

D  
-  
V  
-  
I  
-  
N  
O  
-  
M  
A  
N  
-  
Q  
U  
-  
I

MIGUEL A. MARTIN 1991



MIGUEL A. MARTÍN  
DIVINO MANIQUÍ

**SALA DE ARTE Y CULTURA**  
CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS  
LA LAGUNA, DEL 12 AL 28 DE MARZO

Diseño Catálogo: S. Gau  
Fotocomposición, fotomecánica e impresión:  
LITOGRAFIA A. ROMERO, S. A.  
C/ Angel Guimerá, 1-Santa Cruz de Tenerife  
Dep. Legal: TF. 300-1991

## DIVINO MANIQUÍ

COMO el arte ritual del Barroco, el escultor palmero Miguel Angel Martín trata de mover nuestros ánimos y nuestras conciencias por la vía de lo sensible y emocional. Su insistente preferencia por la iconografía cristiana, poderoso instrumento de catequización visual, es decir, de imposición de arquetipos morales, es comparable con el expresionismo místico y ácido de la obra de Joel-Peter Witkin.

El mensaje dramático de la imaginería religiosa se articula a través de todo un código de signos expresivos, rictus, gestos retóricos, poses y maneras estudiadas. Son estos recursos teatrales, fijados en la memoria del escultor desde su temprana infancia, los que se instrumentan para, subrepticamente, quebrar aquel orden —o desorden— moral, y, en definitiva, proponernos un nuevo estado de inocencia; es, si se nos permite la expresión, una *catequización crítica*.

Sus figuras, que parecen salidas de un cataclismo cósmico, sufren bajo el peso de las virtudes de la resignación y la continencia. Seres gimiendo, mutilados, cuyos cuerpos ha sido castamente reducidos a las varillas de una rueca; crucificados, en lugar de redimidos, en el altar de la virginidad y la castidad.

Legión incontable de vírgenes y mártires, que gritan en silencio atormentados por el fuego en los ojos, el plomo derretido en los oídos, los dientes arrancados, el aceite y la brea ardiente; prevaleciendo dolorosamente sobre la ola del deseo: Magdalena, la pecadora arrepentida; Lucía, que se arrancó los ojos para enviárselos en un plato al hombre que ponderaba su hermosura; Sebastián, el desnudo virginal de varón; y el Ecce Homo, manso cordero llevado al matadero.

El punto de partida del escultor es la imagen maniquí, objeto femenino erótico-sádico para los surrealistas, y máxima expresión de la macabra religiosidad del Barroco, que, en su obsesionante búsqueda de realis-



mo, quiso dar la sensación, a través del uso de toda clase de postizos — vestidos, ojos de cristal, pelucas—, que las imágenes estaban vivas.

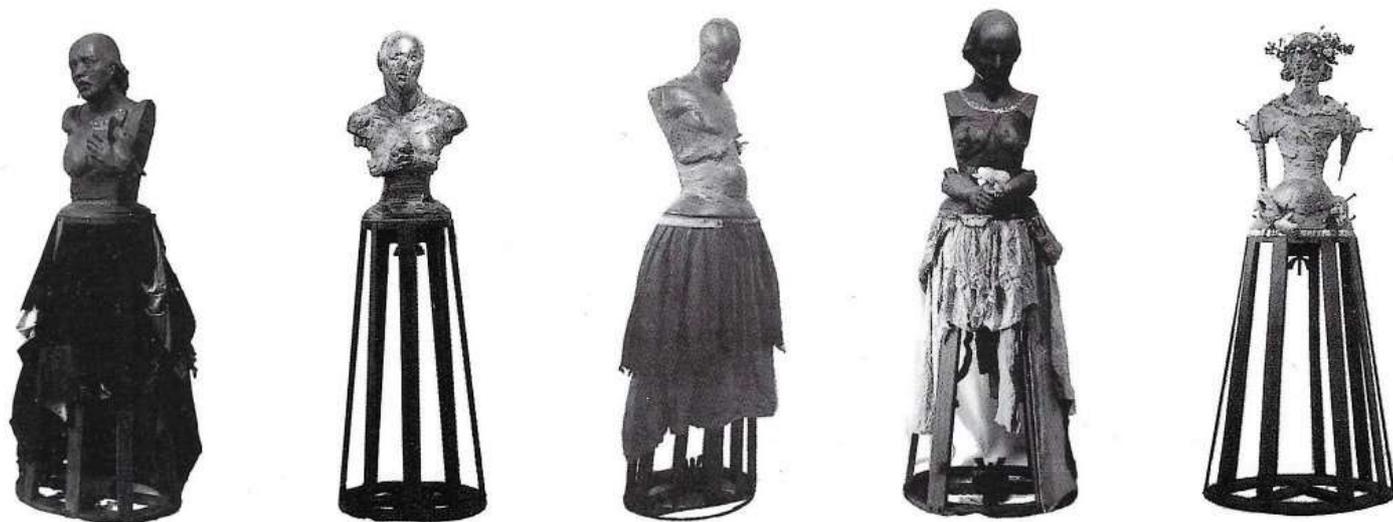
El escultor tallaba la cabeza, los brazos y manos articulables, que iban ensamblados a una rueda campaniforme de madera. La cabeza, totalmente lisa, estaba preparada para recibir peluca natural.

Al parecer, la costumbre de vestir las imágenes se inició en los monasterios de monjas de clausura, donde la infantil inclinación a revestir muñecas experimentaba un devoto revivir. A esta práctica no escaparon ni siquiera las esculturas de talla completa, que quedaron encerradas bajo una campana textil, como la Virgen de las Nieves de La Palma, de la que sólo asoma la cabeza (las manos también son postizas). Según un autor del siglo XVII, su «materia es piedra, pero se viste y adorna como si se hubiera hecho para vestir». El pueblo la ha venerado siempre bajo esta apariencia y descubrir su interior es un tabú que hasta ahora no ha podido ser violado.

Estas imágenes-muñecas tuvieron un lugar privilegiado en la intimidad familiar, encerradas en un escaparate, mueble de otro mundo entre los demás muebles caseros. A sus plantas, se exponen los recuerdos familiares, que les dan un aire de antepasado encallado en el seno del piadoso hogar.

La rendida idolatría que el pueblo profesó por estos simulacros vestidos, tan reales que parecían hablar a sus devotos, debe mucho a la majestad icónica y a la concentración espiritual que emana de su actitud hierática y ausente. El vulgo quedaba hipnotizado al contemplar su rostro, esquemáticamente idealizado: cejas arqueadas, frente amplia y abombada, nariz recta y ojos semiabiertos, con la mirada perdida en el horizonte, o «rasgados y abiertos, que parecen mirar a todas partes», como describía a la Virgen de las Nieves el franciscano fray Diego Enríquez.

Como el Arca de la Alianza entre el pueblo de Israel, la imagen maniquí está envuelta en un aire de imperturbable sacralidad. Al igual que el Santo de los Santos en la tienda del desierto, su misteriosa presencia se hallaba velada por tapetes y cortinas de seda; cirios y lámparas de aceite se



encienden cuando se descubría su visión a los ojos de los fieles, en las salves cantadas de los sábados o en las visitas de romeros y devotos.

El instinto devoto de adornar con mantos y vestidos las imágenes religiosas es anterior al mismo cristianismo. En Atenas, durante las grandes panateneas, un cortejo de jóvenes efebos ofrecían a la diosa Atenea el nuevo *peplos* o túnica sagrada.

Las imágenes maniquí de la Virgen o de las santas llegaron a convertirse en auténticas «mujeres del siglo», vestidas a la moda de las damas de su tiempo, que las obsequiaban con los mejores trajes que tenían. Los inventarios refieren una lista interminable de vestidos, jubones, sayas, monjiles, gorgueras, cofias, tocas, pechos, alzacuellos, mantillas, puños de encaje, y joyas: pulseras, gargantillas, zarcillos, anillos, medallas y cadenas, sin que falten las pelucas naturales, hechas con la cabellera de alguna mujer que, por promesa o devoción, se la ofrecía a la Virgen.

De esta forma, los camarines de la Virgen se convirtieron en suntuosos guardarropas, cuyo fasto y riqueza satisfacía el deseo de lujo del pueblo llano, que colmó a estos iconos de joyas y vestidos. Esta práctica fue condenada por algunos prelados, como el obispo de Canarias don Francisco Martínez, quien, en 1602, arremetió contra las que vestían las imágenes de «Nuestra Señora y algunas santas tan profanamente como mujeres del siglo».

En alguna ocasión, fue la misma Virgen María quien dio a entender a sus devotos cómo quería ser vestida. Así, en 1680, una luz reveló a una piadosa mujer que Nuestra Señora de las Nieves deseaba se le bordase un vestido «y que fuese verde, que es color maduro, y que se ponga mi nombre bordado en la saya con su corona».

Tras los vestidos exteriores y las enaguas, se encuentra la rueda de madera, pintada por lo común de azul, el color emblemático de la Virgen. Este interior de palo, cuya intimidad sólo conocía la «camarera de la Virgen», guarda otros enigmas: letreros indescifrables o cartas —escritas en diferente sentido— colocadas sobre el pecho.

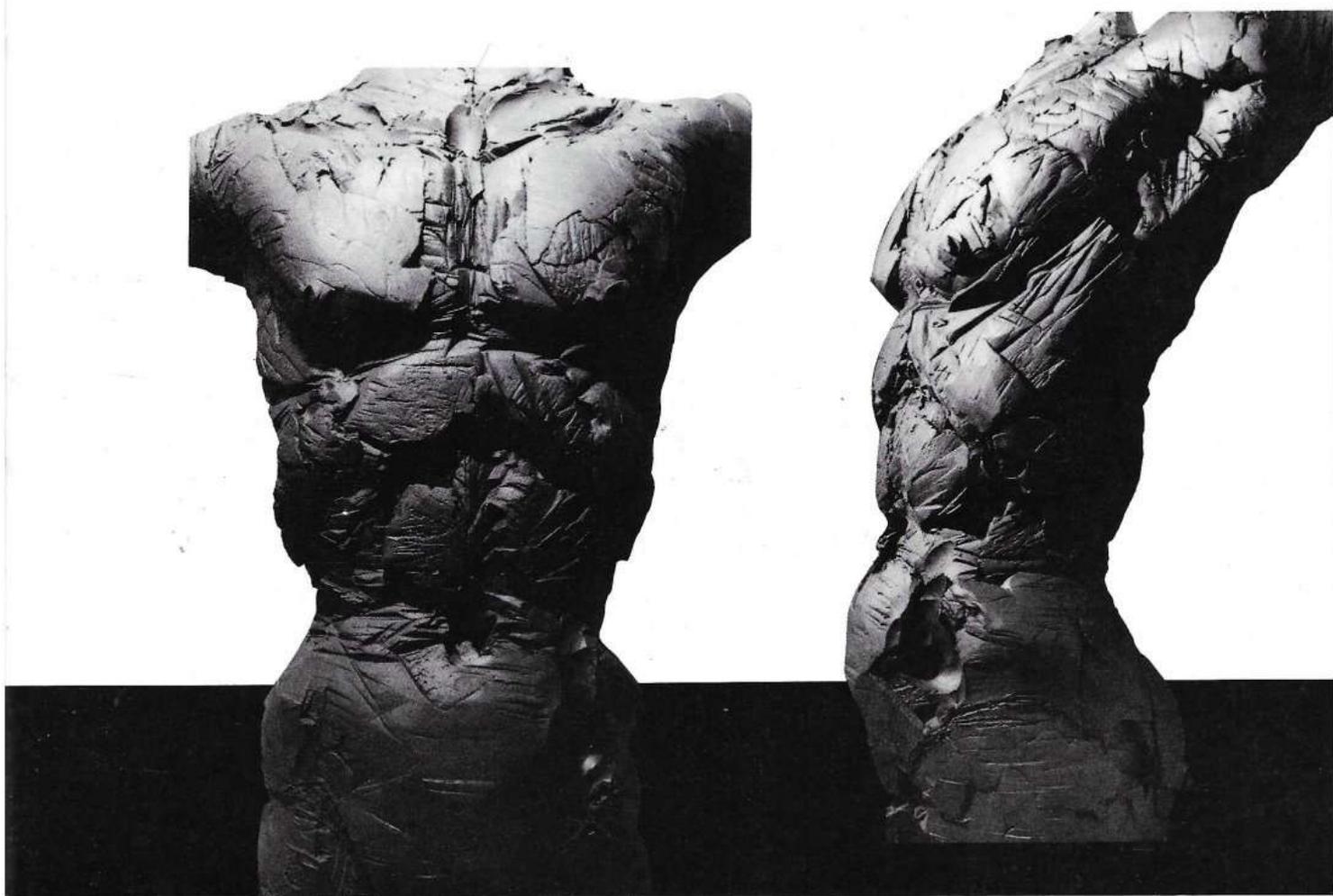
Desnudar a la Virgen, descubrir el cuerpo inmaculado de la Madre de Dios, era un privilegio reservado sólo a ciertas mujeres, señoras de virtud reconocida —viudas o solteras «para vestir santos»—, respetables canas y alta posición social. El ritual de vestir y desvestir, ceremonial que recuerda la etiqueta de la corte, se verificaba en un reconditorio, en un *sancta sanctorum* especial, el «camarín de la Virgen», directamente comunicado con la hornacina del divino maniquí.



José Pérez Morera



*Sebastián*



*Crucificado (fragmentos)  
1<sup>o</sup> fase de modelado*



*Mater Amabilis*

## *EL AIRE DE UNAS FORMAS*

LA TALLA que talla su propio perfil y que se alza y dibuja su misma cabeza, y las manos que modelan idénticos gestos buscan el ceremonial de una antigua quietud. Atrapar el murmullo de las miradas en la moldura de los retablos; aun el aire de un gesto; y sobre lo dicho, el silencio.

Acomete el artista —numen ensortijado de negro en su testa lorquiana— ordenar vírgenes, damas, cuerpos truncados por la finitud de un colgajo de vida. Materia, al fin, que en sus manos busca ser redivivo hábito sin entusiasmo. Objetos que sólo esperan el palpito débil de nuestra mirada, el reconocimiento de su *estar ahí*, se les signe como huella del pasado; sólo aguardan para volver a ser ellos: piezas de un concierto barroco, ruinas de una edad, acaso imágenes que habitaron —y se regresan por nuestro conjuro involuntario— la penumbra de los templos.

La Virgen y el niño quiebran una flecha de hondura indecible en la materia que los alza. Textura y forma, conocimiento e imaginación, representan una tragedia de dolor contenido. No reposa el niño en el regazo de su madre, que se le hinca en las entrañas. ¿Se oye el hilo de un gemido? Estas figuras —seres ya— están atrapadas en algún lugar del tiempo. Muestran su carne abierta, lo que el tránsito temporal arruina y deteriora.

Un torso truncado, la pátina de una virgen en recogimiento, las manos que se aferran al cuajarón de lo que fuera un cuerpo, los pistolones de unos brazos de mujer... el tiempo lo ha mudado todo; mudanza que el artista elabora, esculpe, modela como quien dibuja en el aire el aire de unas formas.

*Rafael Fernández Hernández*





*Prostros*



Nituo Sios



*Ecce Homo*

## DESCRIPCIÓN

VUELVO sobre un nombre ya enunciado, que circunscribe, de primera instancia, el trabajo sistemático de zapa, vislumbrado pese al espacio zigzagueante que traza, y la refiguración, desde una base equívocamente iconoclasta, que ha emprendido el escultor: su sacro desván. Un nombre que es cabo de la madeja.

Sería éste el lugar de ubicación originario, con el que llegó a dar un día de bruces, a empellones de la propia historia irresuelta. Un lugar de reencuentro, nudo o núcleo tal vez en la red devanada, que no acaba de serlo absolutamente, en donde es señuelo y presa.

El autor abrió esa puerta nunca del todo clausurada y que filtraba, por el desajuste con su marco se diría que entornada, un haz escasamente luminoso o, mejor, un destello amortiguado desde los siglos de reclusión de la materia así preservada. Y la abrió con una llave cuyo hierro no había dejado, en su inconsciencia, de arderle las manos. Quizá, a decir verdad, no poseyera llave alguna que le permitiera romper el aparente último obstáculo; para franquearla se bastó sólo de su impronta, grabada a fuego en la palma, marca también de una pertenencia, de un sometimiento, quizá incluso de una identidad, de la que será difícil escabullirse, que desea con vehemente nostalgia y, al mismo tiempo, rechaza con transfigurada saña. El escultor no tuvo más que palpar con su mano, muy ligeramente en un principio, el barro virgen para que aquella, en su ámbito imaginario, crujiere, abriendo su interior, y éste, elemento genésico, en reciprocidad, doblegase su inercia flácida, en esta vida de ahora, hacia las formas, dando paso al contundente retablo bajo luz de cirios ahumantes e intenso regusto de inquietud.

El autor se adentró en ese desbarajuste que a su mirada, de hito en hito desplegada, perpleja, era la supervivencia, allí expuesta en muda representación, de una raza casi extinta pero amenazante. ¿Huir? No, imposible; proseguir, transido, su avance, hasta alcanzar a reconocer, en su co-razón y por los canales de la memoria afectiva, el remordimiento que reafirma su impulso, en medio de esa multiplicación de figuras, guardianes de un culto y objeto de culto en sí mismas, cuya carga, en todo su patetismo, se le abalanza. Hallar, en el otro extremo, en un fin sin fin, a la más monstruosa de entre ellas, la que fuese el resumen, si lo hubiera, la figura execrable y familiar, realzada a la mayor potencia, de su angustia, como

poseso que busca librarse del tormento golpeando contra el muro, hasta la conmoción, su propia cabeza. El escultor, experto estratega, entra yá a saco en la materia, desbarata todas las contraseñas, rompe los sellos que la hacían intangible, maniobrando con ella y procediendo, en ese laberinto de cuerpos, a la escrupulosa tarea de descomposición y desintegración, a la autopsia, tan terrible a veces, del complejo icónico, en pleno paroxismo generativo.

Una suerte de pacto de mutua salud, o de rescate de ese lugar interior, ha debido fraguarse transversalmente en ambos para que de la arremetida a que el escultor somete a los fantasmas del autor, de ese calamitoso martirio —que ya no se representa sino que la materia misma padece— al que se entrega como verdugo, surja una reordenación corpórea, fragmentada, dislocada, íntimamente sobrecogedora, pero en otro espacio, ahora y para siempre desacralizado.

El huso abandonado en tierra nos emplaza quizá ante un nuevo límite. Ignoramos aún si el velamen henchido es blanco.

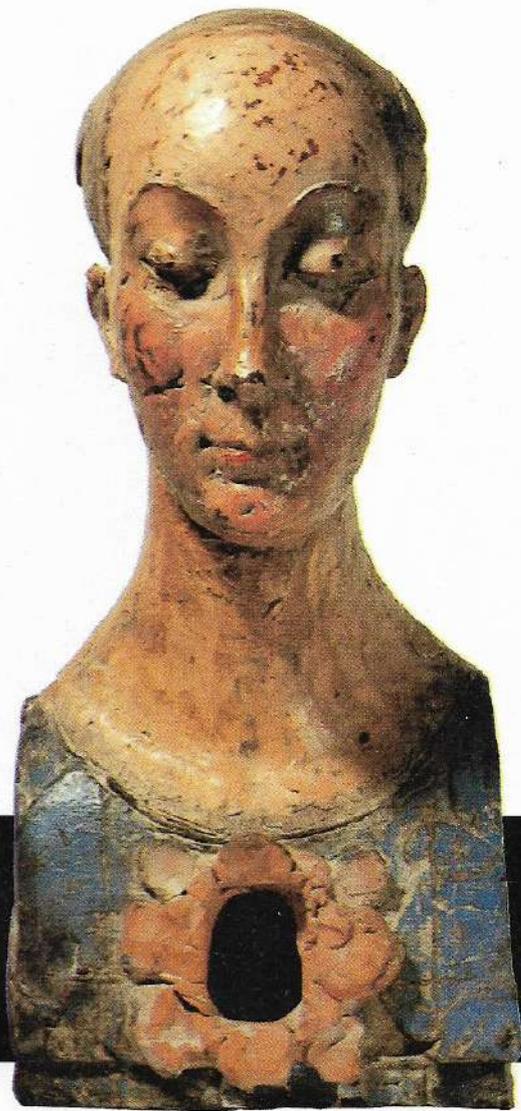
*Ferdinand Arnold*



*Speculum sine macula*



Pedro Mártir      Magdalena  
(frag.)      (frag.)  
Madonna del  
Rosario (frag.)



*Pellicario*



*Tota Pulchra*



*Nieves*

## *CURRICULUM*

**MIGUEL ÁNGEL MARTÍN SÁNCHEZ**

La Palma, 1959.

**1975-1977.** Estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, Santa Cruz de La Palma.

**1978-1981.** Estudios de Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

**1982.** Título de Profesor de Dibujo, Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

**1983.** Título de Licenciado en Bellas Artes (Sección de Escultura), Universidad Complutense, Madrid.

**1987.** Doctor en Bellas Artes, Universidad de La Laguna.

**1983-1991.** Profesor de escultura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna.

**1989.** Profesor Titular de Universidad.

### **Exposiciones individuales**

**1989.** «O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM», Círculo de Bellas Artes de Tenerife.



*Mater mea est*



Editado por el

**SERVICIO DE PUBLICACIONES  
DE LA CAJA GENERAL DE AHORROS  
DE CANARIAS**

FRANCISCO BORGES SALAS, Temporada 1973-74, Octubre 1973.  
PEDRO DE GUEZALA, Temporada 1975-76, Octubre/Noviembre 1975.  
ANGEL ROMERO MATEOS, Temporada 1976-77, Octubre/Noviembre 1976.  
GONZALO GONZALEZ, Temporada 1982-83, Septiembre/Octubre 1982.  
RAMON DIAZ PADILLA, Temporada 1982-83, Noviembre/Diciembre 1982.  
ABEL HERNANDEZ, Temporada 1982-83, Diciembre 1982.  
CANDIDO CAMACHO, Temporada 1982-83, Diciembre 1982.  
FELIX BORDES, Temporada 1982-83, Febrero/Marzo 1983.  
GOPAR, Temporada 1982-83, Marzo 1983.  
NAGEL, Temporada 1982-83, Junio 1983.  
GARCIA ALVAREZ, Temporada 1983-84, Septiembre 1983.  
LUIS PALMERO, Temporada 1983-84, Noviembre 1983.  
ERNESTO VALCARCEL, Temporada 1983-84, Diciembre 1983.  
WOLFGANG ZAPF, Temporada 1983-84, Febrero 1984.  
MEDINA MESA, Temporada 1983-84, Abril 1984.  
PEDRO GONZALEZ, Temporada 1983-84, Mayo/Junio 1984.  
CLAUDIO SANCHEZ, Temporada 1983-84, Septiembre/Octubre 1984.  
ILDEFONSO AGUILAR, Temporada 1984-85, Noviembre 1984.  
E. F. GRANELL, Temporada 1984-85, Diciembre 1984.  
E. ANDALUZ, Temporada 1984-85, Marzo 1985.  
FERNANDO ALAMO, Temporada 1984-85, Abril/Mayo, 1985.  
MANUEL BETHENCOURT, Temporada 1984-85, Mayo/Junio, 1985.  
F. GUERRA DE PAZ, Temporada 1984-85, Junio, 1985.  
JOSE HERRERA, Temporada 1985-86, Noviembre, 1985.  
JUAN HERNANDEZ, Temporada 1985-86, Diciembre, 1985/Enero, 1986.  
WIL WIEGANT, Temporada 1985-86, Enero 1986.  
ALFONSO CRUJERA, Temporada 1985-86, Febrero 1986.  
J. C. ALBALADEJO, Temporada 1985-86, Marzo, 1986.  
ROBERTO MARTINON, Temporada 1985-86, Junio, 1986.  
CARLOS MATAALLANA, Temporada 1985-86, Septiembre, 1986.  
NESTOR SANTANA, Temporada 1986-87, Diciembre, 1986.  
GONZALO GONZALEZ, Temporada 1986-87, Enero/Febrero, 1987.  
TOÑO CAMARA, Temporada 1986-87, Febrero, 1987.  
CANDIDO CAMACHO, Temporada 1986-87, Marzo/Abril, 1987.  
JESUS LOPEZ, Temporada 1986-87, Mayo, 1987.  
ULRICH GEHRET, Temporada 1986-87, Junio/Julio, 1987.  
ESCULTORES CANARIOS DE LOS 80, Temporada 1987-88, Noviembre, 1987.  
JUAN LOPEZ SALVADOR, Temporada 1987-88, Diciembre, 1987.  
JOSE SIXTO, Temporada 1987-88, Marzo, 1988.

LA PINTURA CANARIA DEL SIGLO XIX EN EL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, Temporada 1987-88, Mayo, 1988.  
PINTURA MARIANA EN TENERIFE, Temporada 1987-88, Junio/Julio, 1988.  
JORGE ORTEGA, Temporada 1987-88, Junio/Julio, 1988.  
LUIS NAVARRO, Temporada 1987-88, Septiembre, 1988.  
JOSE DEL HIERRO, Temporada 1987-88, Octubre, 1988.  
MARIANO RODRIGUEZ (exposición antológica: 1957-1987), Temporada 1987-88, Octubre/Noviembre, 1988.  
FONDO DE ARTE CAJACANARIAS, Temporada 1987-88, Noviembre, 1988.  
LOLA DEL CASTILLO, Temporada 1987-1988, Noviembre, 1988.  
LEANDRA ESTEVEZ, Temporada 1988-89, Diciembre, 1988/Enero, 1989.  
PACO PALOMINO, Temporada 1988-89, Febrero o Marzo, 1989.  
ANTONIO DEL CASTILLO, Temporada 1988-89, Marzo, 1989.  
NARCISO HERNANDEZ, Temporada 1988-89, Abril/Mayo, 1989.  
JOSE MARIA HERRERO, Temporada 1988-89, Octubre/Noviembre, 1989.  
ANA SECO DURAN, Temporada 1988-89, Noviembre, 1989.  
FRANCISCO ORIHUELA, Temporada 1988-89, Noviembre/Diciembre, 1989.  
JERONIMO MALDONADO, Temporada 1988-89, Diciembre/Enero, 1990.  
SERGIO BRITO TELLADO, Temporada 1989-90, Febrero, 1990.  
VICTOR-MANUEL GONÇALVES, Temporada 1989-90, Marzo, 1990.  
EMILIA MARTIN FIERRO, Temporada 1989-90, Marzo/Abril, 1990.  
JOHN GUTMANN, Temporada 1989-90, Abril/Junio, 1990.  
AMELIA PISACA, Temporada 1989-90, Abril/Mayo, 1990.  
RAMIRO CARRILLO, Temporada 1990/91, Noviembre/Diciembre, 1990.  
MIGUEL A. MARTIN, Temporada 1990/91, Marzo, 1991.

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
CAJA GENERAL DE AHORROS DE CANARIAS  
**CajaCanarias**

