

las manos que invocan, que protegen, que acogen. El rostro se limita a un semicírculo en forma de media luna que dirige a lo alto su mirada. El cielo, que siempre estuvo desterrado en sus cuadros, es el destinatario final de la impotencia ante lo irremediable que parece unificar la temática de su obra al final de su vida.

Piedad conoce también el reflexivo y metódico proceso de elaboración al que Antonio Padrón somete a su obra. Los bocetos que elaboró contemplan diferentes posibilidades de composición a partir de las dos figuras centrales, e incluso la viabilidad de incorporar otros personajes en segundo plano. Las cabezas se combinaron en todas las posibilidades hasta optar por la figura implorante del Cristo que se dirige al cielo y la madre que finalmente interpela al espectador. El cuadro se organiza de manera triangular para acentuar la espiritualidad y el carácter sagrado de la obra, pese al tratamiento humanizado —ausencia de aureolas— que del dolor mariano hace el pintor. El eje central es un escalonamiento provocado por la sucesión de los miembros —cabezas y manos— de las dos figuras que nos evoca la sensación de descendimiento. Las poderosas manos maternas adquieren un significado casi umbilical. Son estas manos entrelazadas, —estrechan, atenazan, imploran, acogen, ciñen, circundan—, las que muestran con sus vigorosas uñas blancas toda la expresividad que el rostro ha diluido tras una máscara negra. El uso de la máscara negra introduce referencias paganas donde la Madre Dolorosa llora (metáfora funcional asociada al fenómeno de lluvia) tras la muerte de Cristo (semilla enterrada). El cuerpo de su mortal hijo es una exégesis de un campo seco y yermo con un cromatismo brillante de ocre y amarillos que resplandecen de modo fauvista sobre los grises y azules que cubren a la semihincada madre. La tierra exuda regatos de sangre

Todo el cuadro está concebido para revivir la congoja y la inquietud ante el presagio de una situación final. El exhaustivo uso de las tonalidades del negro le lleva a explorar la expresión más desbordada del drama: la aparición física de la muerte. Para Sebastián López, *Piedad* destaca por

el trasfondo de la tragedia del campesinado, canalizada hacia la propia del artista. Si en los cuadros de *La Lluvia estaba en la esperanza de algunas gotas aisladas, aquí el hecho se ha consumado*⁵. Lázaro Santana lo define como una versión alucinada de la derrota y la muerte⁶.

El día 8 de mayo de 1968, prematuramente, moría Antonio Padrón. En el caballete, también inacabada, quedó *Piedad. La Magua*, esa melancólica evocación del canario, no llegó a pintarla. Si la obra es una metáfora de la propia vida, este cuadro es una llegada.

⁵ PADRÓN MARTINÓN, María Victoria, *El pintor Antonio Padrón*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, tomo II, p. 5.

⁶ SANTANA, Lázaro, *Antonio Padrón*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, p. 55.

⁷ HERNÁNDEZ CABRERA, Eduvigis, *Antonio Padrón*, Biblioteca de Artistas Canarios, n. 23, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife, 1994, p. 84.

⁸ HERNÁNDEZ, Orlando, «Antonio Padrón, misterioso, normal, fabuloso pintor», *Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1967.

⁹ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián, *Antonio Padrón, trece pintores grancanarios*, Banco de Santader, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

¹⁰ SANTANA, Lázaro, *op. cit.*, p. 55.

CUE



Y UNA ESPADA ATRAVESARÁ TU ALMA [9.7]

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN SÁNCHEZ [BREÑA ALTA, LA PALMA 1959]

BRONCE / 163 x 60 x 45 CM / 2002

TENERIFE. SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA. COLECCIÓN DEL AUTOR

BIBLIOGRAFÍA:
ALLEN, J. (2003); ARNOLD, F.

Basándose en una escultura clasicista del imaginero Fernando Estévez, partiendo de una imagen religiosa histórica y consagrada, el escultor palmero Miguel Ángel Martín aflora en esta singular *Máter Dolorosa* contemporánea la intrincada estética de su quehacer neobarroco. Martín se encuentra entre los pocos escultores en Canarias que han incorporado a los protagonistas terrenales y divinos de la historia del Cristia-

nismo a una praxis artística constante. El pathos de sus Arcángeles, Virgenes y Santos no es un logro anecdótico sino el reflejo de tres décadas de trabajo, dedicadas a una búsqueda manifiestamente dramática de los gestos más íntimos de la revelación, la profecía y el martirio.

Como ya he dicho anteriormente en otros textos, el concepto de lo neobarroco en la obra de Martín revela una doble condición. Por una parte, esta estética concuerda con la ideología crítica expuesta en el ensayo teórico y definitorio de la *condición neobarroca* de Omar Calabrese, sumando todas las características clave de esta condición posmoderna: representación del exceso, poética de la fragmentación, referencia a otra cultura histórica universal. Por otra, fortaleciendo esta primera situación, está el filón neobarroco local que se compone no sólo del estudio por menorizado de las imágenes del culto católico en las islas, sino de la recuperación popular sentimental de la efigie venerada.

Aquello que conmueve el alma popular y aquello que constituye la instrucción del erudito.

Esta Madre de los Dolores nos remite a un original de Fernando Estévez, *Nuestra Señora de los Dolores*, creada en 1841 y ubicada en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Santa Cruz de La Palma. A su vez la imagen de Estévez conduce a otro prototipo, una *Madre Dolorosa* de Luján Pérez, en la ermita del Espíritu Santo de Las Palmas de Gran Canaria. Estos referentes historicistas conectan pues la efigie contemporánea con la historia religiosa local. La contemporaneidad estética surge de las tensiones establecidas con la construcción tradicional de la imagen histórica, que simboliza la ruca a la cual iba atomillado el busto de la talla y que el artista funde también en bronce.

La función de las dos manos de la Virgen, la de sostener el pañuelo que deberá enjuagar las lágrimas del inconsolable dolor y la de agarrar el manto (funciones cumplidas en el modelo original de Estévez), permanece abierta en la obra de Martín. Esta apertura refuerza la gestualidad dramática intrínseca en vez de limitarla y las manos actúan libremente, desplegando el espectro



[9.7]

de la emoción e intensificando su expresión. La mente debe unificar los elementos dispersos para conocer el alcance total de lo que sucede realizando un ejercicio simbólico puro.

La textura del bronce casi nunca es lisa y continua ya que la epidermis divina está rasgada y agrietada por miles de cortes que connotan la velocidad del modelado original y la factura vehemente y directa. Si una parte del rostro virginal es nitido, el otro sufre el deterioro simulado de la

edad, una alusión a los efectos de la erosión que incluso afectan a las efigies mejor guardadas de la tradición religiosa. Así el escultor simboliza en esta hermosa efigie de la Madre de Jesús transida por el dolor profético de Isaías el paso inconmensurable del tiempo. El recogimiento y la serenidad que desprende la imagen en bronce nos eleva a la contemplación mística que se establece cuando se trasciende el dolor humano, mensaje terrible y misterioso que Miguel Ángel Martín ha sabido proyectar hacia el hombre contemporáneo, desgarrado por la pérdida de tantas esencias.

JA



CRISTO YACENTE [9.8]

MANOLO RAMOS GONZÁLEZ [1899 - 1971]

MADERA TALLADA / 1939-40

FIRMADO RAMOS EN LA DERECHA DE LA CABEZA.

GRAN CANARIA. ARUCAS. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA

BIBLIOGRAFÍA:

JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1940) s.p. JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (1972) p. 21; PÉREZ REYES, C. (1975) pp. 35 Y 80-81. PÉREZ REYES, C.S (1984) p. 105 Y Fig. 425.

Soberbia interpretación de Cristo muerto con las piernas flexionadas, que responde estilísticamente a la recuperación de la imaginaria religiosa que, al hilo de la estética tradicional, se impondrá por la mentalidad autárquica tras la guerra civil, pero que ya tenía protagonismo bastante tiempo antes por arraigo popular.

El autor, tras una formación académica en San Fernando (Madrid), en especial con Blay y otros, marchó a París donde conoció la estética postrodiniana con Bourdelle, la neocubista y las corrientes africana y animalista (al estilo de Pompon) en un sincretismo cercano al del pintor Foujita. Vuelto a las islas hacia 1932 se vincula a versiones de lo ya señalado, a las que se añade una dosis de indigenismo, no volumétrica tan pura como era uso en la Escuela Luján Pérez que poco antes hacía su presentación tras una década de desarrollo artesano-indige-

nista, sino una suerte de academicismo virtuoso con los géneros que había interpretado ya en París, a las que añade referencias regionales y con alguna relación con el humanismo mediterráneo postrodiniano.

Tras la exposición de 1944, propiciada por el Marqués de Lozoya en el Museo de Arte Moderno de Madrid, se vincula a la llamada estética oficialista en aquella ciudad creando, con delicadeza y virtuosismo característicos, unas obras que logran entusiasmar en lo pequeño y resultan impactantes pero poco felices en lo grande. Enfermo y delicado se refugió en La Orotava desde 1964, cerca de su hija y familia.

La pieza que nos ocupa suscitó una amplia polémica sobre si se había servido de un modelo vivo y no muerto, ya que el estudio anatómico era muy vigoroso, así como el tratamiento del pecho resultaba abombado, frente a los precedentes históricos, que desde el siglo XVII se incorporan a la estética barroca castellana, siendo desde esa fecha fuente de discusión y admiración. Hay que recordar que las piezas coetáneas de escultores contemporáneos de la tendencia, beben en la tradición, pero no incorporan novedades iconográficas para salir de una mera traslación imitativa de tantos precedentes ilustres en los siglos XVII y XVIII y aún de plena Edad Contemporánea (los Vallmitjana, Querol, Marinas...) hasta el punto de generar revistas especializadas al popularizarse cofradías y pasos por toda España. Convendría que un estudio de conjunto indique cuánto hay de mera copia y producción industrializada y cuánto de novedad iconográfica en género tan popular, más allá de la pura exaltación piadosa.

Situada en la capilla central de la girola de la iglesia parroquial, con gran piedad popular e impacto ciudadano, está hecha en caoba y color natural, al decir de conocedores y ha sido incorporada a la Semana Santa de la ciudad en 1962. Su novedad material sobre otras interpretaciones policromas del tiempo, como las que figuran en la reciente edición de las Edades del Hombre (Catedral de Segovia, 2003) dan idea de unos aportes significativos.