciante flamenco Pasqual Leardin, quienes establecerán un tira y afloja en cuanto a los tiempos, cantidades y pagos. Pasados los años y tras la resolución dictada por la autoridad competente, nuevos nombres en la trama cumplirían con su arribada, cuyos pagos parece que concluyeron en enero de 1615⁴. En cuanto a las referencias documentales, destaca la anotación en 1602 respecto de un *modelo*, cuya traza fue anotada por el obispo Francisco Martínez Ceniceros [1597-1607]⁵, lo que en la bibliografía ha llevado a un interesante planteamiento, aún no desarrollado suficientemente, sobre



Adoraciones de los Reyes y de los Magos
[retablo de Pedro A. Mazuelos]. Catedral, La Laguna

posibles débitos platerescos en su alzado⁶.

Casi un siglo ocupó el retablo flamenco su lugar en la cabecera, siendo sustituido por el de Antonio Francisco de Orta [I.12]. En torno a 1708 se le despojó de las grandes pinturas y tuvo luego diversos usos y emplazamientos en el templo, primero en la capilla de San Cristóbal y luego en la de San Pedro, añadiéndole lienzos con variadas representaciones hagiográficas para ocupar el vacío dejado por las tablas⁷.

El último de los capítulos de la trayectoria llegaría en 1912, en plena reedificación del templo. En ese momento se decide prescindir de algunos maltrechos retablos, vendiéndolos como madera para hornos de teja. Salvados in extremis, fueron adquiridos por la parroquia de la Concepción, que también se encontraba en renovación. Frente a la carencia de dinero, éstos idearon una ingeniosa mezcolanza para su nueva ornamentación, partiendo de un rompecabezas con las piezas compradas y parte de sus propios retablos. Columnas, pedestales, cornisas y restos de pinturas fla-

* Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

1 Tarquis/Vizcaya [1959], p. 43.

2 Hernández Perera [1984], p. 234; Díaz Padrón [1986], p. 215; Negrín Delgado [1992], pp. 205-236; Díaz Padrón [2004], pp. 741-746.

3 Tarquis/Vizcaya [1959], p. 43-52; Negrín Delgado [1997], pp. 271-324; Darias Príncipe/Purriños Corbella [1997], pp. 44-55.

4 Negrín Delgado [1997], pp. 271-324.

5 Tarquis/Vizcaya [1959], p. 46.

6 Darias Príncipe/Purriños Corbella [1997], pp. 51-52.

7 Rodríguez González [1985], pp. 724-725; Darias Príncipe/Purriños Corbella [1997], pp. 73-74.

mencas pasaron a formar parte de varios de los nuevos retablos, los que hoy se conservan, integrándose visualmente al *desollarlos* de sus ya maltrechos recubrimientos policromos. La mayor parte de las piezas recalieron, con los consiguientes ajustes, en los retablos de San Antonio y San Juan Evangelista. Lo mismo ocurrió con algunas pinturas, tanto parte de las flamencas originales como de los lienzos sustitutos que aún hoy subsisten en el coro de la Concepción, mientras varias tablas del primitivo también se añadieron a los retablos o recalieron en la sacristía⁸.

No será hasta 1997 cuando de nuevo se llame la atención sobre los dispersos restos, proponiendo una meritoria e hipotética reconstrucción virtual, partiendo de las escasas descripciones, referencias y elementos conservados⁹. Aun así, y si bien coincidimos en gran parte con esta propuesta, disentimos de ciertas distribuciones y ubicación de elementos, de los que apuntaremos nuestras sugerencias, no sin incidir en algún apunte en cuanto a la materialidad. Primero, el soporte, que se puede identificar con algún tipo de cedro o roble, a relacionar con el Norte y de poco uso en el arte canario. A su vez, el contrastado esmero y calidad de la que siempre se ha hecho gala cuando se analiza la producción lignaria flamenca —ésta bajo el acérrimo control gremial—, dan explicación, pese a todo, al aceptable estado de conservación y estabilidad de la madera. Además, el cuidado tallado sin correcciones significativas y lo coherente en sus volúmenes y definición, teniendo en cuenta los revestimientos a los que se sometería, vuelven a recordar los trabajos nórdicos. Pese a que deberemos esperar a futuros análisis de mayor calado, la identificación de carbonatos mediante análisis elementales —de una pequeña muestra de preparación obtenida de entre medio de la hojarasca—, insisten en la procedencia europea.

Llegados a este punto, y tras un estudio de los restos y la documentación señalada junto a otros indicios, queremos proponer, como en su momento compartimos con Constanza Negrín Delgado —autoridad en la materia—, una nueva e hipotética propuesta de alzado. Si partimos de la estructura que describe Ro-



Retrato de Pedro Afonso Mazuelos [retablo de Pedro A. Mazuelos] Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, La Laguna

dríguez Moure, *cuatro cuerpos de arquitectura, superpuestos, de orden corintio y de exactas proporciones*, esto no debe ser entendido como que todos eran del mismo tamaño, sino proporcionados, tal y como planteamos a continuación.

Nuestra propuesta parte de la base o sota-banco sobre el que debió asentarse el retablo, y cuya altura muy probablemente venía dada por la mesa de altar. Le seguiría la predela o banco, en el que se disponían los cuatro plintos que en la actualidad forman parte del retablo de San Antonio. Así lo pensamos tanto porque todas las partes de las piezas parecen ser de la misma madera como porque el trabajo escultórico es mayor, concepto éste último que será una constante al definir la distribución de elementos cuando vayamos ascendiendo. En los plintos destacan sus elementos centrales, una jarra con lo que puede entenderse como una azucena, contenidas en un rectángulo que se monta a una cartela de bordes polilobulados con tachonados sobrepuestos. Estos modelos, ausentes hasta donde sabemos en la plástica isleña, lo encontramos con frecuencia en la ornamentación flamenca desde mediados del siglo XVI. En cuanto a los cuatro recuadros iguales que conserva en el mismo lugar el retablo de San Juan, pareciera que si bien la casilla del jarrón es de nuestro interés, la parte posterior no se asemeja a la madera que pensamos original del de Mazuelos. Probablemente sea un fragmento de otra parte del retablo, incluso alguno de los laterales de los primeros plintos, y que se reutilizaron de esta forma para dar homoge-

8 Rodríguez Moure [1957], pp. 53-61.

9 Darías Príncipe/Purriños Corbella [1997], pp. 54-59.

neidad a sendos retablos. En los espacios intermedios estaban las pequeñas tablas, entre ellas la que retrata al donante, dispuesta, como se ha dicho¹⁰, en el extremo derecho, mientras que los restantes personajes quizás estuvieron distribuidos mirando hacia el interior. En el centro, y bajo la Virgen, el sagrario manifestador que, con algunas reformas, puede corresponder con el conservado hasta no hace mucho en la parroquia de la Concepción de Los Realejos¹¹.

Establecida la distribución, seguirían las cuatro columnas que también se conservan en el retablo de San Antonio. En la decoración de la parte inferior del fuste está un querubín central, circundado de una elaborada cartela correiforme o cuero recortado y tensado, entre las que se observan caprichosas cintas y algunas pequeñas guirnaldas de frutas, todo en sintonía, una vez más, con modelos de cierta tradición en Flandes desde la segunda mitad del siglo XVI. En las calles laterales estarían las dos tablas de mayor tamaño, Anunciación–Visitación, Adoración de los Reyes y los pastores, y en la hornacina de la Virgen —lo que haría que este cuerpo fuera algo mayor que el resto—, y no la tabla representando la Expectación como se ha propuesto. Respecto de la ubicación aquí de la pintura, no hemos localizado referencia alguna que lo avale; es más, Rodríguez Moure sitúa en el espacio central del primer cuerpo la imagen de la titular¹². Al mismo tiempo, no encontramos lógico que la escultura estuviera en el segundo cuerpo, cuando desde el siglo XVI estaba a menor altura tal y como demuestra Rodríguez Morales [I.15], aparte de que una ubicación tan distante como la sugerida, dificultaría notablemente su manipulación continua con fines de culto, como el ser procesionada.

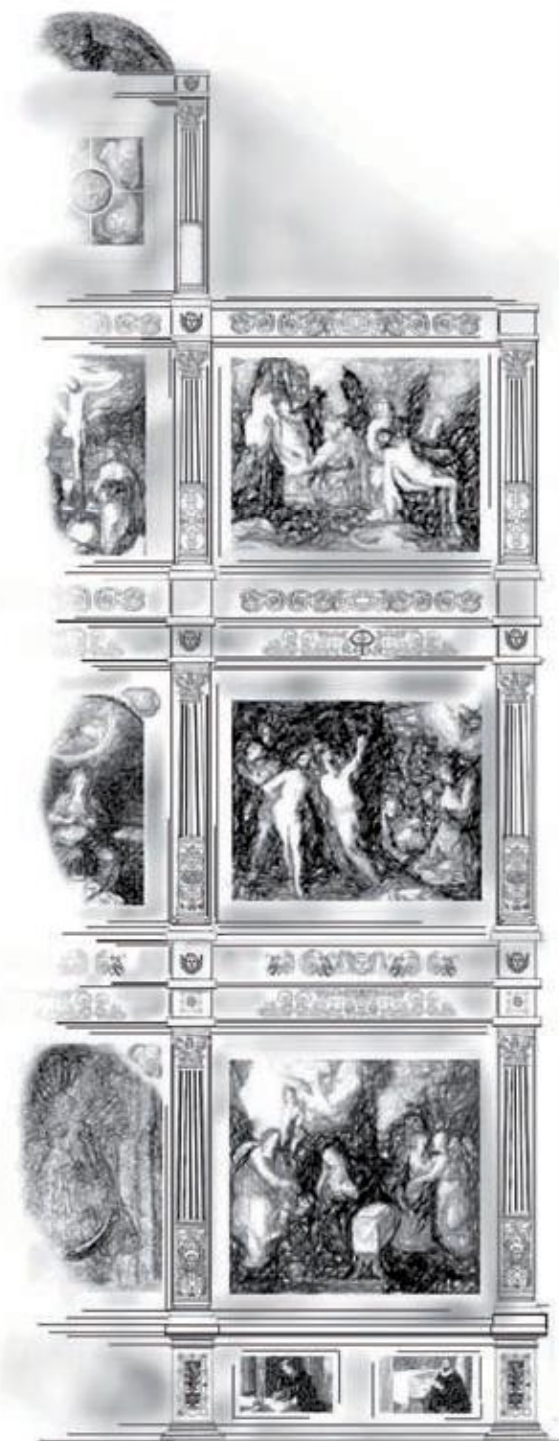
Respecto de la hornacina, nuestra propuesta tiene también su punto de referencia en el cuadro que atribuido con rigor a Cristóbal Hernández de Quintana [1651-1725], se conserva en la ermita de Nuestra Señora de la Caridad, en La Geria, Lanzarote¹³. Para componerlo, el pintor debió basarse tanto en la imagen de la Virgen de los Remedios de La Laguna, como en su

10 Darías Príncipe/Purriños Corbella [1997], p. 55.

11 Darías Príncipe/Purriños Corbella [1997], p. 55.

12 Rodríguez Moure [2005], pp. 64-67.

13 Rodríguez Morales [2003], p. 80.



Hipótesis de reconstrucción del retablo de Pedro A. Mazuelos

entorno cultural más próximo. Así, acaso algunas de las tablas de los querubines conservadas, pudieran ir, según el trazo que forma la ausencia de pintura —éstos cubiertos por molduras—, en las esquinas de la hornacina, tal y como se ve en el cuadro.

Concluiría este cuerpo y serviría de base para el siguiente el entablamento que, aunque seccionado, corresponde con el que para el mismo lugar conserva el retablo de San Antonio. Así, en los dinteles la talla está definida por un eje central que parte de una corona vegetal soportada a ambos lados por figuras femeninas fitomorfas que a la vez sostienen palmas, mientras que el resto se complementa con profusa decoración vegetal en forma de roleos. Acorde con la ornamentación inferior, cabría matizar como en la parte de la cornisa que se sobrepone a los capiteles, se repite el uso de querubines sobre cartelas similares a las de los plintos.

Continuando en la ascensión, estarían las cuatro columnas inferiores del retablo de San Juan, cuya decoración inferior del fuste se simplifica con motivos correiformes. Los entablamentos corresponden con los del mismo retablo, centrados por cabezas de querubines y copiosa decoración vegetal. De esta parte no creemos originales los fragmentos que ocupan los cubos superiores a los capiteles, y sí, en atención a su diseño, sean restos de una decoración colgante de cintas, cordones y frutas, que bien pudo haber estado a modo de pilastras en alguna de las hornacinas centrales. Al igual que ocurrió con los querubines pintados ya señalados, tal vez los restantes conservados, se colocaran en la misma disposición, pero en la tabla de la Virgen de la Expectación que ocuparía la calle central¹⁴.

Seguiría el último de los cuerpos con las columnas superiores de los retablos de San Juan y San Antonio, cuya decoración correiforme es más simple. Ornamentarían las cornisas partes de las que nos quedan en el retablo de San Juan, donde se retoma lo correiforme como eje complementado con motivos vegetales. En la calle central, y acorde con algunas propuestas, pudo ubicarse la tabla de la Crucifixión conservada en la ermita de San Vicente, en Los Realejos,

cuya iconografía, concomitancias estilísticas y dimensiones, la hacen idónea para el lugar, aclarando así que este pasaje no estuviera en el retablo, rompiéndose la lectura establecida por las pinturas de Van Balen¹⁵. Debemos aquí matizar la referencia señalada por Rodríguez Moure, que ubica en ese lugar a la talla del Cristo de los Remedios. Aunque no descartamos su hipotética colocación, ésta se nos complica si atendemos al espacio, más aún cuando las hornacinas inferiores marcarían el ancho. Se suma a ello la amplitud del crucificado y su cruz, lo que difícilmente se acomodaría tanto al trazado como al uso de la imagen, tal y como propusimos para la titular. Es más, sobre dicha ubicación nada arrojan los documentos, pero sí su presencia en otros enclaves dentro del templo a partir de 1654 [I.3].

Concluiría el retablo con el aludido frontón partido que debió estar dispuesto a ambos lados del pequeño cuerpo que sobresalía a modo de remate. En él estaba la tabla del Espíritu Santo, tal vez con un rompimiento de gloria, sin descartar que a éste pertenezcan, como se ha dicho, las tablas de los querubines. Se complementaría por el dintel de arco rebajado con la notable pintura de Dios Padre —también conservado en la sacristía de la Concepción—, soportado por las columnas reutilizadas en parte para la mesa del retablo de la Piedad.

Para finalizar, sólo nos queda insistir en la importancia que debió alcanzar esta singular maquinaria votiva en su contexto, la necesaria búsqueda por hacer de referentes en su lugar de ejecución, e influencia en Canarias. Reclamamos con ello un destacado lugar en la historiografía como parte de las importaciones que de Flandes se beneficiaron las Islas, y su reflejo en la Historia general del Arte.

Bibliografía selectiva: Rodríguez Moure [1957] pp. 53-61; Tarquis/Vizcaya [1959], pp.43-52; Hernández Perera [1984] p. 234; Negrín Delgado [1992], pp. 271-324; Negrín Delgado [1997], pp. 205-238; Darias Príncipe/Purriños Corbella [1997], pp. 44-59.

14 Rodríguez Moure [2005], pp. 64-67.

15 Hernández Perera [1984], p. 234.