

SAN PEDRO DE ALCANTARA: LA PENITENCIA Y LA MÍSTICA EN EL ARTE CANARIO

Carlos Javier Castro Brunetto
Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de La Laguna

«(...) Es necesario advertir aquí, que este nuevo San Francisco, imitador del zelo, y aplicaciones del antiguo, ha cogido en la Observancia mas estrecha, semejantes frutos á aquellos, que rindió al primer Francisco la tierra bendita de la Observancia Regular. Este Arbol fecundo; o mas propiamente, esta Rama inseparablemente unida al Arbol grande de la Religión Seráfica, ha producido frutos en tanta abundancia, y de gusto tan delicado, que ha sido el gozo, y admiración de los fieles»¹.

Este fragmento del sermón que fray Antonio Andrés (O.F.M.) pronunció durante el Capítulo General de la Orden celebrado en Murcia en 1756, sirve de magnífica introducción a los comentarios sobre la iconografía de San Pedro de Alcántara, quien alcanzó en Canarias una gran devoción merced a la labor propagandística que de su figura hicieron los propios franciscanos.

El triunfo de la Contrarreforma se logró en función de dos hechos trascendentales: las resoluciones adoptadas por el Concilio de Trento sobre los dogmas de fe y la configuración del «héroe católico», cuya misión consistía en predicar esos postulados y

1. ANDRES, FR. ANTONIO *El Heredero del Espíritu de San Francisco. Sermón de San Pedro de Alcántara*, Valencia, 1762, págs. 33 y 34.

luchar contra la herejía protestante, la cual había obtenido muchos adeptos a su credo en el norte de Europa.

La península Ibérica se caracterizó desde los primeros momentos de la introducción del cristianismo por haber nacido en ella algunos de los santos de mayor prestigio del mundo medieval. A lo largo del siglo XVI vieron la luz en España varios hombres y mujeres que asumieron la defensa de lo católico hasta el punto de convertirse en valedores indiscutibles tanto del espíritu evangélico como de las normas tridentinas.

La Orden Seráfica, que tantos frailes notables había aportado desde el siglo XIII a la glorificación de la Iglesia, acogió en su seno al extremeño fray Pedro de Alcántara, que más adelante se convertiría en reformador de la Orden y posteriormente en santo.

Tal renovación fue lo más destacado de su actividad al obtener en 1559 para la custodia de San José (Extremadura) el rango de provincia, que pasaría a depender de la Observancia -pues antes estaba bajo la tutela de los conventuales- en 1563. Allí fundó nuevos cenobios de acuerdo con el espíritu de la estricta pobreza de los primeros tiempos, adoptando sus seguidores el nombre de descalzos o alcantarinos². La reforma careció de constituciones propias hasta 1642, año en que fueron concedidas por Urbano VIII, aunque para ese entonces esta rama de la familia de San Francisco se había extendido considerablemente, tanto por España como por la vecina nación portuguesa.

Por todo ello, fue considerado en su época como un verdadero héroe cristiano, símbolo que se acrecentó a lo largo del siglo XVII, cuando los valores de la penitencia y la mística fueron ensalzados por los escritores de tema religioso.

Las artes plásticas se preocuparon a partir de esa centuria por transmitir la imagen visual de todo lo que encerraba la personalidad religiosa del fraile extremeño, es decir, procuraron manifestar a través del lenguaje simbólico aquellos contenidos ideológicos que el santo propugnaba para alcanzar la perfección en la vida cristiana.

Dos fueron las vías empleadas para la difusión de su efigie: las estampas, que circulaban a lo largo y ancho de España, y los grabados impresos en los libros de piedad, hagiografías o sermones, cuya función consistía en exaltar sus virtudes.

Esos modelos iconográficos indudablemente llegaron a Canarias, puesto que las imágenes aquí conservadas manifiestan el conocimiento por parte de los artistas de dichas fuentes de inspiración. Sin embargo, se han localizado pocos grabados, de ahí que sólo se planteen hipótesis en torno a cuáles influirían más en los artífices isleños.

Pueden citarse tres tipos de representación. La primera lo figura como ejemplo de la espiritualidad tridentina y reformador de la Orden, es decir, portando como atributos un libro en la mano derecha, una pluma en la izquierda y la paloma apoyada en el hombro derecho. La segunda manera está vinculada a la anterior, al presentarlo insistiendo en lo místico, sólo que sin referencias al libro y la pluma, apareciendo en cambio el ave. La última iconografía que se menciona es la mejor conocida a través de los grabados, si bien no es frecuente contemplarla en las iglesias canarias. Se trata de los éxtasis del santo, en los cuales aparece representado de rodillas sobre unas nubes y adorando la cruz.

2. IRIARTE, LÁZARO: *Historia Franciscana*, Valencia, 1979, págs. 213 y 214

3. *Ibidem*, pág. 214.

Hasta aquí han sido citados los modelos iconográficos más frecuentes, pero no son los únicos, puesto que la ermita de San Pedro de Alcántara en La Ampuyenta (Fuerteventura) guarda un ciclo relativo al santo. Además, suele figurar haciendo pareja con una efígie de Santa Teresa de Jesús por los motivos que se comentarán, e incluso es pintado en compañía de otros santos en los cuadros de ánimas.

Puede afirmarse que el reformador de los descalzos fue una de las devociones franciscanas de mayor arraigo entre los fieles isleños⁴, a modo de ejemplo, baste citarse que fue beatificado en 1662 y canonizado siete años más tarde -1669-, lo cual no impidió que al fundarse el último convento franciscano en Santa Cruz de Tenerife, en el año 1680, se escogiese por protector a San Pedro de Alcántara⁵. Debe tenerse en cuenta que tal cenobio se construyó en una de las ciudades de mayor florecimiento económico del Archipiélago, indicando la posibilidad de que la aristocracia e incipiente burguesía residente en la ciudad lo adoptara como protector, lo cual pudo influir en la aparición de un mercado artístico que solicitara imágenes suyas.

SAN PEDRO DE ALCÁNTARA COMO PENITENTE, ESCRITOR Y FUNDADOR

Al comenzar este trabajo se comentó brevemente el carácter penitencial de la figura del santo extremeño. Igualmente se hablaba de la imagen del héroe católico contrarreformista, cuyo temperamento consistía en seguir el Evangelio en todos los sentidos. La penitencia ocupa buena parte de las Sagradas Escrituras, la cual abarca tanto lo espiritual como lo físico, y desde la Edad Media el sacrificio corporal era considerado como un medio para acceder a la perfección, dado que el objetivo del cristiano era la limpieza del espíritu, depurándose todo lo que entorpeciese tal logro.

En varias ocasiones se ha comentado también que el fundador de los Descalzos imitaba en todo a su Padre San Francisco, quien tuvo por honra eludir lo sensual y, en fin, todo aquello que amenazase con perturbar su paz espiritual. San Pedro de Alcántara tomó por guía tal ejemplo, y no dudó en mortificarse físicamente para alcanzar el estado de gracia.

Sus biógrafos quedaron muy impresionados por su actitud, dedicando a este apartado de su vida numerosos párrafos que mostraban una gran fascinación por el despre-

4. Como muestra de ello puede citarse la declaración de bienes efectuada por doña Ana Jacinta de Sotomayor, marquesa de la Villa de San Andrés, ante Andrés de Huerta Perdomo, escribano público, en Santa Cruz de La Palma en octubre de 1713. En ella se observa la devoción familiar por el santo, puesto que deja «Ytem un quadro de San Pedro de alcántara de dos varas de Alto y vara y tersia de ancho [fols. 477v-478r] (...) Ytem un agnus de plata sobredorado con Santa Thereza y San Pedro de Alcántara [fol. 486r] (...) Ytem otro libro de San Pedro de Alcántara [fol. 496r]». Archivo de la Sociedad «La Cosmológica», Santa Cruz de La Palma, S. I. ni 2.
5. VIERA Y CLAVIJO. JOSÉ DE: *Noticias de ja Historia General de las Islas Cananas*. Santa Cruz de Tenerife, 1971, págs. 735 y 736.

ció de lo mundano. La finalidad última de tales elogios era señalarlo como modelo virtuoso a seguir por los que leyesen la obra.

Fray Manuel Castro, en su estudio sobre la iconografía del santo resume perfectamente estas ideas:

«Los ejercicios ascéticos fueron llevados a los más severos extremos y a las más penosas torturas. Revivir la Pasión de Cristo en todo su espanto y experimentarla en el propio cuerpo, es el camino que conduce a la salvación. Vuelve a restaurarse de nuevo en su pureza la idea monacal de la edad media, la renuncia y humildad de la devoción medieval para mantener el ideal católico (...) En este sentido, la aparición de los descalzos no era otra cosa que una vuelta a la primitiva vida franciscana de los primeros tiempos, y con su penitencias rigurosas, su pobreza absoluta y su vida solitaria, en muchas ocasiones, pretendían sobrepasarla, porque, no contentos con la observancia de la Regla de San Francisco, aspiraban a una observancia estrictísima de la misma»⁶.

Estas palabras tienen como punto de referencia los textos elaborados tras la muerte del santo destinados a glorificarlo, es decir, las fuentes literarias que servirán para adentrarnos en el significado iconográfico profundo.

La penitencia es, por tanto, lo primero que destaca en el análisis de sus imágenes. En el año de la canonización -1669-, fray Antonio de Huerta publica en Madrid una historia sobre su vida⁷, donde relatará las informaciones hasta él llegadas sobre la portentosa biografía del santo. Uno de los hechos que elogia con más fruición es precisamente lo relativo a su penitencia:

«Con estos, y otros implacables rigores, estaua tan flaco, y consumido, que no tenia mas sobre los huesos que la piel, y esta tan curada, y tostada, que mas parecia forma de cadauer, que de persona viuento»⁸.

Años más tarde Fernando Camberas de Yergos escribió una nueva hagiografía⁹ en la que comentaba, en un tono algo más poético que realista, esa característica del santo:

«Sus disciplinas eran tan ásperas, que perdieron la denominación en el rigor (...) Abrían en esta con cada golpe una llaga, con cada impulso una boca, por cuyos espacios se desatavan las venas, matizando el suelo con precioso coral (...) En ella [penitencia] asegurò Pedro los trofeos de su nombre, siendo Piedra misteriosa, que amoldada en su misma docilidad, se elevó á ornamento de el Seráfico Edificio (...) Sus disciplinas (digo) gruessas, eran cadenas de hierro: para acrisolar su inocencia consideró en ellas la gravedad de la culpa; con los yerros se ofende, y con los hierros se satisface (...) en su conocimiento eran de hierro; en su mano se convertían en oro»¹⁰.

6. CASTRO, MANUEL: «San Pedro de Alcántara en el arte», *Archivo Iberoamericano*, Madrid, 1962, pág. 569.
7. HUERTA, FRAY ANTONIO DE: *Historia y admirable vida del glorioso Padre San Pedro de Alcántara*, Madrid, 1669.
8. *Ibidem*, pág. 22.
9. CAMBEROS DE YERGOS, FERNANDO: *El Héroe Seráfico San Pedro de Alcántara, glorioso timbre de la familia descalza de el Gran Patriarcha San Francisco de Assis*, Salamanca, 1723.

Tales testimonios pueden completarse con otros publicados a través de sermones y hagiografías, pero su relación es innecesaria pues redundan en lo ya expuesto.

Los artistas, principales difusores de las imágenes literarias, se preocuparon en propagar por medio de sus grabados, pinturas o esculturas la extrema penitencia de San Pedro de Alcántara, dotando a su representación de numerosas arrugas en el rostro, palidez y ojeras –empleando el tono violáceo–, numerosas huellas producto de la aplicación sobre el cuerpo de disciplinas y cilicios, etc..

Todos los modelos iconográficos del santo presentes en Canarias reproducen fielmente esos esquemas, pues junto a los atributos que en cada caso lo caracterizan se muestran siempre los signos de la penitencia, de ahí que nos parezca conveniente señalar que tales marcas pueden ser consideradas como atributos propios del santo.

Tan importante como su carácter de penitente es la relación que mantuvo con el Espíritu Santo, quien le inspiró la reforma de la Orden Franciscana que le llevaría a fundar la descalsez. Este hecho fue debidamente recogido por sus hagiógrafos, que inician a este respecto sus comentarios desde el momento de la reforma en la provincia franciscana de San José, hasta las fundaciones en Portugal y otras provincias de la religión seráfica en España.

Sin embargo, el arte debía expresar a través de una sola imagen todo ese largo proceso histórico para transmitir eficazmente el significado de la renovación alcantarina. El momento elegido de su biografía que recogía tanto sus deseos de penitencia, cuya senda conducía a la salvación, como las inquietudes que sentía cara a la reforma, fue el alusivo a la aparición del Espíritu Santo junto a su cabeza, habiéndole al oído.

Fray Antonio de Huerta lo relata así:

«En la Villa de Alcántara, yendo S. Pedro por la calle llamada de Torrontero, vieron muchas personas de gran virtud, y espíritu baxar una blanca Paloma (...) la qual contened a rebol otear al rededor de la cabeca del Santo (...)y después de un suave buelo as sentó sus plantas sobre el ombro del santo; y llegando con su dulce pico al oído, le comunicó lo que el Siervo de Dios solamente supo, y no lo alcanzaron estas personas que lo vieron.Finalmente desapareció (...)y teniendo por sin duda [la gente], que la dicha blanca Paloma era el Espíritu Santo, que quiso manifestar los favores, con que siempre asistía a su fiel siervo (...)»¹¹.

Camberos cita también el acontecimiento, aunque sitúa la acción en otra localidad extremeña, concretamente en Plasencia, donde según él:

«caminando por una calle, se vio baxar una Paloma hermosísima, que galanteando sus movimientos, y haziendo circuios á el rededor de su cabeza, tomó pie sobre uno de sus ombros, y dulcemente le entró el pico en el oído, entendiendo todos, los que se hallaron presentes, por ella la asistencia visible de el Espíritu Santo, que en sagrado bucio, trocó las orillas del Jordán por las del Tajo, las aguas del Bautismo, por las que purificó la penitencia, en tanto arrepentimiento»¹².

10. *Ibíd*em, págs. 178 y 179.

11. HUERTA, A. DE, *op. cit.*, págs. 133 y 134.

12. CAMBEROS DE YERGOS, F, *op. cit.*, págs. 49 y 50.

Ambos testimonios explican con gran claridad la iconografía donde el santo se nos muestra con la cabeza ligeramente ladeada, mientras recibe el mensaje que le transmite una paloma, símbolo del Espíritu Santo, la cual figura apoyada en su hombro derecho. Este modelo, sobre todo en el caso de las imágenes canarias, se completa con la presencia del libro que porta en la mano izquierda y la pluma en la derecha.

Fray Diego de Madrid explica perfectamente la razón por la cual dicho libro, el *Tratado de la Oración* escrito por el santo, figura en su iconografía:

«(...) *Don Rodrigo de chaves (...) venia á el Convento de la Lapa (...) le rogó en varias ocasiones con importunas instancias escribiesse un Tratado de Oración, que (...) seria de muy grande provecho para Religiosos, y seglares (...) Algo vencido el santo a la piadosa importunidad de su Discípulo (...) En (...) la Oración (...) se la decidió el Señor, ordenándole, que tomas se la pluma, y escribiesse aquella pequeña Obra (...) Rendido Pedro al Orden superior, se resolvió a obedecer, y tomando la pluma, con especial ilustración del Espíritu Santo, escribió su Opúsculo (...)*»¹³.

Más adelante comenta ampliamente la importancia que la obra ha tenido desde entonces, y por el interés del texto cara a la iconografía se ha copiado íntegramente el siguiente fragmento:

«*El Papa Gregorio XV definió la obra como] clarísima luz para guiar las Almas á el Paraíso, que su doctrina era toda del Cielo, y que en cada clausula de ella se manifestaba la asistencia del Espíritu Divino, que gobernó la pluma de Pedro. Dióle su Santidad el glorioso titulo de Maestro iluminado, y Doctor de la Mystica Theología, y mandó, que se declarasse assi en las imágenes, pintándole con la pluma en la mano, y el Espíritu Santo en figura de Paloma sobre el hombro, como dictador de sus Escritos. De esta pintura son dos los sólidos fundamentos. Uno, la verdad de la interna locución; y otro un externo, y publico favor. No solo le asistió invisible el Divino Espíritu, escribiendo, sino visible, caminando; pues fue visto de muchos con el disfraz de Paloma volando en torno a su cabeza, y después sentado en el hombro en ademán de comunicarle secretos sagrados à el oido.*

Tiene también este precioso libro la singular prerrogativa de haver sido el primero, que con la solemnidad examinó, y aprobó la Sagrada Congragación de Ritos en virtud del Breve del Sumo Pontífice Urbano VIII expedido por el mes de Enero del año de 1625 y confirmado por el mismo en 25 de junio de 1634 con la modificación del precedente de 1631 en que mandó, que toda obra escrita por Siervo de Dios, de cuya Canonización se tratasse, fuesse examinada, y aprobada antes de passarse á concluir, y determinar su caussa en justicia; y haviendo sido el primero en quien se huvo de estrenar este Decreto Pontificio el Libro de nuestro Santo; fue también el primero, que

13. MADRID, FR. DIEGO DE: *Vida admirable del Phenix Seráfico, y redivivo Francisco, San Pedro de Alcántara*, Madrid, 1765, Tomo I, pág. 362. Conocemos una edición de la obra de SAN PEDRO DE ALCANTARA: *Tratado de la meditación, oración y devoción*, Madrid, 1738. Más recientemente IDEM: *Tratado de oración y meditación*, Colección Tau, Avila, 1991. El contenido literario de este libro no parece haber influido en la iconografía, pero sí el hecho de haberlo escrito.

visto, y examinado por Varones Doctísimos, mereció la solemne aprobación de la Silla Apostólica con aplauso universal de la Sagrada Curia»¹⁴.

En función de lo dicho, es lógico que la Orden Franciscana se enorgulleciese de contar entre sus santos a tal personalidad, de ahí que la iconografía que exaltaba en mayor grado el compendio de sus virtudes -como teólogo y místico- fuese la que lo representa así.

No puede dejar de plantearse una posibilidad más a ese respecto; es muy conocida la intensa relación espiritual mantenida por San Pedro de Alcántara con Santa Teresa de Jesús, de quien fue confesor, siendo frecuente verlos en las iglesias españolas formando pareja en los retablos. Este tipo de uniones en el arte de los franciscanos puede observarse, sobre todo, en lo relativo a la comunicación con los dominicos, puesto que San Francisco suele figurar junto a Santo Domingo, y San Buenaventura con Santo Tomás de Aquino, como acontece en las puertas del sagrario del retablo de la Inmaculada Concepción en el templo a Ella dedicado en La Orotava. Lo mismo podría suceder con él, porque al destacar, como Santa Teresa, en el terreno de las reformas religiosas acaecidas desde el siglo XVI los artífices tenderían a figurarlo en ese papel, esquema adoptado mayoritariamente para la representación de la santa de Ávila. De hecho, como más tarde se comentará, figura junto a ella en algunos templos canarios.

Son varias las piezas artísticas conservadas en las islas que lo figuran así. En la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife se guarda una escultura de candelera que nos muestra en su rostro evidentes signos de penitencia tanto en las arrugas de la cara como en lo macilento de la carnación. El santo, pese a todo, es delicado y bello, tal vez por la limpieza de mirada con la que le dotó su anónimo autor. Sin embargo, no fue la primera representación que tuvo el antiguo convento del que fue titular, pues consta que en 1745 «*Estofase el Señor San Pedro de Alcántara a costa de una debota*»¹⁵ lo que nos indicaría la existencia de una imagen anterior de talla o gloria, hoy desaparecida. Esa última pieza podría fecharse incluso tiempo antes, pues en 1721 consta la adquisición de «*una paloma de plata*», que tal vez pudo pertenecerle¹⁶.

La imagen que hoy figura en el retablo de San Antonio en la nave de la Epístola, y que antes se comentaba, podría datarse hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando tal modelo era frecuente observarlo en los cenobios de la Orden.

Sin embargo, no es la única conservada en el templo, pues una pieza marmórea, tal vez de procedencia genovesa como tantas otras arribadas en el siglo XVIII a Tenerife aunque no podamos demostrarlo por el momento, se guarda en la parroquia actualmente. Se trata de un San Pedro de Alcántara en el que se lee *Lo Dio Pedro Serrano*, aludiendo así al donante, sin que por el momento hallamos advertido documentalmente tal cesión al convento santacrucero. Se halla parcialmente mutilada, pues le faltan las manos y los atributos que portaría en ellas, además de la cabeza. A pesar de ello, reco-

14. *Ibíd.*, págs. 373 y 374.

15. A.H.P.T., Sección Conventos n° 3.704, *Inventario del convento de San Pedro de Alcántara, 1745*, s. f.

16. A.H.P.T., Sección Conventos n° 3.694, *Inventario del convento de San Pedro de Alcántara, 1721*, s. f.

nocemos que es factible que portase el libro y la pluma, tratándose de una visión milagrosa del santo, al situarse sobre unas nubes que remarcan lo sobrenatural.

En cuanto a su situación en el templo, figuró en el exterior de la iglesia, en la hornacina ubicada sobre el pórtico principal de la fachada donde hoy se halla una Virgen de los Milagros. Ese pórtico, así como otras dependencias del templo, fue concluido en 1777, pues en el inventario efectuado para el capítulo intermedio que habría de celebrarse en el convento de San Lorenzo de La Orotava el veintiséis de abril de ese año consta que fray Jacob Antonio Delgado Sol «*actualmente esta haciendo nueva la Puerta Principal de dicha Yglesia (...)*»¹⁷. No sería absurdo suponer que esta escultura fue ejecutada por aquellas fechas para atender el encargo del mencionado devoto, si bien dicho aumento no lo registran los inventarios del cenobio.

En la iglesia parroquial de Santiago Apóstol en el Realejo Alto (Tenerife) se encuentra una talla, tal vez menos primorosa en lo relativo a las facciones del rostro, pero de cuidada ejecución. Sin embargo el autor no la dotó de las marcas producidas por la penitencia, lo cual permite suponer que copió el modelo de una obra anterior sin consultar los grabados, dado que si lo hubiese hecho, reflejaría dichas características, puesto que si algo unifica los distintos modelos es precisamente la constante referencia a su vida de sacrificio físico.

Esta pieza, curiosamente, no fue recogida en los inventarios del convento franciscano de Santa Lucía en Los Realejos, no sólo la talla en sí, sino que ninguno de los atributos que lo acompañan es citado como adquisición del convento o producto de una donación. Pese a todo, es seguro que formaba parte de su patrimonio artístico, al ser mencionado en el inventario que se efectuó con motivo de la desamortización acaecida durante el Trienio Liberal: «*Item otro retablo de S. Roque que pertenece a la casa de Alzóla y dos esculturas a los lados de Santa Teresa de Jesús y San Pedro de Alcántara pertenecientes a este convento*»¹⁸.

La imagen va correctamente vestida, es decir, luce el traje de los descalzos. Mencionamos esta circunstancia no porque sea algo específico de ella, sino porque sirve de excusa para plantear la diferencia que se advierte entre el hábito de los alcantarinos y de los observantes.

La Orden de los Frailes Menores, de la Regular Observancia, los que normalmente denominamos «franciscanos», sin detenernos en el nombre exacto de su rama en el complejo árbol de la familia seráfica, portan un hábito ligeramente diferente al de muchas reformas. Dicho traje, con el que es representado siempre San Francisco de Asís, se compone de túnica, cordón con los tres nudos, la media luna o prenda que cubre parte del pecho y de la espalda y la capucha. El fundador de los descalzos optó por modificarlo en algunos aspectos, siendo esa la razón de que su iconografía presente algunas variantes.

17. A.H.P.T., Sección Conventos n° 3.716, *Inventario del convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz de Tenerife. 1777. s.f.*

18. A.O.T.. Caja 2 Documento 1. *Inventario de Santa Lucía de los Realejos, 1821, fol. 29v.*

La razón está en la norma décima de las Ordenaciones de su Reforma, que hizo para la provincia de San José, donde se dice que «*Todos los Frayles anden descalzos, y vestidos de sayal, qual se hallare en la tierra donde están; y los hábitos no sean mas largos de hasta el tobillo, ni mas anchos de diez palmos, y las mangas no tengan mas de un jeme á las bocas, ni mas de palmo y medio a los hombros; y las nesgas no sean mas altas que quanto toquen á las mangas. Los mantillos no sean mas largos de quanto cubran los cabos de los dedos, tendido el brazo sobre el cuerpo, y no alzado*»¹⁹.

Sin embargo, puede aventurarse que no todos sus hagiógrafos conocían tal Ordenación, puesto que en sus libros la omiten, sólo dejan constancia de los deseos de pobreza manifestados a través del hábito.

El mencionado fray Antonio de Huerta, a ese respecto, sólo comenta que:

«*Para conformarse en todo con su Patriarca N. P. S. Francisco, se vistieron de ahitos de muy áspero sayal, estrechos, y cortos (sin túnica) y capucho, ó capilla aguda, ó piramidal, cosida al Abito, sin luna, manto corto, y sin pliegues, y uno, y otro remendado con piceas de saco burdo, soga gruessa por cordón, y traían siempre los pies por tierra totalmente desnudos. Por estas cosas, unos los llaman Frailes Descalzos, otros Capuchos, y otros del Santo Evangelio, porque viuián según la forma del Santo Evangelio en la simple, y pura observancia de la Regla de N. P S. Francisco (...)*»²⁰.

Por lo tanto, no reconoce explícitamente el uso del manto corto -hasta la cintura-que caracteriza a la descalsez. Fray Alonso de San Bernardo es más preciso a ese respecto, al señalar que:

«*S. Pedro de Alcántara se encendía con esto en el deseo de la pobreza, que por amor de ella no tenia mas de un estrecho, corto y remendado hábito, siéndolo también el manto, que solo llegaba hasta cubrir la mano extendido el brazo, y no tenia mas de unos paños menores, que eran de cruda estopa, tan remendados de pedacillos viejos, que no se sabia cual era el principal.*

Nunca usó de calzado en tiempo alguno, de salud, ni enfermedad, mocedad y senectud: si se hinchaba, ó heria algún pie, y corría peligro de pasar adelante el mal, ponía en aquel pie una sandalia, y el otro traía descalzo»²¹.

Ambos testimonios manifiestan una cierta oposición en cuanto a la presencia o no de dicho manto. En cualquier caso debe reconocerse que cuando el autor escribió su libro ya había pasado un cierto tiempo desde la canonización, es decir, que durante el periodo transcurrido se fijaron sus cánones representativos y pudo dejarse influir por ellos, aceptando definitivamente el empleo de esa prenda.

Lo realmente importante es apreciar que el esquema común de su figuración lo muestra con capa y descalzo, si bien en lo referido a la pobreza del hábito no se cumplieron artísticamente sus deseos por las razones de decoro ya aludidas.

19. Esta norma, redactada hacia 1561, la conocemos a través del libro de D. de MADRID, op. cit., Tomo III, pág. 15.

20. HUERTA, A. DE. op. cit., pág. 189.

21. SAN BERNARDO. FR. ALONSO DE: *Vida del glorioso San Pedro de Alcántara*, Madrid, 1783, pág. 191.

No obstante hay imágenes que no responden a estas pautas iconográficas, como es el caso de la talla que lo representa en la iglesia de San Cecilio en Granada, debida a José de Mora e inspirada en la que Pedro de Mena ejecutara para la iglesia de San Antón en la misma ciudad²². LLeva un hábito cuya policromía pretende manifestar las distintas calidades de los tejidos, es decir, el color original de la tela de la túnica y los remiendos a ella adheridos para significar mejor su pobreza. Por otro lado, el santo porta el libro en una mano, pero tanto la paloma como la pluma están ausentes, mientras apoya la otra sobre el pecho como símbolo de la vida contemplativa.

En Canarias, que sigue, en líneas generales, su representación con el manto alcantarillo y los pies descalzos, al igual que se hacía en la Península, no obstante, en este Archipiélago se guarda una imagen que ofrece alguna variación. En la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción en San Sebastián de La Gomera se halla una escultura en madera tallada con aplicación de telas engomadas que lo representa sin el manto, hecho curioso teniendo en cuenta que la práctica totalidad de las obras conservadas en las islas lo figuran con esa prenda. De su origen nada se sabe, pero dada la calidad de la imagen que es compartida por la de San Buenaventura y de San Diego de Alcalá, conjunto de piezas que perteneció al convento de los Santos Reyes de la misma Villa, sospechamos que podrían ser obras de importación peninsular llegadas a la isla en siglo XVIII; pero esto es sólo una teoría producto de la intuición, pues hasta ahora se carece del soporte documental.

Dicha imagen consta en el inventario efectuado en 1835:

«Ytem un Retablo de San Pedro Alcántara de tea pintado con mantel de lienzo y un belo de tafetán Encarnado y la ymagen del Santo de bulto y con piedra de ara, todo lo que pertenece a los herederos del venerable Beneficiado Don José Ruiz Armas, tiene una crucita de madera chapeada de madreperla muy vieja»²³.

Dicha escultura se encuentra hoy muy deteriorada, siendo difícil determinar cuáles eran los atributos que portaba, pero por la disposición de los brazos y la inclinación de la cabeza, puede sugerirse que se trataba de la paloma, el libro y la pluma.

Otras representaciones del santo extremeño se guardaban en los cenobios canarios. En Garachico su devoción arraigó pronto, en 1703 consta que el convento de Ntra. Sra. de los Angeles, de la Orden de Frailes Menores, poseía una escultura cuya al donársele «(...) una diadema (...) y una cruz de mano con quatro cantoneras de plata del mismo santo» [se añade al margen «falsa»]²⁴. Años más tarde recibe nuevas donaciones, ya que en 1777 se señala el aumento de «Ytem un solio del Señor San Pedro de Alcántara que (...) tenía el santo a solicitud de Don Gaspar Fernandez»²⁵ Por otro

22. MARTIN GONZALEZ, JUAN JOSÉ: *Escultura Barroca en España, 1600-1770*, Madrid, 1983, pág. 229.

23. A.H.P.T., Sección Conventos n° 4.221, *Inventario del convento de los Santos Reyes, 1835*, fol. 3v.

24. A.H.P.T., Sección Conventos n° 376, *Libro de registro de la sacristía del convento de Nuestra Señora de los Angeles, 1703*, s. f.

25. A.H.P.T., Sección Conventos n° 377, *Libro de registro de la sacristía del convento de Nuestra Señora de los Angeles, 1777*, s. f.

lado, conocemos la identidad de uno de sus devotos, pues en la relación de misas instituidas en el convento, elaborada con motivo del inventario desamortizador de 1835, constaba una memoria de «ocho reales por el dicho Don Nicoloso [de Ponte Ximenez] sobre el propio tributo donado, con cargo de una misa cantada a San Pedro Alcántara»²⁶.

En el mismo inventario se añade que se encontraba en el retablo de San Francisco «en el nicho alto esta la efigie de bulto de San Pedro de Alcántara, de talla (...) que dicen pertenece todo esto a dicha orden tercera»²⁷. Hoy se desconoce su paradero, tal vez extraviada debido al trasiego de obras de arte que se produjo tras la desamortización de Mendizábal.

Pedro Tarquis señaló que en la misma población, en la ermita de San Antonio hubo otra talla suya, la cual fue donada por D. Nicoloso de Ponte, marqués de Adeje, en escritura fechada el cinco de marzo de 1684²⁸. El mismo autor cita en el mencionado libro la existencia de la imagen que perteneció al convento²⁹, lo que nos invita a creer que la de esa ermita pasó a engrosar su patrimonio después de 1835, es decir, que fue la primitiva del cenobio franciscano.

Basamos esta afirmación en lo confuso de las fuentes, pues Tarquis indica que «otro miembro de esta familia de Garachico, D. Nicoloso de Ponte, marqués de Adeje, hizo donación y colocó en aquella ermita una imagen del también fraile seráfico San Pedro Alcántara, según escritura que pasó por ante Francisco Fernández, con fecha 5 de marzo de 1684, y con ella fundaba el dicho una capellanía de misas a este Santo español»³⁰. Sin embargo se ha mencionado el tributo fundado en el convento franciscano de la localidad por una misa al santo; sería muy extraño que fundase una capellanía para rendir culto a una imagen suya en la ermita y un tributo con el mismo fin en el convento, de ahí que la sospecha de que se trate de la misma pieza, debiéndose la confusión a las dificultades que entraña la interpretación de los documentos.

Otra escultura en paradero desconocido es la que pertenecía al convento franciscano de San Lorenzo en la villa de La Orotava. La documentación conocida procede del inventario desamortizador elaborado en 1820, donde constan «unos autos executivos del síndico del convento del Patriarca San Francisco, y San Lorenzo de esta villa contra bienes del capitán Juan Prieto de León por decursa de un censo de ciento y veinte v siete reales anuales limosna de misa y procesión al señor san Pedro

26. A.H.P.T., Sección Conventos n° 465, *Inventario del convento de Nuestra Señora de los Angeles*, 1835, fol. 20v.

27. *Ibidem*. fol. 37r.

28. TARQUIS RODRIGUEZ, PEDRO: *Antigüedades de Garachico*, Santa Cruz de Tenerife, 1974, pág. 156.

29. *Ibidem*. pág. 75.

30. *Ibidem*, pág. 156.

Alcántara que se venera en este convento impuesto por Doña Francisca de Molina y Lugo con fojas ciento veinte y seis»³¹.

Se afirma la existencia de su imagen así como la identidad de un devoto, no pudiéndose añadir una información más detallada. Es posible que hoy figure en alguna colección particular del valle de Taoro.

En la misma comarca, concretamente en el Puerto de la Cruz, se guardaba en el convento de San Juan Bautista «*otro retablo pequeño de madera sin pintar que contiene una ymagen de San Pedro Alcántara (...)*»³², hoy desaparecida.

En el cenobio de Ntra. Sra. de las Mercedes en Buenavista (Tenerife) hubo una que, al parecer, sufrió la misma suerte de las imágenes antes referidas, pero no a lo largo del siglo XIX sino en la centuria actual, pues aún se guardaba en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios en 1941³³.

En La Laguna, hasta la desamortización de 1835, existieron al menos dos imágenes suyas pertenecientes a los conventos franciscanos de la localidad, y una tabla que hacía pareja con otra figurando a Santa Teresa de Jesús, que, al parecer, se encontraba en la iglesia del hospital de San Sebastián³⁴.

La primera de las esculturas mencionadas -que efectivamente pudieron desaparecer o engrosan hoy algún patrimonio familiar- perteneció al convento nivariese de San Miguel de las Victorias. La referencia más antigua data de 1689, cuando se anota el ingreso de «*una pluma de plata para nuestro Padre San Pedro de Alcántara que solícito de limosna el Padre fray Juan de Vides*»³⁵. En 1691 ya contaba con una paloma de plata regalo del Comandante General³⁶.

Sin embargo, lo más sorprendente es sugerido en el inventario de 1694, donde consta que «*se hizo una himagen del Glorioso San Pedro de Alcántara de cuerpo entero de talla = y el padre maestro de nobicios solícito la limosna de algunos debotos para su echura*»³⁷. Dos son las interpretaciones posibles; bien que fuese la misma pieza que recibió las donaciones mencionadas y fuese recogida su existencia, por alguna razón, cinco años después. Tal teoría es posible, si se tiene en cuenta la proximidad de fechas entre la aparición de esos objetos y la noticia de la nueva imagen. O bien, que efectivamente fuese una pieza nueva.

31. A.H.P.T., Sección Conventos n° 3A35, *Inventario del archivo del convento de San Lorenzo. 1820*, s. f.

32. A.O.T., Caja 4 Documento 5, *Inventario del convento de San Juan Bautista, 1835*, s. f.

33. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, DOMINGO: *El convento de San Francisco de Buenavista*. Santa Cruz de Tenerife, 1986. pág. 110.

34. CIORANESCU, ALEJANDRO: *Guía histórica y monumental de La Laguna*, La Laguna, 1965, pág. 138.

35. A.H.P.T.: Sección Conventos n° 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1689*, fol. 118r.

36. A.H.P.T., Sección Conventos n° 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1691*, fol. 139v.

37. A.H.P.T.: Sección Conventos n° 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1694*. fol. 152r.

Lo más lógico es que se tratara de la primera opción, porque, cuando en 1732 se colocó en el templo el retablo de Ntra. Sra. de la Candelaria, junto a ella figuraron las de Santa Ana y de San Pedro de Alcántara, sin que se mencionase la existencia de otra pieza de igual advocación³⁸. En 1750 recibe unas andas donadas por don Juan Bautista Saviñón³⁹, que fueron enriquecidas al año siguiente cuando el padre cronista fray Lorenzo Tapia le regaló una peana de plata⁴⁰.

Para conocer nuevos datos habrá de esperarse hasta 1835, cuando se elabora el inventario desamortizador del convento. En él se comenta que en la sacristía, sobre el «(...) ropero (...) tres santos de vestir [entre ellos] San Pedro Alcántara»⁴¹. Así pues, se trataba de una imagen de candelero que contó con cierta veneración en el convento, puesto que el hecho de poseer unas andas significaba su salida procesional del templo, de lo que se infiere un patronato sobre la imagen.

En la antigua capital de Canarias hubo otra representación del santo en el convento recoleto de San Diego del Monte, donde en 1835 se encontraba «*un retablo que sirvió de sagrario, al lado del Evangelio, de madera pintado (...) y tres efigies pequeñas; la una de San Pedro de Alcántara con su vestido de tefetan ceniso, y un galoncito en el medio de oro falso, cruz, paloma y libro de palo plateados (...)*»⁴². Esta pieza seguiría, por tanto, idéntico esquema y elevaría el número de figuraciones del santo extemeño que siguen esta iconografía, circunstancia que interesa a los historiadores del arte, pues por ella puede afirmarse que tal modelo fue el más seguido en Canarias. Cierra este ciclo la conservada en la iglesia de Santiago en Gáldar, talla fechable a comienzos del siglo XVIII, con magníficos estofados aunque muy deteriorada con el paso del tiempo. Las arrugas, una vez más, le sirven como atributo identificativo.

EL REFORMADOR DE LOS DESCALZOS Y SU RELACIÓN CON DIOS

Al establecerse los modelos iconográficos generales se citaba una segunda opción en la que el santo abría sus brazos en señal de comunicación con Dios, mientras sostenía sobre su hombro la paloma, símbolo del Espíritu Santo que había inspirado la reforma de la Orden.

Este motivo poco se diferencia del anterior desde el punto de vista descriptivo, sólo en el hecho de que se suprime el libro y la pluma. Sin embargo, se advierte otra

38. A.H.P.T., Sección Conventos n° 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias*, 1732, fol. 409v.

39. A.H.P.T., Sección Conventos n° 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias*, 1750, fol. 516r.

40. A.H.P.T., Sección Conventos n° 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias*, 1751, fol. 528r.

41. A.O.T., Caja 4 Documento 5, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias*, 1835, fol. 5v.

42. A.H.P.T., Sección Conventos n° 2.122, *Inventario del convento de San Diego del Monte*, 1835, fol. 11v.

actitud, pues ya no mira al frente de forma hierática, sino hacia lo alto, buscando a Dios. Es decir, se trata de un modelo que procura la trascendencia a través de la mística, ejemplificándose la comunicación entre el Espíritu Santo y San Pedro de Alcántara a través de la paloma, sin necesidad de recurrir al libro de la reforma. Es, por lo tanto, una variación de la iconografía anterior, con mayor bagaje de espiritualidad que de relato hagiográfico.

Dicho modelo alcanzó gran popularidad en Canarias y se esculpieron varias imágenes que lo figuraban así. Todas lo muestran con evidentes signos de penitencia, la capa alcantarina y los pies descalzos. Lo más llamativo, como se ha dicho, es la abierta disposición de los brazos a la manera del orante, que surge en el arte cristiano desde la época preconstantiniana. La mirada es asimismo significativa, puesto que indica la aludida comunicación con Dios, no con el espectador.

La elaboración intelectual de este tipo iconográfico indica una mayor erudición, pues los artistas que lo crearon debieron tener en cuenta la costumbre relativa a la expresión plástica de la mística, no sólo narrar un pasaje de su vida. Por ello no puede citarse un pasaje concreto de sus hagiografías que de origen al modelo -tal vez el ya comentado relativo a la aparición del Espíritu santo-, puesto que la relación con Dios está presente a lo largo de su biografía.

En Canarias se conservan numerosas imágenes donde aparece tanto con los brazos cruzados sobre el pecho como abiertos completamente en señal de oración; la interpretación antes expuesta tiene, por tanto, validez a la hora de analizarlas.

En el Palacio Episcopal de La Laguna figura una talla que responde a ese esquema, es decir, tiene sus miembros superiores abiertos para indicar su comunicación con Dios, la capa alcantarina y los pies descalzos, mientras una paloma reposa en su hombro derecho. Sobre su procedencia nada se ha podido averiguar, aunque podría aventurarse que llegó al obispado junto a otras piezas a lo largo del proceso desamortizador de 1835 -puesto que el recinto albergó las oficinas del Crédito Público y era el depósito de las obras de arte procedentes de los conventos-, tal vez permaneció allí al no ser reclamada o por el expreso deseo del prelado.

Además, en el mismo edificio se guarda una imagen de Santa Teresa de Jesús que pudo formar pareja en algún cenobio, hecho frecuente al observar la intensa relación espiritual entre ambos que fue repetidamente manifestada en las artes plásticas desde el siglo XVII, de la que en Canarias se verán algunos ejemplos.

Esta pieza destaca tanto por el delicado trabajo artístico a la hora de esculpir su rostro, severo y dulce a la vez, tal y como era su carácter, así como por lo notable de los estofados de la túnica y el manto. Debe señalarse la preocupación por representar el movimiento, que se obtiene al adelantar uno de los pies; por lo tanto, no se puede hablar de frontalidad y rigidez, sino de interés por mostrar dinamismo y expresividad, lo que denota la mano de un artífice preocupado por avanzar en los conocimientos referentes a la técnica escultórica.

En Santa Cruz de La Palma se encontraban dos imágenes suyas; al menos una de ellas, la que hoy se guarda en la iglesia de San Francisco de la localidad, lo muestra en oración con Dios, expresada a través de la apertura de los brazos.

Se trata de una talla magnífica, tal vez una de sus mejores efigies, puesto que a un rostro sumamente expresivo el artista ha añadido un estudio muy notable del

movimiento a través de la torsión de la cintura y la propia disposición de los brazos, que intensifican el mensaje de anhelo religioso inherente a su figuración. Por otro lado, es curioso el deseo del autor por seguir fielmente su representación iconográfica tradicional, recordando la necesidad de incluir la visión del pie descalzo.

De ella se ha dicho que «de principios del siglo XVIII, era el altar de San Pedro Alcántara, cuya escultura, de escuela sevillana, y altar fueron costeados por don Domingo Méndez y doña Juana Carmona. La imagen fue donada posteriormente a la V.O.T. por el presbítero don Miguel Toledo (...)»⁴³.

La otra imagen perteneció al convento de clarisas de Santa Agueda en la misma ciudad, dotándose su fiesta con el compromiso de ejecutar la escultura en 1672⁴⁴, obra que fue ejecutada por el Licenciado don Pedro Alvarez de Lugo Usodemar (1628-1706) debido al encargo que le efectuara la religiosa del convento sor Catalina de San Lucas Espinosa⁴⁵. En el inventario efectuado en 1836 figuran tanto su retablo como la propia imagen⁴⁶.

En Tegui (Lanzarote) se halla una pieza de gran interés, dado que muestra a San Pedro de Alcántara como místico, pero de una forma diferente a las figuraciones anteriores, al presentarlo con los brazos cruzados sobre el pecho, en señal de íntimo recogimiento, en lugar de colocarlos extendidos, de forma más declamatoria. No obstante, sobre su hombro se ha situado la paloma, atributo que lo caracteriza, resaltándose así la grandeza de la reforma que tuvo a la propia Divinidad como inspiradora.

43. PEREZ MORERA. JESÚS: Nota a pie de página ni 47, *Descripción verdadera de ios solemnes cultos...Virgen de las Nieves... 1765*, Santa Cruz de La Palma, 1989, pág. 80.

44. «En la Palma en dies dias del Mes de setiembre de mili y seiscientos y setenta y tres años ante su merced el señor Licenciado Don Joan Pinto de Guisla Visitador general desta yslla La presentó el contenido de unos despachos.

Balthasar de Cabrera en virtud del poder que tengo general del Monasterio del convento de Sancta Clara desta Ciudad como mas bien proceda de derecho ante Vuestra Merced paresco y digo que Catalina de San Lucas Espinosa Monxa professa en el dicho Monasterio que es ya difunta en virtud de avizo y con beneplácito de Pedro Alvares de Espinosa su hermano Prelado perpetuo de la Ciudad de los Reyes, en el Pirud tenia dispuesto un aniversario y fiesta que se hiciesse todos los años a San Pedro de Alcántara en el dicho Monasterio de Santa Clara de missa procesión y sermón y para ello tenia encomendado, y mandado haser una hechura de vulto del dicho santo a el licenciado Don Pedro Alvares de Lugo fundando lo referido y un tributo de tres mili Reales de principal que se paga está a cargo del capitán Don Andrés de Balcarsel y lugo vecino desta ciudad, y Porque antes de haser la escriptura y señalamiento en virtud e Patente que para ello tenia de su prelado, el muy Reuerendo Padre Prouincial de la orden de San Francisco falleció; y assi dejo encargado la dicha disposición de señalamiento de dicho aniversario de missa, procession y sermón y missas resadas que cupieren en la dicha renta satisfaciéndole primero el costo que fuere necesario de cera y adornos de la Yglesia a la Reverenda Madre Doña Margarita de San Nicolás Masieu de Vándala Abbadesa que al presente es del dicho Monasterio y para que hisiesse continuar en la hechura de dicho San Pedro de Alcántara y le satisfaciesse de la Renta del dicho tributo y de lo demás que en virtud de la dicha Patente se hallasse que poder aplicar para dicho efecto (...).

A.H.P.T., Sección Conventos nº 4.008, *Dotación y establecimiento de la fiesta de San Pedro de Alcántara en jas Monjas claras, 1672-1673*, fols. lr-lv.

La imagen ya debía figurar en el convento en 1692, cuando los patronos de su altar, Francisco Perdomo Gopar, Francisco, Custodio y Diego de Morales, dotaron la fiesta de su día que habría de contar con vísperas, misa, sermón y procesión⁴⁷. La talla, de buena factura, posee la técnica del estofado eligiéndose como figuras geométricas decorativas unas espirales, tema infrecuente sobre los hábitos de los santos franciscanos, donde predominan los motivos florales.

No sufrió el proceso desamortizador, puesto que hoy se conserva en su lugar originario. Figura en el inventario de 1835, donde se comenta que «*la segunda [capilla] por la derecha en la media de la nave se encuentra el altar de San Pedro de Alcántara con su retablo pintado de varios colores*»⁴⁸.

Esta pieza pudo inspirar la realización de otra en la vecina isla de Fuerteventura, concretamente la que se venera en la ermita de La Ampuyenta. La talla posee las mismas características de la anterior, es decir, sus brazos permanecen cruzados sobre el pecho en señal de íntima relación con Dios, mientras su rostro manifiesta un cierto hieratismo, impropio de la figuración del santo que siempre suele ser muy expresivo en las alusiones a la penitencia.

Todo ello hace sospechar que el anónimo artista que la ejecutó empleó como modelo una imagen ya esculpida, tal vez de tipo popular, y no un grabado, dado que tales

45. PÉREZ MORERA. J. op. cit., nota a pie n° 61, pág. 84.

46. A.P.S.C.P., *Inventario de los ornamentos del convento de Santa Clara, 1836*, documento sin clasificar y sin paginar.

47. «(...) nos el cappitan Francisco Perdomo Gopar, Francisco Morales, Custodio de Morales y Diego de Morales vecinos que somos de esta yslla de Lanzarote (...) decimos que por quanto nosotros quatro somos patronos de la capilla del Señor San Pedro de Alcántara sita en el convento de San Francisco desta yslla, por auerla hecho a nuestra costa como consta de instrumento publico que hizimos a fauor del sindico del dicho convento que esta y paga ante el presente escriuano a que nos referimos y sigue el día de oy dicha capilla esta acabada y perfeccionada de lo necesario para el culto Diuino y como tales patronos deuemos en todo caso poner al cuidado en lo presente como en lo Adelante para que se continúe nuestra deuocion en la celebracion de la fiesta del señor S. Pedro Alcántara (...) se le diga en dicho convento Misa procession visperas y sermón, con toda la solemnidad que se pueda teniendo obligacion el dicho convento de poner diez velas blancas de a media libra en esta forma, quatro en el altar mayor (...) y assi mesmo poniendo incienso en dicho día, y visperas a costa asi mesmo de dicho convento (...) otorgamos y conosemos para este presente instrumento que imponemos situamos y señalamos sobre los bienes que se dirán en el einquenta y seis reales de tributo perpetuo y para siempre jamas a favor de dicho conuento por racon de dicha capilla, o memoria y reparos del altar de dicho santo en esta forma = los einquenta de la limosna de dicha capilla y Memoria de la Missa, sermón, visperas y procession que se ha de decir el día del dicho santo (...) mas los seis reales de la dotación del altar de dicha capilla, los quales emos de satisfacer cada vez y quando que dicho altar tuviere necesidades de reparo (...).»

A.H.P.G.C., Sección Conventos n 1 44, *Escritura de dotación de la fiesta de San Pedro de Alcaifara, 1692*, fols. 448r-449v.

48. A.H.D.O.C., *Sobre la supresión de los conventos de Santo Domingo y San Francisco de Teguise, 1835*, s. f.

fuentes reflejan ese matiz aludido y figuran al santo con una edad sexagenaria, mientras que tanto la imagen mayorera como la lanzaroteña lo presentan joven.

La ermita de San Pedro de Alcántara en La Ampuyenta se fundó en 1681 por don Pedro de Medina y su esposa doña Agustina de Betancur con licencia del obispo García Ximénez⁴⁹; es posible que poco tiempo después fuese adquirida para el templo la imagen del titular, sin embargo, ha de esperarse hasta 1756 para contar con un dato fiable sobre su existencia. En el inventario elaborado ese año figura «*Primeramente el santo de Bultto en su retablo de rueda (...) y ten una cruz grande de plata el tamaño mas o menos que dicho santo tiene en la mano - y ten una paloma de plata sobre el hombro de dicho santo*»⁵⁰.

Una vez más se establece un paralelismo entre las obras de Lanzarote y Fuerteventura, al citar la existencia de una cruz que el santo portaría en sus manos. Por lo tanto, si no se puede hablar de una misma gubia, al menos debe considerarse la existencia de una fuente común de inspiración. En la clausura del convento lagunero de clarisas se conserva una pequeña talla de similar esquema, si bien en este caso parece flotar sobre unas nubes en arrebató místico. Tal vez su existencia se debe a la devoción de una monja, de ahí sus escasas dimensiones que podrían vincularse a las efigies veneradas en las celdas.

Como conclusión a esta segunda forma representativa, puede indicarse que San Pedro de Alcántara fue venerado en Canarias como místico. Los artistas, imbuidos de la atmósfera triunfal de la Contrarreforma, aceptaron con agrado aquellas fuentes que mostraban a los religiosos en su íntima relación con Dios, de ahí que el santo extremeño se convirtiese en una figura simbólica, pues añade a su nacionalidad el interés de que fuese reformador de la Orden y la devolviese al antiguo espíritu de San Francisco. En definitiva, era el paradigma del héroe español contrarreformista y junto a Santa Teresa asume la perfecta unión entre la vida contemplativa y la actividad pastoral; ésta sería la mejor forma de expresarlo plásticamente, dado que la presencia de la paloma nos habla de la reforma y sus brazos cruzados sobre el pecho, o extendidos, de la mística.

SAN PEDRO DE ALCÁNTARA Y LOS ÉXTASIS EN EL ARTE

Por medio del análisis iconográfico puede establecerse un tercer bloque sobre las representaciones del santo, el vinculado a la expresión máxima de la unión espiritual con Dios, el éxtasis, otra forma mística con el halo del milagro que puede percibirse sensorialmente a través de la plástica.

49. CERDEÑA ARMAS, FRANCISCO: «Noticias históricas sobre algunas ermitas de Fuerteventura». *I Jornadas de Historia de Fuerteventura y Lanzarote*, (1987), Tomo I, pág. 323.

50. A.H.D.O.C., *Libro de la ermita de San Pedro de Alcántara en La Ampuyenta*. fol. 75v.

El arte Barroco fue muy proclive a lo milagroso porque la sociedad de la época gustaba de lo sobrenatural. Por las razones aducidas, San Pedro de Alcántara se acercaba a la figura ideal del religioso de la Edad Moderna, combativo en lo humano e íntimo en lo divino.

Así pues, no debe extrañar que los artistas se fijaran en la última faceta mencionada y elaborasen múltiples grabados que lo figuraran en esos momentos de total unión con Dios. Sin embargo, sus éxtasis no lo muestran solo y sobre unas nubes como a otros santos, sino que suele figurar junto a una cruz de la que emana la claridad que ilumina su rostro y, a veces, un libro abierto, que indica su autoría del *Tratado de la Meditación*.

Pueden citarse dos grabados de Joaquín Ballester de la segunda mitad del siglo XVIII. El primero de ellos⁵¹, nos lo muestra sobre nubes contemplando una cruz que milagrosamente se presenta también de igual forma. Unos querubines, que en la parte superior izquierda del grabado observan la escena, completan la diagonal iniciada en la parte inferior derecha donde figura un árbol, probablemente una higuera; es decir, se organiza el dibujo en aspa para dar mayor realce al santo, que, en el centro, preside la composición.

El otro cobre fue impreso en la *Vida del glorioso San Pedro de Alcántara* escrita por fray Alonso de San Bernardo⁵²; en él se observa con mayor detalle aún la relación entre la cruz y el santo, que recibe un rayo de luz o espíritu divino sobre su rostro, para difundir así la impronta de místico. A sus pies, sobre la nube, se hallan una calavera, el cilicio y el flagelo, que aluden a la penitencia que lo caracteriza. Por lo tanto, se trata de una obra de gran interés iconográfico, pues auna perfectamente las dos facetas de su personalidad religiosa.

El tercer grabado que se menciona es cronológicamente anterior, pues ha sido datado en 1618, de ahí que se le cite como «Siervo de Dios», pero por su menor trascendencia se señala en último lugar⁵³. Figura pobremente vestido -llevando la característica capa alcantarina-, con grandes arrugas y otras muestras de deterioro físico en la cabeza. Junto a él, en una mesa, se han incluido una cruz, el célebre tratado, abierto, y una pluma dentro del tintero para indicar su papel como escritor de lo espiritual.

No puede resultar extraña la presencia de la cruz asociada a los santos, y menos aún a los de la Orden Franciscana, porque muchos de ellos la portan como atributo característico. Sin embargo, en el caso que nos ocupa es particularmente representativa de su vida, en la que mostró una gran veneración al Sagrado Madero.

Fray Antonio de Huerta revela en su libro la actitud que ante el símbolo cristiano manifestaba:

«(...) fijaua en las huertas, ó montañas de los conuentos, y fuera de ellos la Via

51. Este grabado lo conocemos a través del Instituto Municipal de Estudios Iconográficos «Ephialte», que en su ficha de catalogación lo data en Madrid entre 1775 y 1799.

52. SAN BERNARDO, A. DE, op. cit, anverso de hoja, sin paginar.

53. También lo conocemos gracias al Instituto «Ephialte», que lo presenta como obra del monogramista L. C. datándolo y fechándolo en Roma en 1618.

Sacra de las Crines representatiuas de los passos que dio el Señor desde el Huerto hasta el Calvario (...) Unas vezes se abragaua con el pie de la Cruz otras besana la tierra, donde estaua fixada, abrasándose el pecho en ansias dolorosas del Amor. Y no se podía negar, que el Señor se le manifestaua pendiente del madero, porque incado de rodillas, los ojos clauados en la Cruz, vertiendo lagrimas; estendia los brazos, deseando verse (con eficaz efecto) crucificado, y morir por el Señor en la Cruz (...) Para que todos adorassen la Sagrada Cruz, y se acordassen de los bienes que nos traxo, hazlo, poner muchas en los pueblos, y también en el campo, y altas montañas»⁵⁴.

Fray Alonso de San Bernardo ofrece una información muy valiosa a este respecto. Hablando sobre el misticismo del santo, comenta que:

«Un dia le crecieron estos divinos ardores tanto, que no cabiendo en la celdilla, ni en el Convento, se salió á la huerta; y llegando á una Cruz, que en ella estaba plantada, se arrodilló, y con los brazos puestos en cruz, y los ojos clavados en el divino madero, se quedó arrobado, arrodillado en el ayre, y sobre su cabeza apareció una nube tan clara, y resplandeciente como suele estar quando el sol se envuelve en ella; y de los ojos le salían unos rayos, que iban derechos á la Cruz, tan resplandecientes como los del sol, y la misma Cruz comenzó a replandeceri; dando evidentes señales de que el Señor crucificado se le mostraba, y manifestaba en aquel trono, y sacrosanto Leño, el cual también arrojaba gloriosos rayos de claridad, y fuego celestial, mezclándose con los que despedía por los ojos S. Pedro. Fueron testigos de esto los Religiosos, que llenos de alegría espiritual, salieron á ver este glorioso teatro. Estuvo en la manera referida extendidos los brazos, y en el ayre hincado de rodillas mucho espacio de tiempo. Muchas fueron las maravillas, que el Señor obró en esta casa con su Siervo»⁵⁵.

Este fragmento del libro expone con claridad las razones que invitan a los artistas a mostrarlo en éxtasis contemplando la cruz, aunque puedan realizarse variaciones para dotar a la imagen de un contenido más completo, es decir, los atributos de penitencia que pueden observarse en el segundo grabado de Ballester, ya citado.

Pese a todo, este modelo iconográfico no gozó en Canarias la popularidad de los anteriores, a juzgar por el escaso número de piezas artísticas que lo presentan así.

En la iglesia del convento de San Juan Bautista del Puerto de la Cruz, concretamente en el retablo de la nave de la Epístola, Jacobo Machado Fiesco pintó hacia 1700 en el segundo cuerpo del mismo, un éxtasis de San Pedro de Alcántara⁵⁶ que sigue este esquema, donde el artista no se ha excedido añadiéndole atributos innecesarios, sino que se ha limitado al recurso de las nubes y a la luz dorada para significar lo milagroso de la escena.

En la iglesia de San Francisco de Asís en Santa Cruz de Tenerife, concretamente en el segundo cuerpo de uno de los retablos de la nave de la epístola, figura una pintura,

54. HUERTA, A. DE, op. cit., págs. 42 y 43.

55. SAN BERNARDO, FRAY A^ DE, op. cit., págs. 103 y 104

56. RODRIGUEZ GONZALEZ, MARGARITA: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pág. 278.

tal vez óleo sobre lienzo, donde un santo franciscano, arrodillado sobre unas nubes y con la mirada perdida hacia lo alto, se halla imbuido de una claridad milagrosa. Todo ello nos hace suponer que se trata de una figuración de San Pedro de Alcántara que se ajustaría al modelo iconográfico comentado. Sin embargo, es arriesgado afirmarlo, puesto que la pintura al margen de inaccesible está muy deteriorada y ennegrecida, lo que dificulta la labor investigadora cara a su correcta identificación.

Por último, se debe mencionar la escultura que se conserva en la iglesia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria, debida al escultor de la misma isla José Lujan Pérez (1756-1815). Fue encargada por el clérigo don Pedro Villers, quien, además, fundó el día de su fiesta con víspera y misa cantada con acompañamiento de chirimía y bajón⁵⁷. La obra se hizo en 1801⁵⁸ y, en líneas generales, puede incluirse dentro de este grupo, al figurarlo sobre unas nubes e iniciándose un diálogo entre él y Dios por medio de la mirada que se eleva buscando el cielo. La pieza centra su interés tanto en la composición triangular como en la cuidada gestualidad de los personajes que se desenvuelven en la escena, es decir, el santo y los dos ángeles ubicados a sus pies.

La disposición de los brazos de los mencionados ángeles podría llevarnos a suponer que en el pasado portaron algún atributo. Sin embargo, tras analizar gran cantidad de imágenes del santo, nos inclinamos a suponer que tal opción es improbable porque ninguno de sus atributos tradicionales encajaría en tal postura -a no ser el cilicio y el flagelo, que por otra parte no son específicos suyos-, y su actitud se debería simplemente a corroborar la acción declamatoria de San Pedro.

EL CICLO DE LA ERMITA DE LA AMPUYENTA EN FUERTEVENTURA

Uno de los conjuntos artísticos de tema franciscano más interesantes de Canarias es el que puede contemplarse en el citado recinto⁵⁹. Tal aseveración no está basada en la calidad de la obra pictórica, pues los frescos que la decoran así como el conjunto de lienzos que rememoran distintos episodios de su vida, fueron elaborados por un artista popular que desconocía plenamente el oficio. Es el programa iconográfico lo verdaderamente significativo dado que denota un estudio de la hagiografía así como lo relativo a la reforma espiritual protagonizada por este santo.

No puede asegurarse quien fue el mentor del ciclo, pero la proximidad del convento seráfico de San Buenaventura en la villa de Betancuria podría arrojar alguna luz al respecto, pues, si bien no es imprescindible que un fraile dictara el programa, lo es el

57. ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *La iglesia de San Francisco de Las Pahuas*, Las Palmas de Gran Canaria. 1986, pág. 100.

58. CALERO RUIZ, CLEMENTINA: *José Lujan Pérez*, Santa Cruz de Tenerife, 1991, pág. 87.

59. Compartimos la misma opinión que fuera expresada por M. RODRIGUEZ GONZALEZ, op. cit., págs. 49 y 50.

conocimiento de su vida, que figuraría en algún libro del cenobio, el cual serviría para inspirarlo. Se puede aportar una teoría al respecto aunque no muy bien fundamentada. No obstante, consideramos necesario plantearla.

La ermita, como se ha visto, fue erigida en 1681, contando desde el primer momento con patronos. En 1753:

*«Don Pedro Alcántara Domínguez Presbítero, vezino del lugar de la Ampuyenta (...) digo que hallándome Mayordomo de la Hermita del Señor San Pedro Alcántara, fundada en dicho lugar, he notado que por la mucha devoción y crecido concurso de los pueblos vezinos se hace preciso hacer mas grande la capilla mayor de dicha Hermita por no haber la gente por su estrechez, y assi mismo tengo ja devoción de fabricar una capilla en dicha Hermita con la advocación de las Animas benditas (...)»*⁶⁰.

Por lo tanto, el mayordomo, un hombre de Iglesia, desea modificar la estructura del templo dadas las devociones que explícita. No sería de extrañar que entre las reformas se incluyese la decoración pictórica del templo; de hecho, el libro de la ermita en el inventario efectuado en 1756 incluye *«Yten dicha yglesia venida de quadros de la vida y milagros de dicho santo (...) el uno que esta atrás la puerta principal del principe de la yglesia nuestro Padre san Pedro, y ensima della la muerite y los santos Doctores San BuenaBentura y santo thomas de Aquino»*⁶¹. Tres años pudieron bastar al anónimo artista para ejecutar la totalidad de la obra, con el asesoramiento de este religioso que podría conocer la vida del santo, quien, además, era su protector, como el nombre de pila indica.

Una vez estalecidas la cronología y el presunto inspirador de los temas referidos en este conjunto de pinturas, se tratará de analizarlas iconográficamente. En primer lugar debe señalarse que no todos los frescos o lienzos de la ermita hacen alusión al santo, al figurar pinturas con asuntos tan variados como San Pedro Papa, la Piedad o San Jerónimo, lo cual podría entenderse como la presencia de otras devociones en el mismo recinto.

Incluso en lo relativo a las escenas sobre su biografía no puede hablarse exactamente de «ciclo», puesto que en ellas no se ha establecido un orden cronológico, atendiendo a los principales hitos de la misma -forma frecuente de conformar una secuencia narrativa-. En este caso se ha preferido que cada fresco o lienzo asuma tanto el género histórico como el valor de lo simbólico; es decir, el artista para expresar correctamente y en poco espacio físico los contenidos deseados, se valió del recurso de la superposición de planos, el primero para plantear el hecho hagiográfico y el segundo en función de representar lo simbólico.

Para establecer un orden lógico cara a una correcta lectura iconográfica, debe analizarse en primer lugar el cuadro que nos muestra al santo caminando junto a un compañero por una vereda, mientras una paloma le habla al oído. Esta escena recuerda el pasaje de su vida, ya comentado, en el cual se le apareció el Espíritu Santo e inspiró

60. A.H.D.O.C., *Libro de la ermita de San Pedro Alcántara en La Ampuyenta*, fol. 51 r.

61. *Ibíd.*, fol. 76 r.

la obra reformadora, todo ello en Alcántara. Sin embargo, lo más significativo es el acontecimiento narrado en segundo plano, la construcción de una iglesia figurando unos ángeles como obreros.

Si se interpreta convenientemente el conjunto de la escena, puede afirmarse que la presencia de la paloma simboliza el nacimiento espiritual de la reforma y erección del templo su implantación física. Por lo tanto, se trata del convento del Pedroso-Extremadura-, el cual contaba con *«no mas de treinta y dos pies de largo, y veinte y ocho de ancho. Dentro de este estrecho compás, ó sitio hizo la Iglesia bien pequeña, y mucho mas la Capilla mayor, que se dividía con una reja de madera, y cabían en ella holgadamente el Sacerdote, y el Acólito, que le ayudaba á Misa, y otro si entraba ocupaba mucho. El Claustro era en quadro, y tan pequeño, que puestos dos Religiosos en lo alto de él, uno enfrente del otro, tocaban con las manos»*⁶².

Así pues no debe extrañar las reducidas dimensiones del templo figurado en la pintura, aunque no haya referencias en los textos a la presencia de ángeles en ningún momento de su construcción, lo que puede interpretarse como un deseo de asemejar su vida con la del fundador, San Francisco de Asís, que recibió ayuda de ellos en más de una ocasión.

Lo más curioso de este caso es el fondo que ha pintado el artista, tenebroso, árido y nocturno; por su parte, el templo responde a las características del clasicismo arquitectónico y los ángeles se asemejan a los que identifican el primer Renacimiento italiano. Por ello se sospecha que la estampa inspiradora de esta obra pudo ser efectuada en aquél país, o copiada por un artífice español de un libro impreso en Italia, siendo luego reinterpretada por el anónimo artista que decoró la ermita para adecuarla a la vida de San Pedro de Alcántara.

Esta escena puede vincularse con otra en la que figuran él y Santa Teresa de Jesús, ambos en éxtasis, adorando a la Inmaculada Concepción. Se plantea esta relación por el hecho de que el convento mencionado, primero mandado a construir por el santo, fue dedicado a esta advocación mariana:

«Finalizada la obra, faltaba dedicarla, y la dedicó á la Reyna, á la Señora concebida en gracia, á la que fue el Imaú de sus afectos desde niño, á aquella candida Aurora, cuya devoción bebió en la leche (...). Esta devoción entrañable en tu bien dispuesto corazón te elevó a tan eminente grado de santidad. Para público, y perene testimonio de la fineza de su amante cariño, puso el santo sobre el lintel de la puerta de la Iglesia esta Redondilla tan elegante, como devota.

*Templo humilde consagrado
A la Reyna esclarecida,
Madre, y Virgen, concebida
Sin mácula de pecado»*⁶³.

Queda demostrado a través de la cita el fervor a la Inmaculada que sintió el santo,

62. SAN BERNARDO, A. DE, op. cit., pág. 100.

63. MADRID, D. DE, op. cit., Tomo II, pág. 281.

algo que no es característico suyo sino una generalidad dentro de la Orden Franciscana, que tenía a tal devoción como protectora, y aún de la sociedad española, máxima defensora del dogma.

Tal vez por eso el artista figuró junto a él, también en éxtasis, a la otra gran santa española, Teresa de Jesús, cuya vida espiritual se aproximó en demasía a la suya, siendo ambos grandes valedores de la religiosidad hispana y de las reformas emprendidas tras el Concilio de Trento, convirtiéndose en una de las causas más populares la defensa del dogma inmaculadista. Es significativo el hecho de que ella figure en el interior de una celda y no sobre un fondo neutro, como es el caso de San Pedro de Alcántara, consiguiéndose un doble objetivo, resaltar la devoción que ambos sentían por la Inmaculada sin necesidad de que hubiese un acuerdo previo sobre el tema, pero a la vez cómo esa íntima relación espiritual había reforzado sus ansias por defender la veracidad del dogma. Así pues, el artista no ha presentado un hecho histórico, basándose en un éxtasis común, sino que ha optado por mostrar una escena simbólica⁶⁴.

Esta misma asociación de imágenes se encontrará en el retablo mayor, puesto que en la hornacina central figura el titular, ya citado, mientras en las laterales se hallan sendos lienzos, uno de la Inmaculada con el Niño en los brazos -siguiendo un modelo iconográfico muy difundido en Canarias- y otro de la monja abulense.

Una de las representaciones de mayor riqueza tanto en los recursos artísticos como en los aspectos iconográficos es aquella que nos muestra su tránsito. En este caso es muy significativo el interés que el autor mostró por los estudios de perspectiva, pues empleó como recurso el hecho de diferenciar las baldosas del suelo que se hallan en cada habitación por medio de una gama cromática diferente, obteniendo así una mayor riqueza decorativa y el efecto de profundidad. No obstante, la dureza del dibujo junto con lo incorrecto de la perspectiva hacen que el lienzo no sea meritorio desde el punto de vista técnico. Una vez más ha de recurrirse al estudio iconográfico para encontrar valores que mejoren la percepción estética de la obra.

La escena de su muerte ha sido presentada conforme los textos de las hagiografías, que suelen coincidir en este punto. El santo figura acostado en una cama cubierta por una colcha de rico tejido, acompañado por un fraile que reza junto a él, otro que con el hisopo parece concederle la Extrema Unción y el médico en actitud de reconocerlo. Así pues, no se presenta su expiración, sino las horas anteriores al óbito. El libro de fray Alonso de San Bernardo lo narra de la siguiente forma:

«Después de haber recibido el Sagrado Viático, pidió al Cura, que á su tiempo le traxese la Extremaunción, y último Sacramento, con que el alma se fortalece. Quedó el Santo los ojos clavados en un Crucifijo, que allí tenia (...). Volviendo en sí, dixo al Médico: Señor Doctor?quando hemos de caminar? Respondió: Padre, muy presto. Y entonces con gran júbilo dixo: Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi, in Domum

64. Sobre la vinculación entre la Inmaculada Concepción y la Orden Franciscana véase el apartado iconográfico referido a San Francisco, donde se ofrece una bibliografía específica al analizar las pinturas del convento franciscano de Santa Cruz de Tenerife.

Domini ibimus. Consolóse de que el Médico le dixo, que se acababa, no porque él no lo sabía, sino porque le daba particular consuelo que todos se lo dixeran.

Volviendo después el Cura á verle, y queriendo quedarse aquella noche, asistiéndole con los Religiosos, le dixo el santo: cene, y repose sin cuidado; porque hasta las seis de la mañana no será mi tránsito; y así á las quatro me traerá la Extremaunción»⁶⁵.

Por lo tanto, esta pintura refleja lo acontecido en esas horas previas, pero con ciertas modificaciones, puesto que no figura un presbítero actuando como intermediario en el Sacramento, sino un fraile.

Esta no es la única irregularidad conforme al hecho histórico, dado que el artista ha incluido en la composición dos elementos ajenos al drama. En el ángulo superior derecha del cuadro, se observa una ventana abierta a través de la cual se contempla una ermita. Este tipo de alusiones son frecuentes en la pintura religiosa para indicar la vinculación del personaje con la Iglesia, pero ello se nos antoja innecesario en el caso de San Pedro de Alcántara, sobre todo teniendo en cuenta que la escena se desarrolla en el convento de Arenas -Avila- de su propia Orden.

Por otro lado, en el extremo opuesto de la misma pared se abre una puerta que comunica la celda con el resto del cenobio, lo que el artista señala por la alternancia de baldosas que producen el mencionado efecto de profundidad. Al final de ese espacio se advierte la figura de una mujer, de espaldas, entregada a las labores domésticas. Su presencia no sólo está fuera del contexto histórico, sino que incluso el propio santo recomendaba a sus discípulos un trato escaso con las mujeres.

La explicación de estas curiosidades podría encontrarse en las fuentes que el pintor manejó a la hora de iniciar su labor, puesto que dichos recursos compositivos son infrecuentes en el arte canario. Una vez más señalamos como posible inspiración algunos grabados italianos, al igual que sucede con la pintura alusiva a las fundaciones. Sin embargo, esta teoría aún no ha podido demostrarse.

Otro aspecto relevante de esta pintura es el rompimiento de gloria figurado en la parte superior, donde se muestra al Espíritu Santo en forma de paloma, con lo que se pretende dar a entender la presencia divina en ese momento trascendental.

Esta apreciación se aleja del hecho histórico acaecido, ya que los diferentes autores incluyen en la narración de su tránsito a la Santísima Trinidad, a la Virgen María y a San Juan Evangelista, puesto que el santo vio cómo acudían a socorrerlo en tales momentos.

Camberos describe este pasaje de la siguiente forma:

«Recobrado de aquel dulce accidente, abrió los ojos, soles ya de aquel Cielo, y admirado de que los Asistentes no viesan ¿o que veía dixo: Hijos, no veis aquí á la Santísima Trinidad? A la Virgen María mi Señora, y á el glorioso San Juan Evangelista . El contento le tenía en una demencia amorosa, como si les fuera permitido gozar de aquella visión Beatífica (...)»⁶⁶.

65. SAN BERNARDO, A. DE. op. cit, págs. 338 y 339.

66. CAMBEROS DE YERGOS, E, op. cit, pág. 250.

No se puede decir que el autor del programa iconográfico de la ermita mayorera desconociese este hecho, por lo que puede entenderse que la omisión de los mencionados personajes podría deberse a una economía de imágenes, tal vez por la pequeñez del fragmento de pared donde se iba a depositar el cuadro.

Otra escena de gran significado religioso es la que muestra a San Pedro de Alcántara de rodillas, en éxtasis, contemplando una cruz envuelta en un halo de claridad y dispuesta en la cima de un monte, todo ello observado por un fraile que asiste maravillado al suceso en el extremo inferior izquierdo del lienzo.

Se rememora, sin duda, el famoso milagro acontecido en el convento del Pedroso, donde su éxtasis ante la cruz fue contemplado por los frailes⁶⁷. Sin embargo la composición de la obra es muy brillante porque el artista ha resuelto dividir el espacio en dos mitades: la izquierda está presidida por el religioso que, sobre una suave colina, figura recostado a la sombra de un árbol contemplando el milagro. Tras él se aprecia un paisaje cuyo fondo está compuesto por tres montañas. La mitad derecha tiene como protagonista a una peña, arbolada y rodeada por un río, coronada por la cruz de la que emana el resplandor divino. Ambas mitades quedan unidas por la figura del fraile, que adquiere unas dimensiones monumentales, arrobado ante la contemplación del Santo Madero, portando como atributo la paloma sobre el hombro.

Esta interpretación recuerda a las composiciones sobre la estigmatización de San Francisco, no sería extraño que el artista se inspirase en un grabado de tal tema, teniendo en cuenta que el fraile bien podría ser el hermano León, y la cruz la imagen del crucificado alado del que parten los estigmas. Esa teoría parece plausible, sobre todo si se tiene en cuenta la escasez de grabados o estampas devocionales que mostraran dicho acontecimiento.

Es singular la presencia de la paloma en la escena, puesto que está fuera de lugar en dicha ocasión al asumir la cruz el hecho de lo sobrenatural. Por lo tanto, o bien se trata de un error interpretativo, o bien manifiesta el deseo de expresar con mayor nitidez la identidad del santo representado por medio de su atributo característico.

En cualquier caso, destaca por la morbidez del color, creando una atmósfera fría pero no desagradable, gracias al juego entre las gamas de azules, marrones y beiges. Incluso puede afirmarse que la obra es uno de los mejores paisajes dieciochescos de Canarias, no por la calidad técnica -de dibujo duro e incluso acartonado, lo que una vez más denota las manos de un artista popular-, sino por el primor observado en los detalles, la constante búsqueda de la profundidad a través de las gradaciones cromáticas e incluso el estudio del cielo, que asume gran importancia por convertirse en el fondo de paisaje que confiere dramatismo a la escena.

La última pintura que se referirá es, sin duda, la más compleja, al mostrar a un personaje en el interior de un pozo cuadrado, completamente envuelto por cadenas, siendo salvado en última instancia por el Espíritu Santo. Se han leído detenidamente las hagiografías de San Pedro de Alcántara sin que se pudiera relacionar esta pintura con

67. SAN BERNARDO. A. DE. op. cit., págs. 103 y 104.

los textos, pues si bien es cierto que su penitencia fue extrema, también lo es que no tuvo por hábito mortificarse de tal manera.

El siguiente paso fue comprobar los milagros obrados por el santo tras su muerte sin que se hallara la solución; además, en tal caso lo normal es que figurara sobre unas nubes presidiendo la composición y no la Tercera Persona. Por lo tanto, no puede ofrecerse una teoría basada en su hagiografía que resuelva el problema. Es lógico suponer que el autor del programa iconográfico pudo intervenir aportando algún texto apócrifo sobre su vida, que no hemos tenido la suerte de conocer. En cualquier caso no hay duda de la intención de la escena, pues figuran objetos simbólicos alusivos a la vida religiosa, como las rosas «símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección»^{6*} y la higuera «símbolo de la abundancia y de la sabiduría religiosa»⁶⁹.

Así pues, se trata de una pintura cuya acción se desarrolla en el patio de una casa o convento, advirtiéndose a lo lejos, más allá del pórtico de acceso al recinto, la presencia de una iglesia. Todo ello confirma lo antes expuesto, tal vez se trate de la exposición artística de un relato vinculado a la personalidad de San Pedro de Alcántara poco difundido y de escaso eco devocional. Sin embargo, sospechamos que tal vez sea una pintura simbólica donde se manifiesta su triunfo sobre las cadenas del pecado gracias a la sabiduría y la humildad, muy al gusto del arte español de los siglos XVII y XVIII.

68. CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de Símbolos*, Labor, Barcelona, 1991, pág. 390.

69. REVILLA, FEDERICO: *Diccionario de Iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990, pág. 185.

Índice de abreviaturas:

A.H.D.O.C. Archivo Histórico Diocesano del Obispado de

Canarias A.H.P.G.C. Archivo Histórico Provincial de Gran

Canaria A.H.P.T. Archivo Histórico Provincial de Tenerife A.O.T.

Archivo del Obispado de Tenerife



Foto superior: San Pedro de Alcántara (detalle del rostro). Iglesia de San Francisco de Asís, Santa Cruz de Tenerife. Talla y candelero. Anónimo canario de la segunda mitad del siglo XVIII.

Foto inferior: San Pedro de Alcántara. Iglesia de Santiago Apóstol, Los Realejos (Tenerife). Imagen de talla policromada, dorada y estofada. Anónimo canario del sielo XVIII.



Foto superior: San Pedro de Alcántara. Iglesia de San Francisco de Asís, Santa Cruz de La Palma. Imagen de talla policromada, dorada y estofada. Escuela sevillana de comienzos del siglo XVIII.

Foto inferior: Tránsito de San Pedro de Alcántara. Ermita de San Pedro de Alcántara, La Ampuyenta (Fuerteventura). Oleo sobre lienzo, anónimo canario, c. 1756.

