

Imágenes de alabastro en el patrimonio escultórico de Tenerife. Análisis específico de San Pedro Apóstol de Vilaflor.

SÁNCHEZ BONILLA, María Isabel. Catedrática de Escultura (sbonilla@ull.es)
FUENTES PÉREZ, Gerardo. Profesor Titular de Historia del Arte. (gfuentes@ull.es)
Facultad de Humanidades. Universidad de La Laguna.

No podemos pretender contabilizar en Canarias un número tan elevado de obras realizadas en alabastro, mármol, marfil, etc., como las llevadas a cabo en madera policromada, abundantes sobre todo en los siglos XVII y XVIII, y que acaparan la mayor parte de los encargos de carácter religioso, aparte de la pintura y orfebrería. Este resultado se debe, entre otras razones, a la lejanía de los centros de producción europeos y a la inexistencia de canteras que permitieran no sólo el conocimiento del material, sino el aprendizaje y profesionalidad de los artistas locales, lo que impidió en gran medida que la población se familiarizase con ese tipo de obras, incluyéndolas en sus repertorios culturales como un producto más bien excepcional, enriqueciendo, en parte, las colecciones particulares.

Por su naturaleza, el mármol abarcó gran parte de los espacios urbanos, especialmente a partir del siglo XVIII, momento en el que llegan a Canarias composiciones pétreas, y también imágenes en madera policromada, desde los talleres genoveses, muchas de ellas del círculo de Antón María Maragliano (1664-1739), Pasquale Bocciardo (1719-1790), Francesco María Schiaffino (1689-1765), entre otros, que el profesor don Jesús Hernández Perera dio a conocer en un minucioso trabajo titulado “Esculturas genovesas en Tenerife”, que en 1961 publicó el Anuario de Estudios Atlánticos¹.

La isla de Tenerife recibió la mayor aportación (60%), contando con excelentes ejemplos en su capital, Santa Cruz de Tenerife, como “El triunfo de la Candelaria”, relevante conjunto realizado en 1778, y atribuido a Pasquale Bocciardo. Un espigado monolito sirve de pedestal a la imagen de la Patrona de las Islas, la Virgen de Candelaria, escoltada por cuatro menceyes (reyes) guanches. De este mismo autor es el extraordinario púlpito de la Catedral de La Laguna (Tenerife), teniendo como base un imponente ángel que a manera de atlante sostiene la copa. El siglo XIX resultó también muy fructífero en la incorporación de conjuntos marmóreos procedentes de Italia, Francia y la Península Ibérica, que embellecieron los principales lugares públicos, fruto de los nuevos planes urbanísticos. Desde Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, se encargaron interesantes obras como ornato de alamedas, plazas, paseos, etc., siendo ya muy común la presencia de esculturas alegóricas y de aquellos próceres de la política, de la literatura, del arte y de la cultura, en general. También el mármol, siempre al servicio de la nueva burguesía ciudadana, se ocupó de otros espacios como son los cementerios; la capital gran canaria cuenta con singularidades

¹ HERNANDEZ PERERA, Jesús: “Esculturas genovesas en Tenerife”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, Patronato de la Casa de Colón, Madrid- Las Palmas, nº 7, año 1962. En este trabajo se recogen todas aquellas obras de procedencia italiana, gracias a la actuación de los genoveses, que al finalizar la conquista del archipiélago por Castilla (siglo XV), invirtieron dinero en dicha empresa poniendo en cultivo la caña de azúcar en las mejores tierras, constituyendo así una potente colonia de comerciantes y financieros que no dudaron en adquirir obras en mármol, alabastro y madera policromada, aparte de otros objetos de valor.

escultóricas procedentes de los talleres de Paolo Triscornia (1757-1833). La plaza de Weyler, centro neurálgico de Santa Cruz de Tenerife, acoge una espléndida fuente constituida por puttis, animales marinos, guirnaldas de flores, mascarones, etc., cuyo autor es Achille Canessa (1856-1905). Y la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava (Tenerife), recibió en 1823 el hermoso tabernáculo procedente del taller Giuseppe Gaggini (1791-1867), así como el púlpito y otros ejemplos de igual material.

Las esculturas de alabastro son más costosas de cuantificar, pues aparte de aquellas expuestas al culto, en museos y en otros recintos públicos y religiosos, son muchas las que se hallan en manos de particulares, difíciles a veces de localizar y de acceder a las mismas. Ni siquiera disponemos de un inventario que nos permita hacer un estudio concienzudo del número de obras existentes, de su procedencia y de su estado de conservación. La mayor parte de estas piezas pertenecen al ámbito religioso, en el que predomina el tema mariano. Los repertorios profanos, en cambio, son más variados, sobresaliendo las representaciones de animales, personajes curiosos, pequeños cofres, objetos decorativos, etc., adquiridos en subastas, en anticuarios, y a través de otros medios gracias al incremento de los viajes que comenzaron a ser más regulares y seguros a partir del siglo XIX en adelante. Muchas familias fueron acumulando atractivas piezas como algo singular y apetecible, independientemente del valor primario y original. El contacto con los artistas supuso, asimismo, una eficaz vía para la obtención de estas piezas, pues ellos servían de enlace entre la clientela y los mercados del arte, conociendo los gustos y preferencias, así como la moda y las vanguardias.

De todas esas piezas, queremos destacar aquellas que han tenido un especial significado en el desarrollo histórico, social y artístico de Canarias. Una de las obras de alabastro de mayor antigüedad, es sin duda la imagen de “**Ntra. Sra. de la Peña**” (Patrona de Fuerteventura), venerada en su templo de Vega de Rio Palmas (Betancuria). No sobrepasa los 23 cm de altura, y según el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, Francisco Galante Gómez, se trata de una escultura perteneciente al llamado “Maestro de Rímini”, que cristalizó una tipología mariana (“Virgen sedente con Niño”) “*que fue adaptada a una de las variantes del Gótico Internacional, al denominado “gótico suave” o “bello estilo”, desarrollándose entre 1400 y 1440, aunque con ligeros matices diferenciados*”², ya dentro de “*un segundo grupo de imágenes de alabastro repartidas por gran parte de Europa. Eran piezas comúnmente de calidad superior, aunque más escasas que las realizadas en Inglaterra*”³. A pesar de que se encuentra con notables mutilaciones, es una talla apreciable, pensada para ser vista de frente, colocada en pequeños altares, pues la parte posterior solo se encuentra esbozada e, incluso, la sede muestra la oquedad. No cabe duda de que se trata de esas “*Virgenes de viaje*”, que también son recogidas por la pintura en magníficos trípticos (“trípticos-altar”). Pequeñas imágenes fáciles de

² GALANTE GOMEZ, Francisco: “Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rímini: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura)”. *Anuario Español de Arte*, LXXX, 318, abril-junio 2007, p. 151.

³ GALANTE GOMEZ, Francisco: *op. cit.*, p. 142. Dice: “*En las primeras décadas del siglo XV fueron ejecutadas excelentes esculturas de alabastro en talleres europeos de gran producción, localizados en una zona fronteriza entre el norte de Francia y el sur de los antiguos Países Bajos meridionales, en un área geográfica comprendida entre las ciudades de Lille, Arras y Tournai, y en el bajo y medio Rin. Eran piezas de reducido formato que fueron distribuidas en un amplio mercado gracias a la incesante actividad mercantil. En estos talleres fueron elaboradas obras con características muy afines entre ellas, que han sido adscritas al arcano “Maestro de Rímini”.*”

transportar por sus reducidas dimensiones. No es extraño encontrar en ellas algunas pincelas de color resaltando aquellos elementos más particulares como, por ejemplo, ojos, labios, cabellos, ornamentación de la vestimenta, pero sin apabullar ni ocultar la belleza y la traslucidez del alabastro. La iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife cuenta también con una de estas esculturas, expuesta en el sotabanco del retablo de San José. Es una atractiva **“Inmaculada Concepción”** que descansa sobre una desarrollada base que contiene, aparte de la habitual venera, un curioso dragón alado, de características orientales. Por su tipología podríamos incluirla en los repertorios del siglo XVIII⁴. También se concibió para ser contemplada frontalmente ya que en la parte posterior se descubre la huella de las herramientas en el desbaste.

Capítulo aparte lo compone la serie de representaciones marianas bajo el título genérico de “Virgen de Trápani”, devoción que, procedente de la ciudad de su mismo nombre (Sicilia), se extendió con bastante rapidez por Europa a lo largo del siglo XVI, llevándose a cabo numerosísimas copias que no disminuyeron hasta bien entrado el siglo XIX⁵. A partir del siglo XVI llegaron a Canarias algunas de estas atractivas esculturas de Nuestra Señora, que se conocen a veces con otros nombres devocionales; así, en la iglesia de San Juan Bautista del municipio de San Juan de la Rambla, al norte de Tenerife, nos encontramos con la pequeña talla de la **“Virgen del Pino”**, ya que recuerda, en cuanto a su disposición, a la Patrona de Gran Canaria, y que según los profesores Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, es una de las imágenes más antiguas de la referida iglesia, de 28 cm de altura, policromada y dorada; la documentación más antigua (siglo XVI) la menciona como *Nuestra Señora de la Consolación*⁶.

El Museo de Santa Clara de Asís (Convento de religiosas clarisas, La Laguna, Tenerife) muestra una pequeña imagen de la **“Virgen de Trápani”** (Sala “Reginma Coeli”), muy probablemente del siglo XIX, y que perteneció a uno de los oratorios privados de estas religiosas⁷. Asimismo, y *“bajo la advocación de la Virgen de las Nieves”*⁸, es la existente en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, perteneciente al siglo XVII. Recibe el nombre de **“Virgen de los Reyes”**, la que se guarda en la sacristía de la parroquial de Puntallana (La Palma), denominándose **“Ntra. Sra. de la Peña de Francia”** la elegante imagen titular de su ermita en Mozaga (Lanzarote). Pero la más popular de estas esculturas marianas es, sin duda, la que se atesora la Catedral de La Laguna (Tenerife), que fue estudiada en su momento por el ya citado, profesor don Jesús Hernández Perera, quien formó parte de la Comisión del Cincuentenario de la Catedral de los Remedios (1913-1963), de la citada ciudad universitaria y episcopal,

⁴ No contamos con documentación fiable para garantizar su autoría y procedencia. La citada parroquia de San Francisco de Asís, que perteneció al desaparecido convento franciscano de San Pedro Alcántara (siglos XVII y XVIII), comenzó a funcionar como tal a partir de 1869; la documentación anterior a esta fecha se encuentra muy dispersa por distintos archivos locales y nacionales. Es muy posible, por tanto, que proceda del propio convento o de alguna familia allegada a la comunidad seráfica.

⁵ FRANCO MATA, Ángela: “La ‘Madonna di Trapani’ y su repercusión en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 49, Madrid, 1983, p. 275.

⁶ ALLOZA MORENO, Manuel y RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *San Juan de la Rambla*. Gráficas Tenerife S.A., Santa Cruz de Tenerife, 1986, p. 224.

⁷ FRANCO MATA, Ángela: “Hacia un corpus de las copias de la ‘Madonna di Trapani’ Tipo A (España)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo X, nº 1 y 2, Madrid, 1992, p. 272. “*Toman auge las estatuas de pequeño tamaño para oratorios particulares, y he comprobado también su existencia en conventos en nuestro país*”.

⁸ FRANCO MATA, A.: “Hacia...”, *op. cit.*, p. 87.

realizando el catálogo de la Exposición de Arte Sacro, en el que incluyó la mencionada imagen de alabastro con el nombre “**La Virgen y el Niño**” (75 cm con pedestal). La relacionó con el estilo de Damián Forment (1480-1540), “*y por su posible identificación con la Virgen del Pilar, puede considerársela obra renacentista aragonesa*”⁹. Si comparamos estas dos representaciones marianas, observamos que dista mucho la génesis compositiva de ambas, al menos de la *vera efigie* que se venera en la Basílica de su nombre de Zaragoza, que sirvió de modelo para las restantes interpretaciones de esta advocación.

Sin embargo, la obra que nos ocupa, el “**San Pedro Apóstol**” de alabastro que encontramos hoy en el nicho lateral izquierdo del Altar Mayor de la Iglesia del mismo nombre del municipio de Vilaflor, está considerada una de las mejores obras existentes en el panorama artístico de Canarias, que adquiere aún mayor importancia no sólo por sus dimensiones (110 cm con la base), sino también por encontrarse en un lugar alejado de los centros artísticos y culturales de entonces (Las Palmas de Gran Canaria, San Cristóbal de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, etc.), que tenían a gala ofrecer las mejores obras artísticas producidas en talleres foráneos y locales.

El **Municipio de Vilaflor** es hoy es un reclamo cultural y turístico, por su paisaje y orografía, por la imagen de San Pedro Apóstol y por ser cuna de San Pedro de San José de Betancour “Hermano Pedro”(1626-1667), fundador de la Orden Betlemita.

La localidad, ubicada al sur de la isla de Tenerife, próxima a las faldas del Teide (1.500 m. de altitud), fue fundada por Pedro Soler y Juana de Padilla¹⁰, quienes **en 1533 levantaron una ermita** dedicada a San Pedro Apóstol “*dotándola de lo necesario << cuya imagen de alabastro condujeron de Cataluña >>*”.¹¹ En 1568 la ermita fue elevada a rango de parroquia, convirtiéndose en la sede del beneficio de Abona, que aglutinaba a Granadilla¹², Arico¹³, Arona¹⁴ y San Miguel¹⁵, estatus que se mantendrá hasta finales del siglo XVIII, fecha en que el reconocimiento de hijuela de la I. de San

⁹ HERNANDEZ PERERA, Jesús: “La Virgen y el Niño”, en *Catálogo de Arte Sacro*, La Laguna, septiembre de 1963.

¹⁰ Acabada la Conquista las tierras y aguas de la zona conocida en nombre aborigen como “Chasna” fueron entregadas en 1504 a los conquistadores Jerónimo de Valdés, Andrés Suárez Gallinato, Guillén Castellano y Fernando de Espinosa (Elias Serra y Ráfols, “Las Datas de Tenerife”), sin embargo en 1508 éstos ceden sus tierras a Sancho de Vargas, alcalde mayor de la isla, cuyos herederos las venderán a Juan Martín de Padilla, padre de Juana de Padilla, quien casará con el coemerciante catalán Pedro Soler. En 1601 un nieto suyo consiguió que le permitieran instaurar un mayorazgo que, con el tiempo pasó a la familia Chirino Soler y en 1765 pasará a formar parte de los bienes del Marquesado de la Fuente de Las Palmas, al casarse el marqués con Josefa Soler de Padilla y Castilla, séptima poseedora del mayorazgo.

¹¹ FRAGA GONZALEZ, Carmen: “Aportaciones a la historia artística de la comarca de Abon”, *50 Aniversario (1932-1982)*, vol. II, *Humanidades*, Instituto de Estudios Canarios, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1982, p. 142. Cita a DARIAS PADRÓN (1944).

¹² La I. de San Antonio de Padua de Granadilla se erigirá como parroquia en 1617, siendo la primera hijuela de la parroquia de San Pedro de Vilaflor.

¹³ La I. de San Juan Bautista de la Villa de Arico, nacida como ermita a finales del siglo XVI, se erige como parroquia en 1639, segregándose de San Pedro de Vilaflor a principios del siglo XVII.

¹⁴ La I. de San Antonio Abad de Arona, erigida sobre una ermita levantada en 1625, adquirió su actual configuración a finales del siglo XVIII, siendo reedificada en el XIX.

¹⁵ La I. de San Miguel Arcángel de San Miguel de Abona parte de una ermita erigida a mediados del siglo XVII, que en 1796 se convierte en parroquia independiente. Entre 1820 y 1874 se levanta la edificación actual.

Antonio Abad de Granadilla, inicia un proceso desmembrador que culminará a finales del XVIII con la segregación de Arona y de San Miguel de Abona, quedando el término municipal con su extensión moderna. Nos dice Viera y Clavijo, a finales del siglo XVIII, que su feligresía es de 2.586 personas, número que hoy se ve reducido hasta los 1819 que el ayuntamiento anota en su página web.

Vistos los datos básicos del Municipio, conviene incluir también algunas pinceladas sobre **la evolución de la Iglesia**. Una vez que la ermita se convirtió en parroquia se procedió a su ampliación (1615-1675), construyendo su capilla mayor y dándole el cuerpo que mantiene la iglesia moderna, lo que atestigua una inscripción sobre su portada principal. Hernández González anota que será en la última década del siglo XVIII cuando “el edificio empiece a sufrir los achaques del tiempo”, nos informa también detalladamente sobre las visitas pastorales que realizan los Obispos Tavira y Almazán (dirige la diócesis entre 1791 y 1796) y Manuel Verdugo Albiturria (gobierna desde 1796 a 1816) y las modificaciones que ordenan, aportando múltiples detalles extraídos de “las cuentas parroquiales, que comprenden desde 1805 hasta 1828” en las que queda constancia de diversos traslados de altar, lo que permite constatar que el San Pedro de alabastro objeto de investigación, cambió varias veces de lugar dentro de la misma iglesia. Interesa destacar el comentario del Obispo Verdugo respecto a la calidad de la escultura y su adorno, así como las notas sobre el traslado de retablos:

“ sobre su adorno apunta: Hemos adiestrado que la tiara y capa de lampazo con que se ha querido adornar la excelente escultura del señor S. Pedro apóstol que se venera en esta iglesia como Patrono que es de ella lexos de contribuir al fin que suponemos se habrá tenido para los referidos adornos, desfiguran la Ymagen y hace desmerecer el arte con que fue hecha por lo que mandamos que la tiara se haga fundir y destine a otro uso y que la capa de lampazo se haga un roquete para la administración de que hay necesidad en esta iglesia [...] se apunta que los retablos, especialmente el mayor, era 'de mala figura' por lo que plantea el traslado del que se encontraba en 'en la capilla colateral de la izquierda al cuerpo de la Iglesia para poner allí el altar mayor que no es propio para aquel lugar; y dexar un tabernáculo proporcionado al tamaño del pavimento” [...] la obra se llevó a cabo, y finalmente el retablo mayor ocupa una capilla colateral [...] . Aunque es verdad que el retablo mayor sigue ocupando el presbiterio del templo, la documentación es tajante en este sentido como bien podemos comprobar en el inventario que se redacta en 1835. [...] En lo que se refiere a la capilla mayor, la retirada del retablo supuso que su fisonomía cambiara, ahora aparece “un altar con su sagrario y sol dorado y unas carteras pintadas [...] El ideal ilustrado de sencillez y refinamiento en la liturgia no sólo se centró en los principales centros urbanos , sino que fue incisivo en las parroquias rurales, como el caso que nos atañe”¹⁶

Los detalles incluidos en la cita ayudan a constatar algunos de los avatares por los que debió pasar la imagen: hoy la vemos ubicada en el altar mayor y exenta de añadidos pero que como se desprende de la cita, a principios del siglo XIX llevaba “tiara y capa”. También conviene observar la instrucción del Obispo Verdugo en el sentido de que se traslade el altar y se deje un tabernáculo, ya que es precisamente durante los traslados cuando las esculturas de materiales como el alabastro, de elevado peso, están más expuestas a sufrir daños a nivel formal o superficial.

Hay también algunos datos relativamente recientes que conviene considerar: El 20 de abril de 1982 se incoa expediente de declaración de la iglesia como Bien de Interés Cultural. El 30 de marzo de 2004 se añade la descripción, y en Anuncio de 18 de

¹⁶ HERNANDEZ GONZALEZ, Manuel Jesús, “La renovación artística de la iglesia de San Pedro de Vilaflor (Tenerife) a comienzos del siglo XIX”, *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Las Palmas, 2006, pp. 1365-1367.

abril de 2005 se anotan los bienes muebles vinculados, encontrándose citado entre ellos “*San Pedro, escultura de alabastro, siglo XVII, autor anónimo. Ubicación: hornacina izquierda del Retablo Mayor*”¹⁷. Además, en junio de 2015 se firma Convenio entre el Ayto. De Vilaflor y el Obispado de Tenerife, en el que se especifica su colaboración en la restauración del retablo de la Virgen del Rosario. No se hace referencia en este convenio a intervención alguna en el retablo del altar Mayor, no obstante, una vecina del pueblo bastante ligada al cuidado de la iglesia, Pilar Gozález Fumero, nos ha comentado, en visita realizada el pasado mes de abril a Vilaflor, que “hace unos años el retablo estaba barnizado en oscuro y en la última restauración lo han vuelto a sus colores claros eliminando el barniz [...] e hicieron falta muchos hombres para mover la imagen de San Pedro”, lo que hace suponer que la mencionada restauración también debió incluir el altar mayor y, otro traslado más de la imagen de alabastro objeto de análisis. Como detalle de interés añadir que D^a Pilar nos regaló copia de una fotografía de la imagen que se difundió hace aproximadamente una década, en la que todavía existía el dedo pulgar de la mano izquierda.

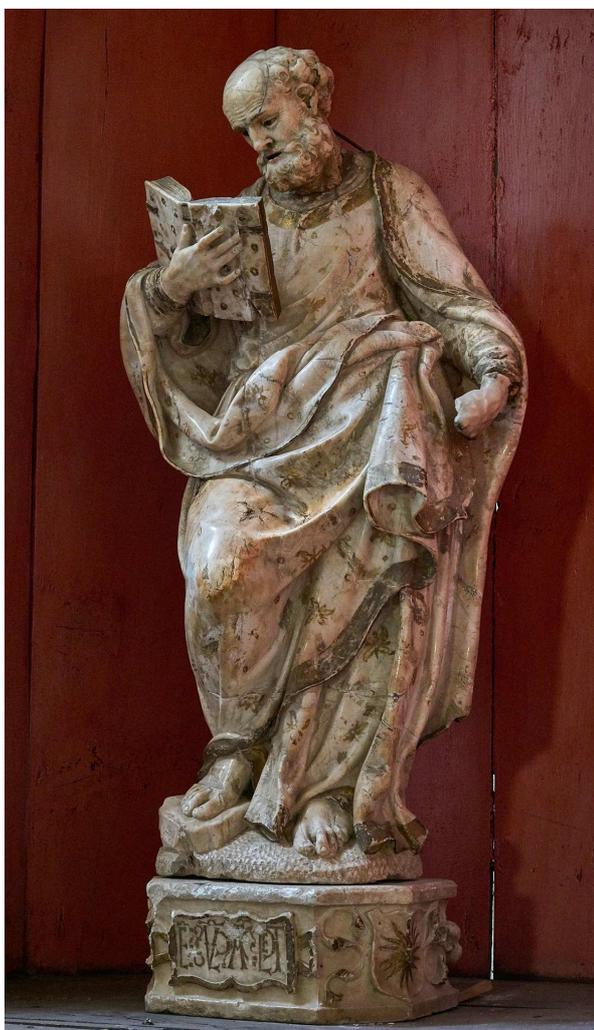


Imagen de San Pedro Apóstol. Iglesia de Vilaflor. Fotografías tomadas por Efrain Pinto, abril de 2016.

¹⁷ *Boletín Oficial de Canarias* núm. 83, jueves 28 de abril de 2005, p. 7365. Cabe suponer que son errores involuntarios las referencias al siglo XVII y autor anónimo.

Realizado el encuadre general de la obra y vistos los datos de mayor interés sobre el templo que la acoge, pasamos ahora a su análisis, en el que se incluirán anotaciones relativas a su procedencia y autoría y también reflexiones sobre el orden compositivo, tratamiento formal y superficial y estado de conservación.

La imagen de San Pedro Apóstol. AUTORIA: Hasta hace unas décadas esta escultura estuvo atribuida a Diego de Siloé (1495-1563) o Bartolomé Ordoñez (h. 1480-1520) por don Juan Contreras y López de Ayala, “Marqués de Lozoya” (1893-1978), en una visita efectuada a Vilaflor, y publicada algo después por Pedro Tarquis (1886-1985)¹⁸. El señor Contreras quedó sorprendido “*de que en un pueblo tan pequeño ... exista una obra artística de tal categoría*”¹⁹.

Por su parte, José Goyanes Capdevila (1876-1964)²⁰ opinó que era obra italiana, proponiendo a Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) como autor de la misma. Sin embargo, a Tarquis no parece preocuparle tanto la autoría y la procedencia –pues ya la considera meritoria–, como el hecho de poder descifrar la inscripción que se encuentra en la base de la escultura (parte frontal)²¹. Con infinita paciencia, intenta desentrañar lo escondido en la maraña de letras que, según las combinaciones planteadas en el tiempo invertido, todo parece apuntar a la figura de Miguel Ángel; no sabemos si por un impulso natural o por la persuasiva opinión del mencionado cirujano Goyanes. Contar con una pieza del gran escultor renacentista italiano en Canarias hubiera sido toda una revelación, y para el señor Tarquis, una auténtica corona de laurel. No fue capaz de descubrir lo que aquellas letras ocultan, de modo que “*el enigma continua ... en pie*”²².



Pedestal de la Imagen de San Pedro Apóstol. Fotografía de Efrain Pinto, abril de 2016.

¹⁸ Investigador (historia y arte), dibujante y pintor, aunque su verdadera profesión fue la de Técnico de Telégrafos. Polifacético en el sentido más amplio de la palabra, llegando incluso a escribir obras de teatro. Formó parte del cuerpo de académicos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, aparte de otras entidades culturales de Tenerife.

¹⁹ TARQUIS, Pedro: “La inscripción del San Pedro de Vilaflor. ¿Una escultura de Siloé o de Miguel Ángel?”, Periódico *LA TARDE*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de noviembre de 1943. Este artículo también ha sido citado por la Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, doña Carmen Fraga González, en su estudio titulado “Aportaciones a la historia artística de la comarca de Abona”, publicado por Instituto de Estudios Canarios, en su 50 aniversario (1932-1982), Cabildo Insular de Tenerife, 1982, nota 24.

²⁰ Nacido en la provincia de Lugo, estudio medicina en Madrid. Investigó sobre la cirugía vascular, publicando numerosas obras y artículos; también dio a conocer algunos artículos sobre temas de historia y de arte. Por razones de salud, se trasladó a Santa Cruz de Tenerife, donde falleció.

²¹ En las caras laterales se observan los relieves de un sol dorado, elemento que aparece recogido en la heráldica de la familia Soler.

²² TARQUIS, Pedro: “La inscripción ...”, op. cit.

En cambio, la Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, Carmen Fraga González, publicó en 1982 un valioso estudio en el que, a partir de dicha inscripción desvela el nombre del autor:

“Entendemos que la conveniente interpretación de esas letras da la clave de la pieza, en cuanto al autor, procedencia y cronología, aunque estas dos últimas interrogantes se conocen: la imagen fue traída de Cataluña a mediados de la decimosexta centuria. Respecto a su artífice, se citan nombres como los de Diego de Siloé y Bartolomé Ordoñez, que no corresponden a la fecha de la llegada a la isla.

Sin embargo en el pedestal están escritos todos los datos: a través de los escudos se indica que un Soler fue el donante; luego se señala que << Esculpió Pedro Villar Apóstol Pedro>>. Ello relaciona indirectamente a esta obra con el arte de Ordoñez, cuya labor en el trascoro de la catedral de Barcelona fue continuado entre 1562-1564 por el mencionado Villar, escultor aragonés establecido en Cataluña. A él se deben no sólo dos de los relieves del trascoro, sino también las figuras exentas de S. Olegario y S. Raimundo, con sendas inscripciones, en versalitas. Su origen explica, además, el material elegido para la realización destinada a Vilaflor, en la que se observa cómo el autor ha aprendido del burgalés los avances del Renacimiento, perceptibles en la postura del santo”²³

Como explicita el texto de la profesora Fraga, el autor de la obra que nos ocupa es, definitivamente, Pedro Villar, escultor de origen aragonés cuyos trabajos más conocidos se integran en el trascoro de la Catedral de Barcelona, como continuación de la obra de Bartolomé Ordoñez, inacabada a causa de su muerte. Pueden verse en aquella catedral, además de las dos obras en relieve, otras dos obras exentas, colocadas en hornacinas integradas al trascoro, que representan a San Olegario y San Raimundo.

DATOS BASICOS SOBRE EL ARTISTA: Antes de pasar al análisis de la obra de Pedro Villar, conviene dejar anotados algunos detalles sobre su formación artística y devenir profesional. Sabemos de su incorporación al taller de Nicolás Lobato²⁴, según consta en contrato de 1541, permaneciendo hasta 1560; debemos reseñar también la influencia de Damian Forment²⁵ y otros artistas integrados a su taller. Sobre sus labor en el trascoro de la catedral de Barcelona, nos ofrece detallada información Joan Bosch Balbona (Universidad de Girona), quien intenta responder a “*preguntes tan elementals com, per exemple: quins van ser els motius de la represa dels treballs per part del capítol?, per què els captulars van confiar-los a aquell desconegut -almenys per a la historiografia-escultor aragonès*”²⁶, tomando como punto de partida y debatiendo el contenido de lo

²³ FRAGA GONZALEZ, Carmen: “Aportaciones ...”, *op cit.*, 1982, pp. 146-147.

²⁴ En esta época, Lobato se encontraba implicado en la talla del coro de la basílica del Pilar -uno de los grandes tesoros artísticos que guarda esta iglesia-, en colaboración con los escultores-tallistas Esteban de Obray y Juan de Moreto. Conviene tener en cuenta que el escultor Juan de Moreto, de origen florentino tuvo enorme influencia en la introducción de las nuevas maneras renacentistas, en tanto que Obray aporta una visión que nos traslada desde el gótico flamígero al plateresco. Los tres terminan confluyendo en el paso decisivo hacia formas renacentistas, que en Aragón siempre conservarán cierta serenidad y lirismo, de claro fondo gótico.

²⁵ Damian Forment (c.1480-1540), está considerado como uno de los primeros introductores de las formas renacentistas en España y uno de los mejores escultores del momento, se trasladó a Zaragoza en 1509 para realizar el retablo en alabastro del altar mayor de la Basílica del Pilar, obra de referencia para los escultores posteriores. En su taller de Zaragoza, como en los de Huesca y Tarragona, se formaron numerosos discípulos. Una de sus obras más significativas es el retablo del Monasterio de Poblet; la imagen de la Virgen María que centra la composición en dicho retablo, ejecutada entre 1527-1529 -que Pedro Villar pudo conocer- nos interesa por su organización compositiva y por la posición serena, de actividad contenida, y el tratamiento amplio y limpio de las carnes y ropajes.

²⁶ BOSCH BALBONA, J.: “Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la catedral de Barcelona”, *Locus Amoenus* 5, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 153.

publicado por Piferrer y Pi Margal²⁷, con aportación de nuevos documentos, aclara que el 19 de junio de 1562 se comprometía el escultor, mediante acta notarial, a fabricar en seis meses un relieve de mármol del Martirio de Santa Eulalia, pactando que si la obra realizada satisfacía a los canónigos -asesorados por expertos-, es decir “*si Vilar aconseguia un releu de la qualitat dels relleus d'Ordonez, la catedral li oferiria [...] la continuació, dones, i l'acabament del conjunt del rerecor [...] compladure els capitulars [...]. Per tant, el 30 d'agost de 1563 el capitol barceloní i Pedro Vilar, davant del notari Francesc Sunyer, firmaven els pactes sobre l'enllestiment del projecte que Ordoñez no havia pogut acabar*”²⁸. Encontramos así a nuestro escultor como responsable de terminar el trascoro, integrando las piezas ejecutadas por Ordoñez y, por tanto, con la necesidad de analizarlas detalladamente para conseguir un conjunto armónico. Nos informan asimismo de que Vilar obtiene autorización para realiza un viaje a Italia y de que moriría antes del 16 de junio de 1566, probablemente en torno a octubre de 1564. No acaba por tanto la obra, aunque queda perfectamente documentado su conocimiento del arte del renacimiento y aprendizaje a partir de la obra de Ordoñez. El Marqués de Lozoya, por tanto, estaba bien encauzado acerca de la autoría, pues había descubierto en el San Pedro de Vilaflor la mano de un escultor bien formado, ya en plena madurez del Renacimiento, como Ordoñez, con clara experiencia artística en la ejecución de formas a la manera italiana.

COMPOSICION, TRATAMIENTO FORMAL, ACABADO SUPERFICIAL: No debe extrañarnos, teniendo en cuenta la formación y experiencia del autor, que la imagen de San Pedro de Vilaflor se conforme compositivamente a partir de una amplia curva serpentinata que unifica y da sentido al conjunto, o que la figura presente un típico “contraposto” en el que la cadera se inclina y gira, pero cada bloque anatómico conjuga su movimiento con el superior e inferior para, finalmente buscar una pose plenamente estable, en la que la cabeza busca la posición de equilibrio en la vertical con el plano de sustentación que define la pierna que soporta el peso. Resulta también coherente que bajo la ropa descubramos un cuerpo cuyas proporciones y formas anatómicas están perfectamente definidas, en el que cada elemento denota su función: sustentar, sostener, respirar o mirar, ..., estamos ante la obra de un escultor cuyas formas integran la herencia humanista, en las que la nariz parece que puede respirar, los ojos sitúan la mirada, cada uno de los dedos mantiene la tensión que le corresponde en el desarrollo de la función que se les asigna y de acuerdo con el carácter que se les quiere imprimir. Lo simbólico subyace bajo una anatomía que participa de la propia herencia cultural que el Renacimiento desarrolla tomando como punto de partida los conocimientos y teorías, filosóficas y científicas de Grecia y Roma.

En cuanto a la relación compositiva obra-espectador, estamos ante una escultura pensada para ser vista de frente, en un arco de aproximadamente cien grados, que se corresponde con los que nos deja ver la hornacina que la acoge. Por detrás está poco trabajada, pero tiene interés desde cualquier punto del semicírculo que ofrece para la contemplación, ofreciendo formas armónicas y equilibradas, activas pero contenidas, e incluso algún detalle, dirigido hacia quienes la miramos desde cualquier punto de este arco visual, que nos hace sentir siempre colocados en el lugar adecuado. Observemos, a

²⁷ PIERRER, P. y PI y MARGAL, F.: *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Cataluña*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cfa., 1844, p. 310.

²⁸ PIERRER, P. y PI y MARGAL, F., op cit., pp. 153-154.

título de ejemplo, los pies: se apoyan sobre un soporte inclinado de modo que, desde nuestra posición (más baja que la del Apóstol, al que rendimos culto) es posible ver los detalles de unos dedos perfectamente modelados, al tiempo que se convierten en focos de interés para visión desde el lado derecho o izquierdo respectivamente

En cuanto al modelado, al contemplar el tratamiento de las carnes podemos recordar aquella frase de Maillol en la que pedía al espectador que sintiese cómo “las formas se ablandan bajo la mano”. También llama la atención la fuerza interpretativa aplicada en cada uno de los elementos, con formas que identificamos con las naturales pero somos conscientes de que van más allá de lo que la realidad puede ofrecer. El pelo -uno de los elementos que presentan mayor dificultad en la labra-, aparece natural, más sedosos el cabello de la barba que el de la cabeza. Las telas tienen la complicación justa, con bloques nítidos y perfiles limpios, más delicado el traje y de tela más pesada la capa. El perfil del libro nos ofrece, igualmente, un tratamiento magistral. Estas formas sólo pueden ser modeladas/talladas por un escultor bien formado, heredero de un acervo de conocimientos que ha evolucionado durante siglos, transmitido por buenos maestros y enriquecido por la observación detallada de buenas esculturas. No cabe duda de que esta imagen respira la armonía de las excelentes obras, de las obras bien planteadas y acabadas en la que los ecos de los grandes maestros españoles e italianos se dejan sentir.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Como ya quedó anotado, la ermita/parroquia ha sido objeto con el paso de los siglos de importantes obras de ampliación y remodelación. Ha habido sucesivos cambios de lugar de la escultura e incluso del altar que la acoge, y, además, la imagen estuvo durante un tiempo vestida con capa y tiara. Por tanto, aunque el estado de conservación de la obra es en general bastante bueno, no deben extrañarnos los desperfectos que presenta, entre los que destacan: - pérdida de material en el empeine del pie derecho, donde se observa un llamativo corte; - rotura del libro con unión y retallado realizados evidentemente por persona poco experta; - destrozo de la mano izquierda, en la que el apóstol debía sostener las llaves, como elemento iconográfico destacado en imagen dedicada a la advocación de San Pedro; esta mano carece totalmente de dedos, observamos que está más limpia la rotura del dedo pulgar que las del resto de apéndices²⁹. Aparte de las pérdidas de material ya mencionadas, se observan varios agrietamientos en sentido vertical, coincidentes con la dirección de la veta, parcialmente rellenos con masillas, perfectamente comprensibles en la evolución del alabastro, que en ningún caso parece puedan derivar en desprendimiento. Destaca especialmente la rotura existente a nivel del cuello y la sujeción de la cabeza mediante un herraje externo que la une con la espalda; al colocarla de este modo tal vez se haya producido un pequeño desajuste de posición.

La policromía es la original, presentando lagunas y pérdidas de color. Pensamos que es una bella policromía que, con discreción, acompaña perfectamente a la forma y cumple el cometido que le otorgó el autor, por lo que debiera respetarse en su estado actual.

²⁹ En la fotografía de la imagen facilitada D^a Pilar Gozález Fumero aparece la mano con dedo pulgar y sin la grieta que hoy observamos en la muñeca, lo que hace suponer que pudo perderse coincidiendo con su último traslado. El modelado de esta mano resulta extraño, más complejo que el de la derecha, lo que permitiría pensar incluso en una pérdida de la mano original.