

# V

## LA VISIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA VIRGEN DE LA PALMA

RICARDO SUÁREZ ACOSTA

«Cuando descubrimos que hay varias culturas, en vez de una y, en consecuencia, en el momento en que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente, resulta imposible que existan otros, que nosotros mismos seamos otro entre otros». Con esta concluyente afirmación, el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur (1913-2005) avanzaba con indudable discernimiento ya en 1955 cómo el multiculturalismo se apoderaría de la escena plástica creativa en Europa en la última década del siglo XX. Este investigador mantuvo su particular análisis en interpretar y relacionar las actividades del hombre culto y sus textos, la hermenéutica filosófica y filológica, con el estudio de los fenómenos de la conciencia y de la esencia de las cosas, la fenomenología, acercándonos a unas complejas teorías plurales acerca de la creatividad artística de los autores plásticos de finales de milenio.

Junto a esta imprecisa inclinación o corriente pluricultural, la cual no es defendida por todos los estudiosos e historiadores y de la que hoy seguimos siendo copartícipes, el individualismo, ceñido por el aislamiento y la incomunicación, es otra de las tendencias características de los autores contemporáneos. El historiador y crítico de arte Francisco Javier San Martín expresa de forma rotunda que «en el arte actual no hay direcciones. Hace 25 años había

corrientes, ahora no. Hoy predomina como en la sociedad en la que vivimos, el individualismo más brutal». El arte contemporáneo, las últimas tendencias de éste, desde finales del Novecientos, viene enmarcado estilísticamente entre el posminimalismo y lo multicultural<sup>1</sup>, directrices controvertidamente acuñadas —existentes entre estos períodos—, las cuales siguen aún vigentes debido a la falta de perspectiva histórico-artística que se tiene en la actualidad y que se desarrolla en nuestro entorno desde el año 1968. Durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, se fue extinguiendo la evolución del arte guiado a través de movimientos concretos, sustituidos por tendencias variables y diversificadas, las cuales quedaron englobadas en el llamado *arte posmoderno*, que no precisa ni delimita segmentos expresivos ni formales, sino que agrupa a los artistas de fin de un siglo y de principio de otro:

Vivimos en unos tiempos marcados por la incertidumbre y el pesimismo, una época en el que los creadores miran al pasado reutilizando y reinterpretando sus hallazgos [...]. Esta cuestión preocupa a algunos artistas conscientes de vivir en una época en la que se está continuamente reciclando los recursos de unos movimientos artísticos que todavía les conmueven. Incapaces de despojarse de los modelos existentes revisan la historia del arte local, nacional e internacional en busca de [un olimpo] que pueda dar descanso a su pesadumbre. Parece imposible crear en un momento tan complejo y saturado de información, en una época en la que el territorio del arte parece sobrevivir sin capacidad para avanzar al ritmo que impusieron las vanguardias históricas<sup>2</sup>.

De esta manera, hoy día se refleja el instante que trasciende el arte actual, el arte presente y vivo, en el que la experimentación desvía a los artistas de «la pureza de estilos y de disciplinas al tiempo que les

<sup>1</sup> Véase: GUASH (2000).

<sup>2</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ (2008), pp. 67-68.

aproxima a un mundo real igualmente contaminado»<sup>3</sup>. Cabe mencionar que en la continuidad de esta posmodernidad, como asevera Valeriano Bozal, no hay fractura contra la modernidad, sino una interrelación entre ambas: «la posmodernidad sería una etapa de la modernidad, una fase de reflexión sobre sí misma»<sup>4</sup>. Dentro de este cajón de sastre/desastre, con sus notables individualidades pseudorena-centistas (ya Óscar Wilde enunciaba acerca de esta cuestión: «El arte es la forma más intensa de individualismo que el mundo ha conocido»), conviven diferentes creadores, cada uno con su propio estilo y marca, que sólo tienen en común su ideario frente a los preceptos impuestos de lo denominado *moderno erudito*. Es por ello que este término —u otros de similares connotaciones actuales, recientes— será el que distinga y por el que se reconozca y diferencie el arte propio de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

En *María, y es la nieve de su nieve: Favor, esmalte y matiz*, varios artistas contemporáneos hacen una revisión o relectura de la imagen de la Virgen de las Nieves, de Santa María de las Nieves, venerada en su ermita, convertida en Real Santuario desde 1649. Revisitan el icono de la Virgen de La Palma con diferentes estilos, técnicas y tendencias, desde la pintura y la escultura que podemos denominar *tradicional*, hasta la fotografía o incluso la instalación. Con un hilo conductor común, cada creador —al igual que lo harían escultores, pintores y grabadores desde el siglo XV al XIX— recrea y establece su particular visión acerca de esta idolatrada imagen. Sin prejuicios ni criterios preestablecidos, han trabajado en esta muestra, en la que ni el sentido religioso, ni el económico, ni el desconcertante esnobismo —peregrinos argumentos esgrimidos por algunos autores invitados a participar en este estudiado inventario— han congelado o mermado su capacidad creativa ni representativa.

En Canarias, desde principios del siglo XVI y hasta bien entrado el XVIII, el principal mecenas de los artistas —pintores y escultores, fundamentalmente— fue la Iglesia: lienzos y tablas soportaron innu-

merables representaciones de patronos, devociones, fervores y piedades; tallas y conjuntos escultóricos, retablos, relieves, púlpitos, oratorios y tribunas se convertían, así, en elementos indispensables de la elocuente oratoria de la madera y el lienzo; custodias, cálices, vinajeras, cruces procesionales, lámparas, además de ricos textiles, convertían los recintos sagrados en regios espacios destinados a un tiempo al recogimiento y a la expectación.

En estos momentos de incertidumbre, indecisión e inseguridad, motivados por las circunstancias sociales y económicas, y de amalgama y mezcolanza en el terreno creativo, Pedro Fausto, Carmen Cologan, Jorge Lozano, Matías Mata (*Sabotaje al Montaje*), Julio Nieto, Dayana Domínguez, Hugo Pitti, García Álvarez, Domingo Cabrera y Pedro Riverol se atreven, sin monomanías, a figurar, dibujar, pintar, fotografiar, esculpir modelar y, en definitiva, a componer y concertar una imagen de nuestro presente sobre esta singular efigie mariana.

Pedro Fausto (Tijarafe, La Palma, 1955) investiga y evoluciona en sus recientes creaciones hacia una pintura que flirtea con lo geométrico y con el medido uso de la luz; parte de una base de color primigenio que deriva en la búsqueda de las intensidades y realces en la composición. Figuras como Paul Cézanne o Giorgio Morandi son necesarias para acercarnos a esta nueva pintura del creador palmero, que se aleja del uso de la espátula, como referencia en sus anteriores trabajos. Se mantiene fiel a su personal paleta de colores —tierras, ocre, grises, almágres, sepias, azules pálidos—, utilizada con una destreza emocionada e introduce en esta etapa fugaces tonalidades de rojos y amarillos que refuerzan su particular exploración de una sensible luz cardinal en sus representaciones.

<sup>3</sup> MUÑOZ JIMÉNEZ (2008), p. 70.

<sup>4</sup> BOZAL (1993), p. 83.

En *Virgen de las Nieves*, Pedro Fausto compone un conjunto fascinante y silencioso, cuyo misticismo no hace sino reforzar su real y enigmática presencia. Recorta y traslada al lienzo la idolatrada imagen a una proporción cercana y afable para el espectador, a un original primer plano rodeado de las características estrellas que acompañan su radiante sol. Su mirada refleja un universo contemplativo que escapa, sin embargo, a la realidad material; esta pintura enigmática, que tiende a la abstracción, intenta un nuevo cuestionamiento del mundo de las formas. Ejecuta una innegable descomposición o destrucción de los preceptos establecidos en la búsqueda del diálogo de sensaciones que indaga, lo que le conduce a este proceso de fragmentación y exploración posterior de un nuevo orden. El método de trabajo empleado por este reconocido autor le obliga continuamente a volver sobre el motivo, ya que el cuadro es el registro de una instantánea convertida, al fin, en un inexorable monumento. Se logra, así, una movilidad, una pesquisa de las perspectivas del objeto, que convierten a la imagen, a la Virgen de las Nieves, en un prodigio de ángulos, sesgos y desproporciones: la pintura se asume, pues, como un proceso, una experiencia que requiere tiempo para revelarse y ser entendida.

La experimentación fotográfica que realiza Jorge Lozano (Santa Cruz de La Palma, 1946) sobre la Virgen de las Nieves se convierte en una de estas nuevas experiencias del arte actual como proceso. Aunque realizada en 1992 para su muestra individual *Ángeles*<sup>5</sup>, esta imagen sigue guardando una enérgica esencia contemporánea transcurridos dieciocho años desde su concepción. La imagen reproducida, el semblante de María y su fastuoso rostrillo, es manipulada digitalmente por este fotógrafo, artista multidisciplinar, para captar la atención del espectador en un lugar determinado. Por medio de un *barrido* introduce movimiento en el contorno de su rostro, en su semblantillo, acentuando la divinidad, la serenidad, la imperturbabilidad y la inmaculada belleza de la imagen: el rostro de la Virgen, reproducido en un

primer plano, se abstrae del lucimiento y de los ornamentos que lo acompañan para convertirse en un perfil de portentosa delicadeza y elegancia. Lozano contrapone, en un juego de equilibrios meditados, la velocidad y el movimiento —con gran poder de sugestión— a la quietud y el equilibrio; disocia, sin ningún tipo de reparo, lo que es realmente divino de lo que aparentemente creemos que es divino. Ningún abalorio, en esta conquista del movimiento, nos aparta de lo que realmente es esencia: *favor, esmalte y matiz*. Parte destacada de esta obra es el marco, realizado en hierro oxidado, coronado por un motivo pseudovegetal, que neutraliza y contrarresta el ambiente recargado que rodea este singular icono, fervor del pueblo de palmero: *Virgen de las Nieves*.

Otra imagen reproducida, en este caso sin manipulación digital, es el fragmento de realidad del fotógrafo Pedro Riverol (Santa Cruz de La Palma, 1969). *Viva* es el sugerente título de esta imagen, en blanco y negro, que muestra la entrada de la patrona de la isla de La Palma en la iglesia de El Salvador en el año lustral de 1995. Esta secuencia es dividida por el autor en dos planos horizontales claramente diferenciados: en los dos tercios superiores, aparece la Virgen de La Palma a su llegada del templo principal de la capital palmera; y, en el tercio inferior, el profuso clero que custodia la procesión-peregrinación. El primer segmento nos muestra a una Virgen cercana, en el mismo plano horizontal que los niños aferrados a los elementos renacentistas de esta clásica portada; esta proximidad e inmediatez son sinónimo, reflejo, de la inocencia de todos los personajes que aparecen en esa franja: la candidez y la ingenuidad de la Virgen y de los niños. Por el contrario, este hábil fotógrafo sobreexpone, de manera voluntaria, en un alarde técnico, el primer plano en la parte inferior, en el que algunos sacerdotes se preparan para



*Virgen de las Nieves* (detalle)  
Jorge Lozano

<sup>5</sup> Exposición presentada en la capilla de la Venerable Orden Tercera Franciscana de Santa Cruz de La Palma (Real Convento de la Inmaculada Concepción), entre el 8 y el 16 mayo de 1992.



Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, 1999  
Hugo Pitti  
Colección Familia Suárez Acosta, El Paso

observar la entrada de la imagen en el recinto; resta importancia a un plano característico y habitual, la presencia de baladíos clérigos en los actos de la Bajada de la Virgen de las Nieves. Pedro Riverol captura con su cámara el instante de un orbe que desaparece y que tal vez no se vuelva o pueda repetir. La composición y el significado se equilibran en el momento, en el intervalo decisivo, como ocurre con Henri Cartier-Bresson, en quien el ojo, la mente y el corazón se unen para sintetizar un lapso aparentemente trascendental.

*Propia luz, luz propia* es la fascinante poesía visual realizada por Dayana Domínguez (La Orotava, Tenerife, 1973) de acuerdo con la metafísica de la luz de Platón o san Agustín, quienes afirmaban que lo divino (Dios) es la luz. Una vela o cirio encendido en una estancia sombría se transforma en un símbolo de una presencia celestial. Calidez, naturalidad, sencillez y cercanía son algunas de las cualidades que esta autora busca en esta representación, condiciones que tanto Man Ray como Chema Madoz, referentes en este trabajo de Dayana Domínguez, muestran en sus peculiares e inconfundibles fotografías. Esta artista interdisciplinaria desplaza el sentido natural de los conceptos a otras comprensiones, sacando el máximo partido a sus capacidades simbólicas y resolviendo su disertación plástica con figuras y lenguajes figurados: la metáfora, la paradoja o el símil visual ofrecen al espectador un juego de clarividencia poética y requieren una activa colaboración. En este juego intuitivo y presencial, se examina, sin misterios ni artificios, la contemplación de la propia luz, que hipnotiza a quien la mira y se ve iluminado por su reflejo, sin que por ello pierda el matiz espiritual; antes bien, al contrario, se acentúa recreando una atmósfera sensorial.

Partiendo de un objeto habitual, una vela, llegamos a un concepto, a una significación, es decir, a un pensamiento o reflexión expresado o, lo que es lo mismo, a una idea que concibe o forma el entendimiento. A este elemento seleccionado, la candela prendida con forma triangular asemejada a un man-

to, se añade una media luna plateada, que nos dirige hacia la resolución intelectual: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol y con luna debajo de sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas» (*Apocalipsis 12, 1*).

Es así cómo esta fotografía, de acentuado conceptualismo, acaba adquiriendo una insólita concreción ontológica. La simetría del encuadre, el límpido y delicado uso de la luz (tanto la que emite el objeto como la que recibe), la interpretación de un tenebrismo caravaggesco, la turbación y el recogimiento propician la recreación de la verdadera y emotiva Virgen María de las Nieves; según exponía el escritor Gerardo Diego: «Crear lo que no vimos dicen que es la Fe. Crear lo que nunca veremos, esto es la Poesía».

En coordenada antitética respecto de este formulismo artístico se encuentra la pintura de Hugo Pitti (Tenerife, 1968). Nuevamente, este pintor nos sorprende con una colorista obra de gran formato que lleva por sugerente título *Sentada está la reina, con las alas del águila grande esperando los damascos y el oro de Ofir*. Su impronta continúa resultando reconocible desde que observamos cualquiera de sus piezas. El color y el canon, premisas clave en el trabajo de este creador, además de la filigrana y una pincelada que podríamos denominar *expresionista*, sigue sin dejarnos indiferentes. Pitti nos acerca a este identificable expresionismo figurativo desde su particular visión, es decir, desde un punto de vista eminentemente subjetivo, en una admirable secuencia que refleja su temperamento artístico, de gran violencia cromática y originalidad. Asimismo, plasma en la obra, subtitulada verbalmente *La Reyna y Señora de La Palma*, el conocimiento exhaustivo, la investigación y el entendimiento adquiridos no sólo tras la lectura de los textos bíblicos canónicos (Antiguo y Nuevo Testamento), sino también de los Evangelios Apócrifos, la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, más otros libros hagiográficos y tratados de angeología; como no podía ser de otra manera, su afición por el estudio de la antigüedad

clásica, en sus fuentes documentales, literarias, iconográficas, epigráficas e incluso arqueológicas, suma a su bagaje otros temas y motivos que explorar.

Un trazo rápido, ilusoriamente nervioso, y las sorprendentes yuxtaposiciones de una intensa paleta cromática invitan a clasificar su obra como *pintura de distorsión arabesca, haciendo referencia ineluctable a su exclusivo horror vacui*, en el que se contraponen de manera distinguida una delicadeza suprema que podríamos denominar *manierista* en rostros y en la belleza de muchos de sus personajes. Toda la secuencia narrada en esta ocasión, preparativos de la bajada de la Virgen desde su señorial ermita hasta la ciudad, es relatada por Pitti con inocencia:

Nunca jamás nadie en la isla de La Palma ha tenido el gran privilegio de contemplar a la Reina de los palmeros sin sus ricos ropajes hasta este momento. Yo los convencí a ellos, a los camareros de la imagen, para que en esta ocasión, cuando vistieran a la Reina con sus mejores galas, con motivo de su traslado a la ciudad, me dejaran contemplarla sin los ricos damascos. Ellos son los encargados, desde hace siglos, de engalanar a la Señora. Me comentaron que era un acto que realizaban en la más estricta intimidad y dentro del más absoluto de los recogimientos, y me dijeron que todo ello transcurría casi en la penumbra, alumbrados tan sólo por la luz de una vela. Era como si quisieran mantener intacta, a la vista de curiosos, la verdadera estampa de la Reina de la Isla. En esta ocasión, encendieron otro cirio para que no se me hiciera tan difícil contemplar la escena y, tras el ritual de despojar a la imagen de su vestido de diario, me quedé boquiabierto al ver a la Señora en todo su esplendor. La pequeña estatuilla estaba embutida en un armazón con forma de campana y todo a mi alrededor era un ir y venir de pequeños personajes que, afanados, traían y llevaban, ponían y recolocaban todos los elementos que conformaban el ajuar que ellos habían elegido poner a la imagen esta vez. Vi el rostrillo de perlas, el manto de damasco en tonos blanco y carmesí. Ella estaba colocada sobre un rico altar de plata repujada, en cuyo frontal y laterales habían cincelado los pasajes más importantes de María de Nazaret, bajo un dosel granate y adornado todo el monumento con las flores y frutos del granado. Varios de los camareros se

subieron en altas escaleras para acceder a lo alto del altar y, por tanto, tener a mano la imagen de la Señora. Imaginen lo bajitos que tienen que ser ellos para verse obligados a valerse de escaleras a fin de alcanzar a lo alto de un simple altar.

En otro altar contiguo, más camareros asían algunas de las joyas del tesoro que guarda la Reina y Señora; otro se afanaba en limpiar las coronas de la Coronación; otro portaba sus brazos postizos; otro tenía ya preparado al Niño Dios, listo para ser prendido a los brazos de la Señora y, a su lado, otro traía la Rosa Áurea. A mis espaldas, uno de estos pequeños limpiaba los cristales del sillón de viaje y otros dos daban lustre a la cúpula coronada del mismo. Los ángeles del cielo no habían presenciado nunca esta bella escena y se quedaron tan sorprendidos como yo. Siempre había sido tan escasa la luz, que no habían logrado ver con nitidez el proceso de vestidura de la talla. Acto seguido corrieron a las alturas para contarle al Altísimo lo que habían visto en el Santuario de la Señora. Lloré mientras contemplaba el acto por dos cosas a la vez: una era por ser afortunado al presenciar aquello y otra era por recordar que las que habían sido mis dos mejores amigas se habían convertido, de la noche a la mañana, en las dos personas que más odiaba: no cabe duda que es algo innato en mí dejar volar la mente y ponerme a darle vueltas en mi cabeza a las cosas que me pasan y que me afectan de manera negativa. Quedé intrigado por todo lo que había visto y, más tarde, les pregunté por la verdadera historia de la Señora de La Palma a aquellos elegidos. Y ellos me la contaron desde el principio. Me dijeron que los fenicios, uno de los pueblos que habían ocupado el sur de la Península Ibérica, dueños por aquellos tiempos de la navegación en el Mediterráneo, recalaron en la isla de La Palma, en un pedazo del Jardín de las Hespérides. Allí fundaron una colonia en lo que hoy es la actual Santa Cruz de La Palma, y con ellos trajeron una pequeña figura en terracota cocida de la diosa Astarté. Allí le construyeron un templo y allí quedó cuando abandonaron la isla unos cien años más tarde. Nunca se supo por qué abandonaron los fenicios la isla, por más que mantuvieron muy buenas relaciones comerciales y sociales con los antiguos benahoaritas. Lo que sí es cierto es que éstos continuaron con el culto a la Señora; y así fue hasta que la isla fue conquistada por los castellanos. Fueron los nuevos colonizadores los que se



Sentada está la reina, con las alas del águila grande esperando los damascos y el oro de Ofir (detalle)  
Hugo Pitti

dieron cuenta del potencial y pasión que despertaba aquella pequeña figura; una vez reconvertida en icono cristiano, harían ver a aquellas gentes que en realidad la que venían adorando desde hacía tanto tiempo era la Reina y Señora de los Cielos, la madre del sustentador del Mundo. Desde entonces ha sido venerada por todos los isleños como Reina y Señora de la Isla y desde entonces han sido numerosos los regalos que ella ha recibido. También me explicaron que fue a partir del 1600 cuando le fabricaron un armazón a la figura, con forma de campana, pues, aunque desde que la isla fue cristianizada la imagen empezó a vestirse con telas, lo cierto es que debido al deterioro que presentaba se decidió encerrarla dentro de dicho armazón, sobresaliendo sólo el rostro de la escultura; a partir de entonces, sus brazos serían postizos y la figura del Niño Jesús también.

Sólo me quedaba una cosa por comprender y eran las extrañas letras que aparecían talladas en la parte inferior del asiento de la figurilla. Me parecía que se trataba de las letras *HAPP*. Uno de los enanos, por fin, me desveló el secreto, susurrándome que aquellas letras eran las iniciales de la frase *HERMOSA ASTARTÉ PHENICIOS PENSADA*, talladas en una época no muy lejana. Agradezco profundamente el favor concedido de ver a la Señora tal cual la vieron desde siempre aquellos pueblos primitivos. Guardaré hasta el final de mis días este secreto del que yo también y a partir de ahora soy copartícipe, y juro por Dios que irá conmigo, un día, hasta la tumba. Que así sea.

Ésta es la particular y cautivadora narración de Hugo Pitti, una historia ilusoria que bien nos gustaría que fuese realidad; una hermosa fábula de un cuento real transformada. Una de las muchas transfiguraciones aparecidas en este cuadro puede ser desvelada con consentimiento de su autor: las siglas *HAPP* hacen alusión directa al propio pintor; éste cambia su historia. Estas abreviaturas, situadas en la peana de la Señora, conforman una de las firmas que este pintor establece en esta obra: *Hugo Alberto Perera Pitti (Hugo Pitti)*. Una vez más, somos espectadores del gran potencial de suscitar imágenes sorprendentes de ese artista contemporáneo; en este caso, la religión tartesio-fenicia y la cristiana se alían para desdramatizar un asunto que es considerado,

por unos pocos, de suma importancia, olvidándose del verdadero e indiscutible valor y sentimiento hacia la Virgen de las Nieves<sup>6</sup>.

Además de esta pieza, Hugo Pitti participa con otra obra, *Bajada de la Virgen de las Nieves*, realizada en 2001, que representa de manera panorámico-vertical el tema cardinal o *leit motiv* de la fiesta de La Palma. Imita una realidad que inquieta por la precisa combinación de desmesura y contención; revisita la postal, imágenes ya recreadas, desde su privado macrocosmos, que transmuta en escenario cercano, el que nos transmite solemnidad, medida y recato en esta ceremonia popular; a su vez, el uso técnico del color, el empaste, salido directamente de tubos de pintura creados por Pitti, convierten la materia en referente de esa procesión apresada bajo tantas miradas, admiraciones y contemplaciones.

La representación gráfica por medio de líneas y trazos obtenidos de la Virgen de las Nieves sirviéndose de tintas negras, son las imágenes o dibujos realizados para la ocasión por la reconocida y emergente pintora Carmen Cologan (Tenerife, 1959). *Draco para Nieves y Plantain para Nieves* son los nombres que dan título a estas personales visiones, trabajos precisos y profundos que permiten a la autor situar la idolatrada emperatriz en el paraíso terrenal. En ambos casos, se representa la imagen en un espacio neutro, aséptico, lugar metafísico donde se reverencian pretextos para el espíritu y la reflexión. La belleza de la Virgen es trasladada al papel, delineada de manera esquemática como *Reina y Señora*, con sus exquisitas vestimentas y rico ajuar; allí se hace patente su misteriosa presencia en un mundo anodino e insubstancial, en el que dos referentes extraordinarios, el árbol del drago y la planta de la platanera, escoltan y custodian en todo momento su etéreo viaje.



*Bajada de la Virgen de las Nieves (detalle)*  
Hugo Pitti

<sup>6</sup> Véase el pormenorizado y riguroso estudio, así como las conclusiones definitivas para la atribución de la imagen de la Virgen de las Nieves al imaginero Lorenzo Mercadante de Breñaña, recientemente presentados por MARTÍN SÁNCHEZ (2009).

Sobre estos elementos en la pintura de Cóllogan, escribe el Dr. Jesús Pérez Morera:

Para dar vida a su jardín cerrado [...] ha elegido —no por azar— dos especies claramente definidas y asociadas con nuestro paisaje y con nuestra tierra: el plátano y el drago, el sazonado fruto y el árbol tropical de las islas Canarias. Ambas son árboles de identidad y en ellas reside la canariedad de su pintura. Bastarían por sí solas para situarla en el jardín de las Hespérides, en las reales o míticas Afortunadas, las islas cuyos árboles son otros árboles y «sus frutos, otros frutos». Asombroso por su dimensión y su longevidad, el drago es un árbol sagrado y tribal, antepasado y ancestro mítico. Fuerte y corpulento, encarna la energía vital y el crecimiento de un pueblo que extiende con vigor sus ramas por el cielo [...]. El plátano hace honor a su denominación botánica, *musa sapientum*, nombre que le fue aplicado por la creencia de que era el fruto del árbol de la ciencia del Bien y del Mal. Para los naturales o moradores de las islas Canarias era áquel, «el fruto prohibido del Paraíso terrenal»<sup>7</sup>.

Como los viajeros ingleses, alemanes o franceses que visitaron el archipiélago canario en el siglo XIX, que sintieron una poderosa atracción hacia estas dos especies, Carmen Cóllogan viaja a ese pasado reciente trasladando a su obra el ancestral y legendario drago y la sufrida, sensual y voluptuosa platanera a través de una mirada nostálgica puesta sobre una tierra quimérica e ilusoria, una tierra herida y fracturada por la descomprensión y por la atroz y enérgica globalización; ello explica que los elementos vegetales sean representados de manera individual, enraizados al subsuelo por una oquedad o vacío turbador que acentúa, aún más si cabe, el enigma de esta estampa. Tanto el drago como la platanera expresan el deseo de permanencia y de perennidad, el sueño de restablecer el nexo perdido entre los dioses y la naturaleza<sup>8</sup>.

Ráfagas y rayos de colores vivos se desprenden de la pintura de García Álvarez (Las Palmas de Gran Canaria, 1954). Este artista que se mueve y conmueve dentro de la abstracción lírica desde los años '70 del siglo XX, huye de planteamientos intelectuales

y dogmáticos para centrarse en una pintura que exhala sensualidad, placer y diálogo con la representación misma de la naturaleza y el entorno que la merodea. *Virgen*, la actual visión de la vera efigie de la portadora de la rosa áurea, transmite la majestuosidad y la solemnidad reconocibles en las piezas de los siglos XVII y XVIII expuestas en *María, y es la nieve de su nieve*. Los característicos azules, añiles, marinos, cerúleos, índigos y turquesas de la obra de García Álvarez, unidos al negro azabache, ocre, amarillo y a la escala de grises, regados por una nieve de blancos de zinc, hacen de esta obra una joya objetual de la patrona de la isla de La Palma. El pintor hace una excepción en su singladura abstracta para transformar unos de sus *landscapes* en *imago* mariana, que de forma tajante respeta desde el punto de vista iconográfico los atributos de la Virgen niviariense. En una época de exagerada tensión expresiva, de arriesgadas incursiones metafóricas —en la que, especialmente en la plástica, los dones y capacidades intelectuales de cada uno, lejos de ahondarse, tratan en toda ocasión de manifestarse en la calle—, resulta reconfortante detenerse ante una obra que nos remite a una personalidad completa, reflexiva, regulada por un criterio unitario<sup>9</sup>. La naturaleza se convierte; García Álvarez traslada al lienzo lo que esta imagen, la Virgen, ve desde su atalaya, desde el *lomo de Tedote*, cuando mira al horizonte: el mar y el cielo se tocan. Este roce, caricia sensual, se exhibe en la pintura y es ahí donde el pintor grancanario acentúa la composición; la Virgen es velada como notaria de ese sublime acontecimiento ocurrido en el horizonte del naciente de la isla de La Palma, rodeada de añil:

Es un color difícil de combinar, porque exige melancolía, es decir profundidad, en el trazo, rotundidad y equilibrio, y aquí está expuesto como esa zona en la

<sup>7</sup> PÉREZ MORERA (2006), p. 10.

<sup>8</sup> CASTRO MORALES (2006), p. 10.

<sup>9</sup> MACCANTI (1998).

que la naturaleza adquiere sabiduría y por tanto eternidad, y ese color es frontera del mar y de la piedra, roque del sueño, poema mayor de la manera de mirar que nos sigue manteniendo la apariencia feliz de la niñez. Todos los colores del añil se acercan a esta zona sagrada de su dominio, y es posible que el ojo vea la influencia del añil por todas partes, porque nunca el azul nuestro, el del océano, el azul que proviene del sueño del pintor, es azul suave o liviano, pues incluso en el cielo este color viaja con la velocidad de las nubes, y al enfrentarse al mar del horizonte vuelve a ser añil, como si viniera del último fondo del mar, azul añil, rotundo eficaz como una mancha en el alma. Ahí dentro, en ese territorio de nieblas [marianas], debe nacer el añil que este pintor ha convertido en un trozo de la identidad de su vegetación de colores<sup>10</sup>.

Es el color también una dominante más en el trabajo del creador multidisciplinar y graffitero Matías Mata (Arrecife, Lanzarote, 1973), reconocido también por la marca sociocultural *Sabotaje al Montaje*. Crea para este momento específico una instalación, montaje o ensamblaje, que denomina *Aparición descodificada*. Este creador libera al arte pictórico de su tradicional marco rectangular; convierte al cuadro en un *shaped cannas*, un lienzo con forma, situado en el espacio real, alejado de la ilusión pictórica. Asimismo, Mata explora en la pintura más allá de la bidimensionalidad del cuadro, trasladando su lenguaje y concepción plásticos al espacio tridimensional (la pintura aparece vinculada a este componente). Asume, en un mismo proceso, cuestiones como la inserción del movimiento, del tiempo, del punto de vista múltiple y multiplicado, la intervención del espectador y de técnicas y materiales cotidianos (la madera, el cartón comercial, el spray y la cinta de pintor son los elementos utilizados en la creación de esta instalación)<sup>11</sup>. La imagen mariana, un primerísimo plano de su rostro, es pintada por Matías Mata en tonalidades violáceas en cartón, esto es, sobre una frágil estructura, metáfora de la débil condición de la religiosidad de nuestros tiempos. Este semblante, que ocupa toda la superficie en vertical del montaje, es a su vez cubierto por una veladura intermitente ejecutada a base de cinta de pintor, otro material in-

consistente, que da aspecto a esta pieza de un televisor en el que la imagen se percibe descodificada: la pobreza y la riqueza de la ingente cantidad de imágenes actuales definidas por la tecnología, o en este caso, por la fe.

Nítidas y descodificadas son dos de los aspectos del lenguaje visual, de los mass media, en los que el espectador, por medio de sus pupilas, captura imágenes, símbolos e iconos que no son tan transparentes, sino que aparecen ante nosotros manipulados, alienados y ordenados hacia el canal que más convenga visualizar. En esta descodificación global, surgen las visiones marianas en un discurso visual reconocible, en el que los elementos tangibles no son físicos pero se (re)construyen con cifras específicas que el espectador ve y en las cuales cree.

En medio de la búsqueda de nuevas soluciones y técnicas plásticas, en un mundo en el que la tecnología parece fagocitarnos, Domingo Cabrera (Santa Cruz de La Palma, 1971) nos devuelve a una mística visión de la Virgen de las Nieves frecuente en el siglo XVIII. *Evocación* es el título con que este clásico imaginero elige denominar el boceto de una escultura de terracota con telas encoladas, iluminada a mano, inspirada en diversos grabados y obras pictóricas de la imagen, con notables diferencias respecto de la configuración estilística de la actual escultura sobrevestida: porta en sus manos un rosario y ramillete de flores, en lugar de la rosa de oro; la profusión de joyas es sustituida por la riqueza de brocados multicolores de los tejidos que la recubren; en definitiva, se tiene en cuenta la morfología dieciochesca, sin buscar la exuberancia de los detalles, queriendo ser una reminiscencia de la obra actual.

<sup>10</sup> CRUZ RUIZ (1998), pp. 6-7.

<sup>11</sup> La práctica de la instalación hace su aparición en España a finales de los años '60 y principios de los '70 del siglo XX, muy próxima a lo que se dio en conocer como nuevos comportamientos artísticos. Hace más de cuarenta años que este tipo de montaje se desarrolla, sin que hoy en día el gran público sienta interés ni siquiera para rechazar esta forma de expresión. Véase: SÁNCHEZ ARGILÉS (2009).



Julio Nieto (Durango, 1964) parte de una fotografía postal estándar para la realización de una escultura figurativa de la Virgen de La Palma en acero inoxidable, material inalterable, inquebrantable y perdurable por su composición. Y lo utiliza de manera sugerente y fascinante, pues moldea y malea las pequeñas planchas del metal como si de papel se tratase: da formas extraordinarias a los pliegues, a los dobleces y a los plisados que la conforman, lo cual nos viene a descubrir la vocación ceramista inaugural de este artista multidisciplinar afincado en Canarias (Valle de La Orotava) desde hace más de 25 años. Nieto sólo busca captar en el espectador su emoción: *La Virgen eres tú*. Es así cómo titula esta pieza, que no deja indiferente a nadie; la cara de la Virgen está formada por una simple cuchara sopera, adaptada a la estructura de metal y colocada en su cara convexa para que todos los espectadores, en los que el autor busca complicidad, la contemplen desde una posición frontal y se vean reflejados en el lugar donde correspondería la contemplación del rostro mariano. Además de la turbación que consigue producir esta escultura, a Nieto le interesa lo variable, voluble, inestable y cambiante de la imagen, el reflejo de la luz en los iridiscentes ropajes acerados, carnaciones, niño, sol y luna, así como en la cruz, que destaca entre ráfagas de rayos rectos flameantes. No pero acaba ahí todo. Además, la luz que atrapa esta imagen también es irradiada, pues en su interior alberga un dispositivo lumínico, metáfora de la divinidad. «Prefiero volver la mirada al interior del cuerpo, que es la parte más desconocida por nosotros. Más no lo confundamos con lo que ve la ciencia en el interior del cuerpo. Es un espacio poético. Es como si el ser humano contuviera el universo. La única manera de enfocar conscientemente la mirada al interior es a través de la meditación y de las emociones». Esta afirmación de Anish Kapoor, artista referencia en la obra de Julio Nieto y uno de los mayores y más significativos representantes de la escultura británica contemporánea, nos emplaza a la investigación de nuestras emociones e inquietudes, que trascienden en la realidad de lo visible y lo perceptual. En este

sentido, todos estos creadores coinciden en la importancia del alma del elemento constructivo base: «El material no es sólo la parte física de la obra, tiene algo de emocional, algo relacionado con la percepción».

En este panorama no podía ausentarse la figura del polifacético Alberto José Fernández García (Santa Cruz de La Palma, 1928-1984), autor de la primera historia descriptiva del Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves. Obrador de un buen número de veras efigies de la Patrona palmera, conservadas muchas de ellas en colecciones particulares y templos de la isla, se presenta en esta muestra a través de uno de los patrones de bordado que realizó en su taller de Santa Cruz de La Palma. Elaborado sobre papel y sirviéndose del añil como material tintóreo, una vez perforada, la matriz se sometía al proceso de signado por medio de la aplicación de petróleo con esponja y la impregnación del tinte azul que a través de los agujeros se traladaba a la tela.

Es ésta un fragmento de la visión contemporánea, del enigma en el que a menudo se transforma el arte actual, allí donde múltiples prácticas se unen para hablarnos de una sola experiencia, en este caso, la Virgen María de las Nieves de la isla de La Palma:

La Palma, ese misterio,  
esa dulce mentira, esa leyenda  
disfrazada de historia  
culpablemente lenta,  
ese estar apacible cuya paz  
se suicida en pereza,  
esa isla que llora con la Loa  
y cree en los Enanos más que en ella,  
cómodamente viva,  
tímidamente incrédula,  
una vez más te quiere sin quererlo  
y sin rezar te reza<sup>12</sup>.



*La Virgen eres tú* (detalle)  
Julio Nieto

<sup>12</sup> Fragmento del carro de Luis Cobiella Cuevas *María en las orillas* (1975); citado por COBIELLA CUEVAS (1992), p. 44.

