

ICONOGRAFÍA DE SANTA CLARA DE ASÍS Y SANTA ROSA DE VITERBO EN CANARIAS

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

En los últimos años se ha suscitado en el seno de los iconógrafos del barroco español un notable interés por la vida religiosa femenina y el arte. Han sido varios los congresos celebrados y muchas las ideas sugeridas sobre la vinculación entre las órdenes religiosas femeninas y la creación artística. Por ello, consideramos necesario presentar aquí algunas ideas que sirvan de esbozo para acercarnos al significado de la realidad femenina y el arte canario durante los siglos XVII y XVIII¹.

1. De hecho, ya publicamos hace algunos años un breve estudio sobre el significado de la representación de Santa Clara en el Barroco de España y Portugal.

Cfr. Carlos CASTRO BRUNETTO: «Variantes iconográficas de Santa Clara en el Barroco ibérico», *Actas del Congreso Internacional: Las clarisas en España y Portugal*, Salamanca, T. I, vol. II, pp. 637-647.

Y decimos bien realidad femenina, porque no se nos escapa que la representación de Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo, al margen de ser destacadas santas franciscanas, son imágenes ideales o modelos cristianos femeninos que sirvieron para aleccionar a las mujeres canarias como ejemplos de una vida modélica como solteras o casadas, al margen de incentivar, con su ejemplo, el abrazo a la vida religiosa².

No queremos decir con ello que dichos temas iconográficos fomentasen especialmente la dedicación de la mujer al convento, sino que se convertían en un incentivo, al igual que la efigie de un santo franciscano movía la piedad del hombre. Pero la especificidad de este hecho es que la mujer tenía menores oportunidades de un desarrollo personal independiente.

Así pues, las representaciones artísticas de las mujeres que asumieron el mensaje de los diferentes fundadores de las órdenes religiosas, en este caso Santa Clara de Asís, aprehendiéndolo y adecuándolo a las necesidades espirituales femeninas de su época, adquieren notable influencia en la sociedad del Barroco, especialmente en las zonas marginales de España, caso de Canarias, donde escaseaban otros parámetros de conducta que disputasen la preeminencia religiosa. En ese sentido cabe destacar a dos mujeres: Santa Clara, compañera de San Francisco en la creación de la Orden de la Pobreza, además de ser la fundadora de la Orden Segunda Franciscana, y Santa Rosa de Viterbo, niña que por su temperamento religioso, junto a la capacidad taumatúrgica recibida de Dios, se convirtió en paradigma de la santidad y modelo a seguir por la Venerable Orden Tercera, quien la eligió por patrona.

El análisis iconográfico de ambas es importante, pues conservamos imágenes en varios cenobios y templos parroquiales canarios. Pese a que las efigies ofrecen pocas variantes de los esquemas usuales en el arte hispano, algunas aportan novedades que serán referidas convenientemente. Sin embargo, queremos advertir que nuestra intención no es la de realizar un *catálogo* de todas las imágenes, pictóricas o escultóricas conservadas en el Archipiélago, sino resaltar los aspectos que conciernen a su interpretación iconográfica.

2. A este respecto, en un trabajo anterior ya presentamos la relación entre la mujer y la vida religiosa del Antiguo Régimen en Canarias:

«En lo que respecta a la vida religiosa, tampoco apreciamos diferencias sustanciales con respecto a la Península, ya que la Virgen María continúa siendo el modelo a seguir por las mujeres.

El ingreso en el convento, como opción alternativa al matrimonio, se convierte tanto en una cuestión de supervivencia económica como en la adaptación de una costumbre social a la forma de vida religiosa femenina».

Carlos CASTRO BRUNETTO: «La mujer en la creación artística del Barroco canario», en *VIII Jornadas de Arte Español: La Mujer en el Arte Español*, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez»-Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., Madrid, 1997, p. 272.

En este sentido, hemos de reconocer que la relación entre imagen/texto escrito/contexto social, ofrece en este caso un interés menor que en el de otros santos franciscanos, ya que la imagen tipo de Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo no se modifica por textos clarianos generados en Canarias, o por un mundo visual foráneo que perturbase la vigencia de los modelos llegados de la Península y nacidos en el Gótico. Sólo contamos con algunas imágenes que muestran un excepcional interés iconológico, al presentar elementos de identidad canaria en el tema pictórico, como es el caso de la *Comida en la Porciúncula*, del convento de clarisas lagunero, que más tarde referiremos; sin embargo, son variaciones «a lo canario» de otros temas que, a su vez, proceden del mundo peninsular.

SANTA CLARA DE ASÍS

Todas [las velas] arden, mas que todas
 arde Clara; lo que ardieron,
 mas que las luzes las ansias,
 mas que la cera los pechos³.

En estos versos puede resumirse la imagen que de Santa Clara se tenía en el mundo religioso de los siglos del Barroco, una mujer virtuosa de grave espiritualidad que se manifiesta en la pasión por ese amor a Cristo⁴. Realmente, es una profundización en la idea de la heroína religiosa transmitida desde la Edad Media, basada tanto en el difícil camino de la pobreza como en su resolución y confianza en Dios durante los momentos más adversos de su vida terrenal, resultando la defensa del convento de Asís con una custodia ante el ataque sarraceno, el episodio cumbre de su biografía.

La época en la que Canarias conoce su despertar cultural tiende, por tanto, a ejemplificar en Santa Clara los valores del cenobitismo femenino, valiéndose la Orden de una serie de recursos, como las constantes reformas de la regla para adecuarlas a cada momento, fomentar las lecturas piadosas entre las monjas y difundir una imagen audaz de la fundadora que proyectase la idea de la valentía y el coraje innato al sacrificio que exige la vida conventual.

3. Sor Mariana SALLENT: *Vida de la Seráfica Madre Santa Clara*, Imprenta de Domingo Gascón, Zaragoza, 1700, p. 82.
4. Como libro donde se analiza el valor de Santa Clara en el conjunto de la religiosidad femenina, se recomienda consultar la obra de María Victoria TRIVIÑO: *Clara de Asís ante el espejo: Historia y Espiritualidad*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1991.

Como respuesta a esas inquietudes, relacionadas con las necesidades espirituales en mayor grado que con la fidelidad histórica de su biografía, el arte respondió difundiendo por conventos, iglesias parroquiales y otras instituciones, estampas grabadas, pinturas o esculturas en las que se la distingue portando el ostensorio en una mano y el báculo en la otra.

Los grabados europeos desde el siglo xv plantean ese esquema como el preferido en su iconografía, llegando su fama hasta el siglo xix, con variantes formales, pero no en lo relativo a los atributos identificativos. Entre dichos grabados⁵ se podrían citar el del alemán Hans Burgkmair (1473-1531), datado en la primera mitad del siglo xvi, portando el báculo y un copón del cual sobresale una Hostia; sin embargo, la santa juega con el hábito, actitud no muy correcta para una monja, esquema empleado por el grabador para adecuar el tema a las formas representativas del Renacimiento alemán, imbuidas de las pautas estilísticas de Dürero y del ambiente de la Reforma. El mismo carácter posee la estampa realizada por Israhel van Meckenem (1450-1500); en este caso, y eludiendo cualquier simbolismo, el autor ha preferido mostrarla sosteniendo un gran ostensorio al cual reverencia, con una escenografía de fondo urbano.

Al flamenco Hieronimus Wierix (1575-1625) se atribuyen otras dos estampas muy difundidas por Europa, como toda su obra. En ellas el artista ha sido respetuoso con la indumentaria, dotándola de un evidente misticismo en la contemplación eucarística. En la primera la muestra sosteniendo con ambas manos al Sacramentado; en la otra aparece con el ostensorio y el báculo. Todo ello confirma la divulgación de la idea de Santa Clara como defensora de la Eucaristía en el Mundo Moderno, abandonándose la figuración con el libro de la regla, que tanta importancia tuvo en la Edad Media⁶; y todo ello porque la confianza en el Sacramento era una manera de defender el dogma eucarístico ante la negación luterana. Es pues, una imagen de la Contrarreforma.

En España dicho tema fue el más exitoso y se difundió tanto a través de estampas sueltas como en los frontispicios de los libros; dado que esas obras eran empleadas por los artistas como fuente de inspiración, no es extraño que pronto la imagen de Santa Clara con el ostensorio y el báculo se divulgase en Canarias.

5. Como fuentes para el conocimiento de estas imágenes se ha accedido a la colección de la Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca Nacional de Lisboa, Calcoteca Nacional de Madrid, fondos del Instituto de Estudios Iconográficos «Ephialte», en Vitoria, así como a la colección de estampas de la Enciclopedia *Barscht* publicada en Nueva York.
6. Sobre la iconografía de Santa Clara en la Edad Media es imprescindible consultar el trabajo de Nuria TORRES BALLESTEROS: «Iconografía de Santa Clara en la España Medieval», *Actas del Congreso Internacional: Las Clarisas en España y Portugal*, T. I, vol. II, pp. 597-635.

Como ejemplos hispanos de este tema pueden citarse el grabado de Juan de Noort (activo en España entre 1621 y 1652), que figura en el frontispicio de la obra de Joseph Maldonado *El mas escondido retiro del alma*, impreso en 1649⁷. En esta obra aparece escribiendo el libro de la regla, mientras contempla la Eucaristía.

Pedro de Villafranca (c.1615-c.1684) grabó también a Santa Clara hacia 1664⁸; aquí muestra el ostensorio como aportación al florecimiento del árbol seráfico, salido de las llagas de Cristo y San Francisco. En torno a la cabeza de la santa, a modo de nimbo, se ha escrito la siguiente frase: *Flores mei fructus honoris*.

El grabador Francisco Jordán (1778-1832) realizó una orla para algún libro de tema franciscano, no publicado, donde figura portando el ostensorio con el paño dominical, cuya presencia era frecuente desde épocas anteriores. El mismo autor abrió otra plancha, donde se recoge su efigie venerada en el convento de capuchinas de Valencia. Aquí sostiene la custodia con el paño dominical, tras ella se representa a varias religiosas reverentemente arrodilladas, mientras el segundo plano aparece ocupado por los sarracenos, vencidos merced a su acción milagrosa.

Incluso en Filipinas se estamparon imágenes de gran trascendencia en la espiritualidad y el arte. En ese sentido cabe destacar la realizada por S. de Jesús en 1870 sobre *Nuestra Señora de Sarambao, San Pascual Bailón y Santa Clara*, representada con el báculo y la custodia, según los modelos hispanos, divulgados también en aquella colonia.

Una vez citadas algunas de las fuentes artísticas más difundidas en España, conviene establecer la importancia que la literatura piadosa —escritos de la santa, hagiografías, sermones sobre Santa Clara, etc.— jugaron en la difusión de las imágenes, pues los textos dotaban a la obra artística de su significado real: también en este caso, las esculturas y pinturas de Santa Clara muestran el pensamiento expresado en los libros, siendo el Barroco uno de los periodos más florecientes en la relación entre literatura y arte. Se ha publicado un trabajo de sor Victoria Triviño donde se compendian los escritos de las clarisas a través del tiempo, obras donde se resumía un espíritu que habría de influir sobre los conceptos artísticos⁹.

7. Joseph MALDONADO: *El mas escondido retiro del alma*, Zaragoza, 1649. Junto a ella figuran también San Francisco y San Buenaventura, más el emblema de la Orden Franciscana.

8. Fr. Diego de MENDOZA: *Chronica de la Provincia de San Antonio de las Charcas*, 1664.

9. María Victoria TRIVIÑO (O.S.C.): *Escritoras Clarisas Españolas: antología*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1992.

En Canarias hoy no queda una constancia real de que las hagiografías sobre Santa Clara escritas y publicadas desde el siglo XVI fuesen conocidas. Pero ello no significa que no existiesen entonces en las bibliotecas de los conventos más importantes ejemplares de las mismas, ahora perdidos, porque las partidas de los libros ingresados no especificaban necesariamente el título y el autor, sino una vaga referencia al tema. Así pues, lo más prudente es aceptar que tales hagiografías pudieron ser conocidas —ya que se conservan las de otros santos de la misma Orden menos importantes—, siendo las obras de arte testigos mudos de esa posible relación.

Entre las imágenes que ofrece la iconografía clariana, en las islas se optó por un sólo modelo, rápidamente divulgado entre cenobios y templos parroquiales: se trata del tantas veces señalado, con el ostensorio y, a veces, el báculo, eludiéndose figurar temas alusivos a su vida, fundación, profesión en la Orden y muerte. Incluso en las pinturas donde se sitúa junto a otros santos, también muestra esos atributos.

Las razones son difíciles de exponer, puesto que si bien es cierto que la imagen más frecuente en el arte español es ésta, también lo es que en las representaciones plásticas, sobre todo andaluzas, abundan escenas vinculadas a su biografía, las cuales debieron de ser conocidas por los comitentes canarios desplazados a la capital hispalense y, aún más, por los artistas de aquella procedencia, quienes pudieron enviar esos temas a Canarias a través de grabados o dibujos.

Una vez más ha de recurrirse al concepto de tradición artística para comprender el mensaje; es decir, que el modelo más frecuente —el del ostensorio— era el que los artistas interpretaban como el más correcto para Santa Clara¹⁰.

La importancia de ese atributo ha sido comentado por Emile Mâle:

El ostensorio en las manos de Santa Clara, que aparece desde fines de la Edad Media, se convirtió en el siglo XVII, en su atributo constante elegido por la propia orden; aparece con él en el techo de el Baciccia en la iglesia de los Santos Apóstoles de Roma; igual ocurre en la iglesia de San Antonio de Granada y en un cuadro que Michel Serre pintó para las clarisas de Marsella. La elección del atributo es significativa: una vez más se siente el deseo de demostrar a la herejía el valor de la virtud divina del Santísimo Sacramento¹¹.

10. Al respecto, hemos publicado un artículo sobre la iconografía clariana que podría servir de compendio de los diferentes modelos habidos a lo largo de la Edad Moderna. Carlos CASTRO BRUNETTO: *Evolución de la iconografía clariana en el mundo Iberoamericano*, Actas del I Congreso Internacional «El Monacato Femenino en España, Portugal y América», Universidad de León, 1993, vol. I, pp. 121-128.

11. Emile MALE: *El Barroco: el arte religioso del siglo XVII*, Encuentro, Madrid, 1985, p. 416.

Louis Reau acepta ese modelo como el más popular, incluyendo en sus comentarios los grupos de escenas de su vida¹². Sin embargo, interpretarlo como la simple representación visual de un hecho histórico nos parece insuficiente y poco riguroso. Dicho tema, pese a tener su origen en el milagro donde, portando a la Eucaristía, defendió al convento de los enemigos de la religión, trasciende a la simple devoción eucarística que se observa, por ejemplo, en la iconografía de San Pascual Bailón. Aquí se expresa, a través de la fuerza y el valor conferidos por el Sacramento, la gracia de haber recibido de Cristo la inspiración que le llevaría a fundar su Orden, contra multitud de inconvenientes.

La bula de su canonización contiene párrafos de gran interés, al expresar pocos años después de su muerte, el concepto que desde la Edad Media se tendrá de la santa. Se copia aquí lo más significativo para un posterior estudio iconográfico:

Clara, preclara en méritos que están claros, brilla en el cielo esclarecida con claridad de insigne gloria, y en la tierra con esplendor de sublimes milagros. (...) En el siglo era ya luz Clara, en la religión fue relumbre: en el hogar era luz radiante, en el claustro coruscaba como fulgor. Brilló en vida, y muerta resplandece; fue luminar en la tierra, y en el cielo es reverbero (...). En Anagni, a 26 de septiembre [de 1255], en el primer año de nuestro pontificado [Alejandro IV]¹³.

Este documento pone de manifiesto, a través del juego de palabras, el concepto de santa esclarecida en la visión de Dios, identificándose directamente con la imagen de San Francisco, el espejo de Cristo, todo ello pronunciado por el Sumo Pontífice, valedor de la reforma espiritual propugnada por los franciscanos. Por lo tanto, el atributo eucarístico tendría el mismo significado que el crucifijo en manos del de Asís; se expresa más una idea elevada que un momento hagiográfico, algo que, si puede extenderse a la mayoría de la imágenes, sobre todo escultóricas, alcanza en Santa Clara gran significación.

La religiosa seiscentista sor Mariana Sallent expresa el mismo concepto en los siguientes versos:

Ufanas podeis, ò sombras,
vivir desde oy, pretendiendo,

12. Louis REAU: *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, París, 1958, vol. I, p. 316-319.

13. Ignacio OMAECHEVARRIA: *Escritos de Santa Clara*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1982, pp. 117, 118 y 125.

que parcial de altos Laureles
 se cuente el asilo vuestro.
 Yá en honor de Clara alcança
 rendido, piadoso obsequio,
 que brille en copias de Vida
 la imagen de lo funesto.
 Las tinieblas con la luz
 dichosas pazes hicieron:
 la sombra amanece aplauso,
 si anocheció vituperio¹⁴.

Estos testimonios se relacionan con una idea profunda, como es vincular la claridad, luz al fin y al cabo, de Clara, con la disipación de las tinieblas del pecado. Puesto que el hacedor de tales prodigios es Dios y su manifestación directa el sacramento eucarístico, sería factible relacionar la luz clariana con la divina que irradia del atributo portado por las efigies. Perfecta prefiguración de Cristo como claridad es el salmo veintisiete *El Señor es mi luz y mi Salvación*¹⁵.

Esa idea de Dios-Luz puede identificarse plenamente con el valor eucarístico, que acerca la Salvación a la vez que espanta a las fuerzas del enemigo. En consecuencia, el Sacramento tendría para los cristianos un valor escatológico, al garantizar la posible salvación del alma al frecuentarlo:

La eucaristía es un momento privilegiado de esta presencia del Señor resucitado en medio de los suyos; podemos decir sin temor a exagerar que es el momento en que esta presencia adquiere su máxima densidad. El Señor se hace presente en toda la comunidad, en la persona del ministro, y sobre todo en las especies eucarísticas (...) En la transformación final será la presencia manifiesta de Cristo la que producirá la restauración de todas las cosas. Cuando el Señor de todo se manifieste en su gloria, los hombres y el cosmos llegaremos a ser aquello para lo que el Señor nos tiene destinados. Ciertamente un anticipo de todo aquello acontece ya en la eucaristía. De ahí la importancia de la dimensión escatológica en la teología eucarística. Ahora bien, el concepto central de la escatología cristiana no es, a mi juicio, el de la transformación del cosmos; ni siquiera el de resurrección, con toda la importancia que tiene; el lugar central corresponde a la parusía del Señor¹⁶.

14. M. SALLENT: *op. cit.*, p. 77.

15. Salmo 27 (26), 1-6.

16. Luis F. LADARIA: «Eucaristía y Escatología», *Revista de Estudios Eclesiásticos*, nº 229 (1984), pp. 212, 214 y 215.

Esa idea, resumida en el texto antecedente, figura en las obras de Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura y, en general, en el resto de los teólogos del Medioevo y Edad Moderna. Por todo ello, Santa Clara muestra un doble sentido en su iconografía: el valor eucarístico como defensa del cristiano ante el mal, además de constituir una vía segura para acceder a la eternidad¹⁷.

Ese puede ser el sentido profundo del símbolo; de todas formas, su origen reside en el texto incluido en la *Legenda Sanctae Clarae*¹⁸ según el cual, defendió el convento orando ante Dios sacramentado:

A modo de enjambres de abejas, estaban estacionados en el valle, por mandato imperial, escuadrones de caballería y arqueros sarracenos, con el propósito de destruir las fortalezas y expugnar las ciudades fortificadas. En esta situación, lanzóse una vez el furor enemigo contra Asís, ciudad predilecta del Señor, y avicinándose ya el ejército a las puertas, los sarracenos, gente pésima sedienta de sangre cristiana y capaz de los peores crímenes, cayeron sobre San Damián y entraron en él, hasta el claustro mismo de las vírgenes.

Se derriten de terror los corazones de las damas pobres, balbucean presas de espanto y acuden a su madre entre lágrimas. Esta, impávido el corazón, manda, pese a estar enferma, que la conduzcan a la puerta y la coloquen frente a los enemigos, llevando ante sí la cápsula de plata, encerrada en una caja de marfil, donde se guarda con suma devoción el Cuerpo del Santo de los Santos. Y posternándose de bruces en oración ante el Señor, le dice a su Cristo entre lágrimas: «¿Te place, mi Señor, entregar inermes en manos de paganos a tus

17. A ese respecto, se ha señalado el valor de la eucaristía a lo largo de la Edad Media y, posteriormente, tras el Concilio de Trento, de la siguiente forma:

«(...) la teología medieval subrayaba sobre todo el problema de la verdadera (en los términos de Scoto; 'real') presencia de Cristo en la eucaristía así como el problema de la transustanciación que tal presencia exigía (...). Ello acarrea graves consecuencias a la espiritualidad eucarística. La eucaristía pasa a ser posesión exclusiva del sacerdocio (definido precisamente como poder deconsagrar), mientras los problemas de los fieles se reducen al de la recepción de la hostia, el de la adoración, y el de los 'frutos' que la misma proporciona. En vez de 'pan' para construir la familia de Dios, la eucaristía es una realidad adorable y el premio de una vida santa (...).

(...) Las tres sesiones que el Concilio de Trento dedicará a la eucaristía no se aprovecharon adecuadamente. Es más: por la división hecha en Trento entre sacramento y sacrificio, se acentuará fuertemente (...) Lo que se desarrolla en el campo de la espiritualidad es sobre todo la adoración al Santísimo Sacramento y las obras de reparación, ligadas a las teorías sacrificiales que la teología construía abundantemente (...).»

Leonardo ROSSI y Ambrogio VALESCHI [dirs.]: *Diccionario enciclopédico de teología moral*, Madrid, 1986, p. 355.

18. Fue escrita hacia 1255-1256, probablemente por Tomás de Celano. I. OMAECHEVARRIA: *op. cit.*, pp. 127-131.

siervas, a las que he criado en tu amor? Guarda, Señor, te lo ruego, a estas tus siervas a las que no puedo defender en este trance». En seguida, desde este propiciatorio de la nueva gracia, una voz como de niño se dejó sentir en sus oídos «Yo siempre os defenderé». «Mi Señor —añadió Clara—, protege también, si te place, a esta ciudad que nos sustenta por tu amor» Y Cristo a ella: «Soportará molestias, mas será defendida por mi fuerza». En esto la virgen, levantando el rostro bañado en lágrimas, conforta a las que lloran, diciéndoles: «Hijitas, yo salgo fiadora de que no sufrireis nada malo; basta que confiéis en Cristo». De inmediato, repentinamente, la audacia de aquellos perros, rechazada por fuerza misteriosa, se convierte en pánico, y, escapándose de prisa por los muros que habían escalado, fueron dispersados por el valor de la suplicante. A continuación Clara conmina a las que habían oído la referida voz, prohibiéndoles con seriedad: «Hijas carísimas, guardaos en absoluto, mientras yo viva, de revelar esto a nadie»¹⁹.

Dicha narración dio origen a una larga cadena de textos donde se refiere el milagro, incorporándose, en ocasiones, frases no mencionadas aquí. Desde el arte, interesa comprender como ella ve en la Eucaristía la defensa de los cristianos, según precedía el salmo, lo cual obliga indirectamente a los artistas a preferirlo antes que otros momentos de su vida, de igual valor, pero menos simbólicos.

Santiago de la Vorágine, en la *Leyenda Dorada*, ahonda más en el momento en que se presenta ante las tropas enemigas:

Entonces la santa abadesa, tomando en sus manos un cofrecillo de plata en el que guardaba el Santísimo Sacramento de la Eucaristía, a pesar de encontrarse tan débil y tan sin fuerzas hízose conducir por sus hijas a donde según éstas estaban los soldados, y al llegar al sitio donde efectivamente estaban, plantóse valientemente ante ellos, postrose seguidamente de rodillas en el suelo y, dirigiéndose a Cristo, díjole con sus ojos arrasados en lágrimas: (...) ²⁰.

El resto del texto sigue, más o menos, la *Legenda Sanctae Clarae*, pero, indudablemente, aquí se introduce una idea triunfante de su actitud que no se aprecia tan nítidamente en la obra antes referida.

19. *Ibidem*, pp. 156 y 157.

20. Santiago de la VORAGINE: *La Leyenda Dorada*, Alianza Forma, Madrid, 1989, vol. II, p. 977.

Ribadeneira, a finales del siglo XVI mantenía la naturaleza de la descripción de Vorágine²¹, pero añadiendo dos aspectos nuevos: el hecho de citar expresamente la custodia —antes se mencionaban distintas formas orfebres como medio de conservación del Cuerpo de Cristo—, junto al reconocimiento de la idoneidad del atributo en las manifestaciones artísticas.

Culminación de todas esas obras es la escrita por fray Luis de Miranda, englobadora del sentimiento despertado entre los fieles en su época, al mostrar a Santa Clara como una mujer heroica, triunfante, toda vez que el conjunto del libro transmite un mensaje glorioso muy al gusto del catolicismo contrarreformista:

Mas la gloriosa virgen sancta Clara, sin miedo ni recelo alguno, assi enferma como estaua, hizose llevar a la puerta de la clausura del Conuuento, y poniendose delante de los enemigos, lleuando en sus manos la custodia de plata, y en ella encerrado el santissimo Sacramento, con grande reuerencia, y haziendo oracion a su diuino y celestial esposo, encomendauale la guardia y defensa de sus hijas (...) Siendo turbados y echados por virtud diuina, y por las oraciones de la gloriosa Sancta por las quales fue tambien libre la Ciudad de Asís de aquel arrebató (...)²².

Otras publicaciones semejantes comprendían el mencionado suceso, otorgándole en todos los casos especial importancia²³. Todo ello confiere a la santa un carácter prodigioso por la comunicación íntima con Cristo a través del atributo mencionado, lo cual hizo a Manuel Trens concebir su iconografía sólo en función del hecho histórico²⁴.

El último testimonio que se citará sobre la interpretación iconográfica, afecta directamente al arte. Lo ofrece Juan Interián de Ayala, quien, además de indicar la conveniencia de presentarla sosteniendo la custodia, por figurar el tema así en

21. Pedro de RIBADENEYRA: *Flos Sanctorum*, Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid, 1761, vol. II, p. 517.

22. Fray Luis de MIRANDA: *Vida de la gloriosa Virgen Sancta Clara*, Imprenta de la viuda de Artus Taberniel, Salamanca, 1610, p. 73.

23. Entre ellos los libros de Lucca WADDINGO: *Annales Minorum*, Lugduni, 1625; y Fr. Alonso de VILLEGAS: *Flos Sanctorum*, Imprenta de Melchor Sánchez, Madrid, 1652. En ambos casos se trata del milagro, en el primero de forma más extensa e incluyéndolo entre los prodigios de los primeros franciscanos, como acontece en toda la obra de Waddingo; en el segundo se ha preferido una versión más breve, pero igualmente simbólica.

24. Manuel TRENDS: *La Eucaristía en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952, p. 260.

el santoral romano, recuerda la necesidad de hacerlo empleando el denominado paño dominical —que servía para apartar el contacto físico con el Sacramento—, como efectivamente sucedía en numerosos ejemplos pictóricos y escultóricos²⁵.

En Canarias ese fue el modelo adoptado, mostrando como atributos la custodia, sostenida muchas veces con el paño dominical, y el báculo identificativo de abadesa, es decir, de pastora de las almas a su cuidado. Lamentablemente, muchas de esas piezas, que respondían a diversas técnicas, han desaparecido, no pudiendo reconstruirse fielmente el pasado artístico con los ejemplos existentes. Sin embargo, no hay razones para suponer variantes a las teorías referidas, puesto que algunos inventarios describen así las imágenes, sin advertirse cambios en la presentación de los atributos.

El convento de San Juan Bautista en La Laguna, O.S.C., es el más antiguo de los cenobios de la Orden. Los trámites para su fundación comenzaron finalmente en 1545, pues antes tal posibilidad sólo se había discutido, llegando las primeras religiosas en 1547²⁶. Desde entonces contarían con algunas representaciones de Santa Clara, ya fuera pinturas o esculturas, las cuales desaparecerían con motivo del incendio de 1697²⁷.

Tras el suceso se restableció el culto, concluyéndose los retablos de la nave hacia 1730, pues en agosto de 1732 se colocó en el de San José, entre otros objetos, una reliquia de Santa Clara traída desde Roma por el custodio fray Isidoro José Machado, quien estaba muy vinculado al cenobio²⁸. El altar mayor, concluido en torno a 1748²⁹, recibió varias imágenes, entre las cuales destaca la patrona, datada con anterioridad a 1719 porque ese año se le hizo una solemne fiesta³⁰.

Otra pequeña escultura fue venerada en el retablo de San Antonio, también del siglo XVIII³¹; ambas son de candelero, suaves en sus facciones y de carnación marfileña, denotando la mano de un artífice local conocedor de las formas de representación escultórica más difundidas en el Archipiélago. En ellas los atri-

25. Juan INTERIAN DE AYALA: *El pintor cristiano, y erudito o tratado de los errores*, Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid, 1782, vol. II, pp. 338-341.

26. José de VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1971, vol. II, pp. 784-786.

27. Diego de INCHAURBE: *Historia de los conventos de Santa Clara de La Laguna y San Pedro y San Cristóbal de Garachico*, Imprenta de San Antonio, Sevilla, 1943, p. 67.

28. *Ibidem*, pp. 76 y 77.

29. Alejandro CIORANESCU: *Guía histórica de La Laguna*, La Laguna, 1965, p. 142.

30. D. INCHAURBE: *op. cit.*, p. 79.

31. A. CIORANESCU: *op. cit.*, p. 147.

butos presentados son los mismos, báculo y custodia, ajustándose al modelo propuesto para Canarias como reproducción fiel de las maneras hispanas, sobre todo del ámbito andaluz. La pieza del retablo mayor suele presentar el paño dominical en sus manos, tal vez siguiendo los consejos de los teóricos desde el siglo xvii y comprendidos en la obra de Interián de Ayala³², pero no por un conocimiento directo de dichas fuentes, sino por costumbre arraigada desde el Setecientos.

En líneas generales, las efigies de candelero se ajustan —según muestran sus roperos— a las indicaciones de la regla sobre el hábito de la monja clarisa, sólo que en ocasiones se han enriquecido los velos para su mayor glorificación. Las constituciones publicadas en 1642 —no muy diferentes de las decretadas con anterioridad, en este sentido— refieren las normas para vestir el hábito, las cuales no son muy estrictas³³. Ello explicaría las diferencias existentes entre las guardarropías de cada una de las imágenes, que se ajustan a los hábitos de ese convento concreto, sobre todo en lo relativo al color de la túnica.

Asimismo, en en el interior del convento existe una litografía francesa del siglo xix que representa a Santa Clara³⁴, si bien ello no afecta a las pautas iconográficas hasta aquí reseñadas. En dichas dependencias también se guardan varios lienzos de escaso valor donde Santa Clara sostiene los atributos citados.

Como las comentadas en el convento lagunero, la pieza que recibe culto en el templo parroquial de San Francisco de Asís en Santa Cruz de Tenerife se efectuó con la misma técnica. Su cronología se corresponde con la escuela canaria de imagineros del siglo xviii por idénticas razones a los casos anteriores. De hecho, la primera referencia certera sobre su culto se remonta a 1775, cuando «Doña Clara Calzadilla dio una reliquia de la gloriosa Madre Santa Clara con su autentica colocada en relicario de plata»³⁵, si bien comenzaría tiempo atrás, habiéndose perdido referencias anteriores. Repite el modelo establecido, es decir, suavidad en el rostro y presentación de idénticos atributos.

32. Como breve compendio de la historia del convento, puede consultarse el artículo periódico del P. Serafín de CASTROVIEJO: «El Monasterio de Santa Clara, en La Laguna», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de agosto de 1953, teniendo en cuenta que sólo recoge informaciones de algunos investigadores.

33. *Constituciones Generales para todas las monjas y religiosas sujetas a la obediencia de la Orden de N.P.S. Francisco en toda la familia Cismontana*, Madrid, 1642, pp. 21r-21v.

34. Jesús PÉREZ MORERA: Catálogo de la exposición *Tenerife Secreto*, La Laguna, 1991.

35. Archivo Histórico Provincial de Tenerife (A.H.P.T.), Sección Conventos nº 3.715, *Inventario del convento de San Pedro de Alcántara*, 1775, s.f.

De gran importancia fue también el convento de San Diego de Alcalá en Garachico, fundado en 1590³⁶, cuyas escrituras fundacionales³⁷ revelan informaciones de notable interés sobre los aspectos jurídicos, devocionales y aún artísticos del mismo.

Desde el primer momento de su historia contó con efigies suyas, tal vez primero hubo una talla efectuada según los esquemas estilísticos del siglo XVI hispano³⁸; y probablemente fue sustituida durante el siglo XVII. El volcán de 1706 arrasó buena parte del convento³⁹, siendo posible que desaparecieran muchas de las obras artísticas en él contenidas. Así pues, la escultura de candelero del siglo XVIII, hoy venerada en el convento de concepcionistas, pudo pertenecer al de clarisas o bien haber sido propiedad siempre de las mencionadas religiosas, pero en ningún caso fue la titular de las franciscanas de Santa Clara porque se trataba de una imagen de talla. Esto se observa en el inventario desamortizador de 1836:

En el [nicho] izquierdo [del retablo mayor] una Santa Clara de bulto, ambas [incluye una representación de San Diego, titular del convento] sin ser de bestir (...) ⁴⁰.

El mismo documento refiere los atributos que porta, siendo los ya aludidos en otras ocasiones:

Un solio de plata con peso de ocho y media onzas; que pertenece a la Madre Santa Clara, una custodia pequeña que esta usa, con peso de una libra y siete onzas incluso el vidrio; el vaculo, compuesto de ocho cañutos y el remate que desarmado pesaron una libra y tres onzas⁴¹.

36. Para conocer la historia del convento pueden consultarse las siguientes publicaciones: Clemente CALVO IRIARTE: *El convento de San Diego de Garachico*, Tipografía de A.J. Benítez, Santa Cruz de Tenerife, 1907.

Pascual GONZÁLEZ REGALADO: «Breves datos del Monasterio de Santa Clara, fundado en 1590», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de septiembre de 1959 (i) y 28 de noviembre de 1959 (ii). Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Antigüedades de Garachico*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1974.

Además de las indicadas se hallan notas de gran interés en buen número de publicaciones, junto a las referencias existentes en la historiografía clásica canaria.

37. A.H.P.T., Sección Conventos nº 124, *Escrituras fundacionales del convento de Santa Clara de Garachico, 1590*, fols. 159v-171v.

38. P. TARQUIS: *op. cit.*, p. 202.

39. J. de VIERA Y CLAVIJO: *op. cit.*, p. 787.

40. A.H.P.T., Sección Conventos nº 256, *Inventario del convento de clarisas de San Diego, 1836*, pl. 32.

41. *Ibidem*, pl. 31.

Por lo tanto, la imagen de la fundadora responde plenamente al esquema señalado, incluso es factible que sirviese de modelo a obras ejecutadas con posterioridad en zonas próximas a Garachico⁴².

Igual acontece con la titular del convento de clarisas de San José de La Orotava, desaparecido el siglo pasado, aunque la imagen se guarda en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de la Villa. El cenobio fue el tercero en ser fundado, en 1601⁴³, e igualmente poseyó varias representaciones de Santa Clara. Pero de todas ellas sólo se conserva la mencionada, ejecutada en fecha muy posterior, puesto que ha sido vinculada al arte del escultor orotavense Fernando Estévez, quien pudo ejecutarla hacia 1820⁴⁴. Evidencia la oscilación manifestada por los artistas en la policromía de la túnica, en este caso un tanto verdosa. Sin embargo, la elegancia de la postura así como la suavidad en la expresión del rostro hablan de la costumbre figurativa que la caracteriza. Se ha mencionado la relativa tosquedad en la ejecución⁴⁵, tal vez ello se deba a la frontalidad inherente al modelo difundido por Canarias, poco apto para desarrollar con él cualquier tipo de escenografía.

Dicho modelo es similar al de la pieza conservada en la iglesia de Santa María de Betancuria (Fuerteventura), que hubo de pertenecer al extinguido convento franciscano de San Buenaventura de la misma localidad. No se ha podido documentar; sin embargo, el modelo iconográfico seguido, pero que sin duda pertenecería a la atmósfera artística del siglo XVIII por la innovación presentada, pues prescinde del báculo mientras lleva la mano izquierda al pecho, algo que, si bien se aprecia en el arte hispano del siglo XVII, no se generaliza hasta la centuria siguiente, sin implicar una merma en el modelo más difundido con anterioridad. Porta un curioso ostensorio, más próximo a un recipiente de ungüentos, de los que suelen llevar las imágenes de Santa María Magdalena en las representaciones del Calvario, pudiendo tratarse de un error del artista al adjudicar el atributo. Por otro lado, muestra gran agitación en los vestidos que contrastan con la pasividad de su rostro; se ha mezclado una costumbre figurativa, la tranquilidad como forma de representar la vida santa, y el movimiento propio de la sensorial imagería barroca.

42. El inventario de posesiones de arte suntuarias del convento de clarisas de Garachico, elaborado en 1838 tras la desamortización no señala la presencia de las mencionadas joyas orfebres pertenecientes a la talla. Archivo del Obispado de Tenerife (A.O.T.), documento sin clasificar y sin foliar.

43. D. de INCHAURBE: *op. cit.*, pp. 102-105.

44. Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias: el clasicismo en la escultura*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990, p. 326.

45. *Ibidem*.

La pieza que recibe culto en la iglesia de San Francisco de Asís en Las Palmas de Gran Canaria guarda cierta relación con la antecedente, al tratarse de una talla en madera. No obstante es muy superior por varias razones: una técnica notable, la figuración de los atributos propios —custodia y báculo—, así como la plasmación de un espíritu próximo a los arrebatos místicos comunes en las esculturas españolas de la época.

Es, sin duda, la mejor imagen de Santa Clara en Canarias, puesto que el movimiento de los ropajes, la gallarda actitud mostrada al apoyar un pie sobre un escabel, junto con la elegante forma de sostener la Eucaristía, denotan la intervención de un artista conocedor de la evolución de sus pautas representativas a lo largo de los siglos xvii y xviii, pues abandona la actitud frontal más propia del xvii para ejecutar un escorzo suave pero firme, que la acerca a las tallas de las grandes santas místicas. Se rompe, por tanto, la frontalidad aludida, abriendo paso a los avances formales de la centuria.

Se considera procedente de algún taller sevillano, e incorporada al cenobio de clarisas de San Bernardino con posterioridad a 1719⁴⁶, el cual se creó en 1664, otorgando el lugar para la fundación el licenciado D. Félix del Castillo Cabeza de Vaca⁴⁷.

En cualquier caso, no parece haber influido en la estatuaria insular, puesto que el modelo no se repite, por lo que debe considerarse como un hecho puntual en la iconografía clariana del Archipiélago⁴⁸.

Asimismo, de notable calidad es la efigie que representa a Santa Clara y conservada en la iglesia de Santo Domingo de La Orotava, obra firmada por *Josef Esteve* —artista valenciano de la segunda mitad del siglo xviii, tal vez pariente del grabador Rafael Esteve—, tal y como recoge la inscripción que aparece en uno de los brazos de la talla⁴⁹, imagen que no hemos podido identificar certeramente con alguna de las recogidas en los inventarios desamortizadores y que sólo muestra rasgos clasicistas en el rostro.

46. José Manuel ALZOLA: *La iglesia de San Francisco de Las Palmas*, Madrid, 1986, p. 118.

47. Archivo Histórico Provincial de Gran Canaria (A.H.P.G.C.), Sección Conventos, Leg. 37-3, *Relación de los acontecimientos sobre la fundación del convento de San Bernardino en Las Palmas de Gran Canaria*, 1664, fols. 30r-32r.

48. Para conocer los primeros momentos de la historia del convento de San Bernardino el trabajo de Enrique PÉREZ HERRERO: «Notas para la historia del convento de San Bernardino de Sena: Orden de Santa Clara de Las Palmas, 1664-1671», *III Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria (1978), vol. 1, pp. 409-454.

49. Dicha obra se presentó en la exposición de arte franciscano celebrada en 1993 en el convento de Santa Clara de La Laguna. Fue en esa exposición donde los Dres. Rodríguez González y Fuentes Pérez ofrecieron tanto la autoría como la cronología de la pieza.

Gran veneración tuvo la imagen que recibió culto en la iglesia del cenobio de Santa Agueda en Santa Cruz de La Palma, actualmente convertido en iglesia del Hospital de Dolores de la ciudad⁵⁰. Se fundó en 1603, siendo su primera abadesa sor Ana de San Lucas Espinosa. La curiosa presencia de la mártir como patrona del cenobio resulta de una elección a suertes, sin que ello tenga relación con las devociones franciscanas⁵¹. La imagen, de candelero y mostrando los atributos tradicionales —custodia y báculo, ambos de plata—, fue consumida por las llamas en 1976, habiéndose dicho de ella que poseía un «rostro agraciado»⁵². Iconográficamente no presentaba mayor interés, poseyendo características semejantes a las señaladas en Santa Cruz de Tenerife y La Laguna⁵³.

50. Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma, Legajo 124-6, *Documento sobre los conventos de Santa Cruz de La Palma*, 14-XII-1837, s.f. Del cenobio de clarisas de Santa Agueda se dice:

«Como en este convento todavía se observa la clausura no se ha podido delinear su interior y sobre todo por la idea que de él se tiene cuando fue hospital en 1823, se dirá: que de los cuatro conventos de esta Ciudad es el que se halla en estado menos malo (...)».

Ello explicaría su rápido aprovechamiento posterior al transformarlo en institución benéfica, pues se conservó tanto su estructura como el patrimonio artístico del templo.

51. Archivo Parroquial del Salvador en Santa Cruz de La Palma (A.P.S.C.P.), Documentos sueltos, sin foliar. En dos de ellos se hace una mención expresa al respecto, que por su interés, tanto artístico como devocional, se han transcrito aquí:

«En este Cabildo, la Justicia y Regidores digeron; que por grandes necesidades que esta Ysla padecio en años pasados, se acordó tomar por abogado é intercesor para con nuestro Señor Jesucristo, al santo que saliese por suerte, y habiéndose hechado salió por patrona desta ysla, y Abogada de ella la gloriosa Santa Agueda, á quien toda esta ysla hizo voto solemne á su casa (...) é se trajo su imagen de España, en cuya casa por ser lugar espacioso, se trato de edificar un Monasterio de Monjas de Santa Clara, el cual se edificó á costa de limosnas de vecinos, que costó mas de tres mil ducados, y se trajeron monjas fundadoras, naturales de esta ysla y de la de Tenerife, y después acá á crecido la devocion (...)».

El documento está firmado ante Miguel de Brito, escribano público, en el transcurso de una sesión del Cabildo de La Palma celebrado en la ciudad a siete de mayo de 1607.

Por otro lado, el párroco del Salvador contesta en una carta dirigida en 1860 por los maestros de ceremonias de las catedrales de Las Palmas y La Laguna sobre la festividad de Santa Agueda, haciéndolo de la siguiente forma:

«En La Palma se reza á Santa Agueda virgen y martir con rito doble de primera clase con octava por voto de la ciudad celebrado desde principio del siglo xvii, en que fue declarada patrona de las mieses y cosechas (...) y como Santa Agueda, aunque de primera clase, no es patrona de la Iglesia, pueblo, etc..., sino de las cosechas y frutos de la isla (...)».

Queda así referido el patronazgo tanto sobre el convento como en lo referido a su vinculación con la isla de La Palma.

52. Jesús PÉREZ MORERA: Nota nº 60 en *Descripción verdadera de los solemnes cultos... Nuestra Señora de las Nieves...* 1765, Santa Cruz de La Palma, 1989, p. 84.

53. A.P.S.C.P., *Inventario de ornamentos del convento de Santa Clara de La Palma*, 1836, s.f. En ese informe sólo se comenta su ubicación en el retablo mayor.

Conviene citar tres nuevos ejemplos artísticos donde no figura exenta, sino acompañada por otros santos que confieren a la escena un valor más profundo. Entre ellas destaca el relieve mudéjar de la cubierta del presbiterio del convento de Santa Clara en La Laguna, realizado a lo largo del primer cuarto del siglo XVIII, con motivo de la reedificación de la capilla mayor⁵⁴. Allí puede observarse cómo, sosteniendo la custodia, es acompañada por San Francisco, quien igualmente reverencia el Sacramento. Ella baja la cabeza, entendiéndose que lo hace tanto por la presencia eucarística como por la proximidad del santo fundador. Dicha actitud no es anecdótica, al responder a la idea transmitida por la propia santa en lo relativo a la sumisión de las monjas a la Orden de los Frailes Menores, ejemplificada en la figura de San Francisco. El origen de esta iconografía se halla en el espíritu de Santa Clara, tal y como se expresa en la regla por ella escrita y aprobada por Inocencio IV en 1253. En ella se expone, con relación a los visitantes, la siguiente norma:

Nuestro visitador sea siempre de la Orden de los Frailes Menores, de acuerdo con la voluntad y mandato de nuestro cardenal. Y sea de tal índole que se tenga plena garantía de su probidad y costumbres. Le corresponde por oficio corregir los abusos cometidos contra la reforma de nuestra profesión, tanto en la cabeza como en los miembros. Y permítasele hablar con todas y cada una, en un local donde pueda ser visto, sobre los asuntos propios de la visita, según le pareciere más conveniente.

Así como misericordiosamente hemos tenido siempre un capellán con un compañero clérigo de buena fama y prudente discreción, y dos hermanos laicos, amantes de la santidad y honestidad de la vida religiosa, para ayuda de nuestra pobreza, pertenecientes todos ellos a la dicha Orden de Frailes Menores, pedimos a la misma Orden que continúe otorgándonos esta gracia, por el amor de Dios y del bienaventurado Francisco⁵⁵.

En el texto queda patente su deseo de permanecer bajo la custodia de los frailes franciscanos, por ser los más próximos en todos los sentidos a la Orden, creándose el vínculo indispensable para mantener unidas ambas ramas de la reforma inspirada por el santo de Asís. Sin embargo, su *Testamento*, presuntamente salido de su puño y letra⁵⁶, difundido gracias a la inclusión que de él hizo

54. Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Arquitectura mudéjar en Canarias*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1977, p. 242.

55. I. OMAECHEVARRIA: *op. cit.*, pp. 287 y 288.

56. *Ibidem*, pp. 337-339.

Wadding en su monumental obra, plantea la sumisión de las religiosas al carácter vocacional de San Francisco:

El altísimo Padre celestial, por su misericordia y gracia, se dignó iluminar mi corazón para que, a ejemplo y según la doctrina de nuestro beatísimo padre Francisco, poco después de su conversión, hiciese yo penitencia. Y, a una con las pocas hermanas que el Señor me había dado a seguida de mi conversión, voluntariamente le prometí obediencia según la luz de la gracia (...) Y movido a piedad para con nosotras, como si de hermanos se tratara, se comprometió a tener por sí mismo y por su religión, un cuidado diligente y una solicitud especial en favor nuestro (...).

Luego escribió para nosotras la forma de vida; principalmente para que perseverásemos siempre en la santa pobreza (...)⁵⁷.

El documento recoge otras expresiones del mismo tenor, todas reflejo del afecto al espíritu de San Francisco y la idea de la Dama Pobreza por él propugnada en sus predicaciones⁵⁸; en definitiva, la interpretación del relieve lagunero se antoja próxima a esas circunstancias, idea original no sólo en el arte canario sino aún en el peninsular.

Las otras piezas reseñadas la muestran con los atributos tradicionales: custodia y báculo. La primera, un óleo sobre lienzo, se halla en la iglesia de San Lorenzo, en el barrio de ese nombre en Las Palmas de Gran Canaria⁵⁹. Aquí figura acompañada por San Francisco y otros santos en una escena de la Coronación de la Virgen. La obra se divide en dos bandas, la superior muestra a la Madre de Dios rodeada por seis ángeles participando de la escena de gloria, todo ello en una atmósfera protagonizada por el rompimiento de cielo. La inferior comprende a esos personajes, mientras la de Asís aparece con el báculo entre los brazos y las manos unidas en señal de oración. Tal circunstancia se diferencia del modelo tradicional en Canarias, pero no llega a constituir un hecho importante por los motivos señalados anteriormente.

57. *Ibidem*, pp. 342 y 343.

58. A ese respecto, conviene señalar la existencia en la Biblioteca Nacional de Lisboa de un libro anónimo del siglo XIII e impreso en la misma ciudad en 1555, titulado *Tratado de como San Francisco busco y hallo a su muy querida señora la Santa Pobreza*, reimpresso en edición facsimilada por el mismo centro en 1981.

59. Esta pintura ingresó en el patrimonio del templo en este siglo como producto de una donación. Su origen parece ser venezolano, puesto que el benefactor procedía de aquel país cuando la regaló. Por lo tanto, no influye en la iconografía de Santa Clara en Canarias, si bien, en función de su interés artístico, conviene incluirla en este estudio.

El cuadro de ánimas sito en la ermita del Valle de Santa Inés (Fuerteventura) la presenta enseñando la custodia a las almas que esperan la salvación. Esta obra interesa aquí puesto que, en definitiva, contribuye a reforzar la teoría expuesta en un principio sobre el valor escatológico de su iconografía; al igual que el cordón del hábito de San Francisco y San Antonio al que se aferran las ánimas, como si de una escala se tratase, es válido para la salvación de las almas mortales, asirse a la custodia de Santa Clara es también muy eficaz.

En el convento de religiosas clarisas de La Laguna se guarda un lienzo que sirve como magníficocolofón a la iconografía de Santa Clara, al presentar un tema nuevo y específicamente canario, de ahí que nos adentramos en un análisis iconológico. Se trata de la única pieza donde se recoge el relato de la *Comida en la Porciúncula* a la que asistieron Santa Clara y San Francisco. Está inspirado en las *Floreциllas* de Santa Clara, y el fuego que sale de sus cabezas no es otra cosa que el amor de Dios en un arrebato místico. Sin embargo, no difiere de la idea matriz del arte clariano, pues sólo plantea una variante del tema eucarístico, ya que reúne en torno a una mesa a sendos personajes que convertirán el alimento humano en bienes espirituales. La canariedad viene conferida por la presencia del cuadro dentro del cuadro del Cristo de La Laguna que preside la reunión; ello habla de un autor que lleva al lienzo las devociones religiosas insulares. Aunque no está documentado, dataría del siglo XVIII en función del estilo pictórico, que ha tenido en cuenta modelos andaluces del Seiscientos, sobre todo en la imagen de San Francisco y en los alimentos depositados sobre la mesa, recreando una suerte de naturaleza muerta.

Así pues, su culto alcanzó gran popularidad dentro y fuera de los cenobios; tal vez los fieles —comitentes de muchas obras— y los religiosos de la Orden —frailes y monjas— apoyaron esta imagen que la relaciona con la Eucaristía, mostrando tanto la idea de perfecta abadesa en el atributo del báculo, como la de santa, por la confianza y veneración depositada en Cristo a través de la Eucaristía, algo que interesaba profundamente a la Orden, sobre todo al concluir el concilio tridentino. Por lo tanto, el esquema artístico propuesto, pese a proceder de la Edad Media, adquiere un significado más profundo conforme avanzan las ideas religiosas y artísticas del mundo barroco, implicando, una vez más, el triunfo de la Contrarreforma frente a las ideas reformadoras.

SANTA ROSA DE VITERBO

Esta niña santa, glorificada por la Orden Franciscana, tanto por la vida de austeridad pregonada como por su trabajo apostólico, ha sido incluida en este estudio por una razón poderosa: pese a no haber profesado como monja clarisa dada su corta edad, vistió el hábito de las Damas Pobres e hizo privadamente los

votos propios de la vida cenobítica, de ahí que las manifestaciones artísticas la representen con el hábito, llevando, unas veces, el velo, aunque más frecuentemente sin él. Sería, por tanto, una suerte de clarisa que acompaña a la fundadora en buena parte de los retablos conventuales.

El resto de los atributos se reduce a una corona de rosas sobre la cabeza y un crucifijo en una mano, incluyéndose en las pinturas su presencia suspendida en el aire en actitud de predicar. Dado el interés que despertó su culto entre los fieles canarios, se desentrañará su iconografía teniendo en cuenta el texto de Ribadeneira, el compendio hagiográfico más difundido en los conventos isleños, ya fueran de frailes o de religiosas.

Con respecto a su vestido de monja y al propio nombre de Rosa, al margen de que le fue puesto en la pila bautismal, también se le atribuye —al igual que a Santa Isabel de Portugal y Santa Isabel de Hungría— el milagro de la conversión de los panes en rosas. En lo relativo al hábito, el citado autor indica lo siguiente:

(...) Tuvo con ella la Soberana Reyna de los Angeles, Maria Santissima (...) varios coloquios; y al fin la mandó, que por la mañana fuesse a la Iglesia, y allí se hiciesse cortar el cabello, y se vistiesse el habito de San Francisco. Y aviendose desnudado de las ricas galas, que se hallaron en Viterbo enbiadas á Rosa por las mismas Señoras, juzgandose muy dichosas en que Rosa las vistiesse; cortados los cabellos, vestido su santo Habito, y silicio, descalzos los pies, con un Crucifixo en las manos, alabando los Santissimos nombres de JESÚS y MARÍA, predicando penitencia, alabando los diamantinos corazones de los pecadores, causando admiracion, espanto y horror á los enemigos de la Fe Cathòlica, se bolvió à su casa, seguida de todo el Pueblo, con admirable devocion. Y aunque no consiguiò entrar en el Monasterio de Santa Maria de las Rosas, con todo se sujeto a los tres votos de Castidad, Pobreza, y Obediencia, y à todas las demàs obligaciones de la Religion; è hizo profession de observar la Regla de Santa Clara, debajo la del Serafico Francisco (...)⁶⁰.

El frecuente motivo pictórico de presentarla en éxtasis con el crucifijo en la mano, se aclara de la siguiente forma:

(...) no siendo el menor el que sucedio infinitas veces; y era, que como la santa era tan Niña, y acontecia muchas veces ponerse à predicar en las plazas, sin prevencion de silla, ò bufete, no alcanzando à verla el numerosisimo concurso de la gente, lo

60. P. de RIBADENEYRA: *op. cit.*, vol. III, pp. 13 y 14.

remediaba el Altissimo, levantandola en el ayre sobre la piedra misma en que se hallaba; la qual permanecía assi todo el tiempo que duraba el Sermon; y en acabandose, se bolbia la piedra à su centro, y la Niña con ella à tierra⁶¹.

Entre otros autores, mencionan los sucesos de su vida Alonso de Guzmán en sus célebres *Anotaciones*, el tantas veces referido Lucca Waddingo, etc... En el siglo xvii se le rendía culto en los cenobios a través de imágenes, si bien es cierto que el sentido religioso de su veneración comenzaría desde tiempo antes, incluso es factible la existencia de piezas desde la centuria anterior, sustituidas posteriormente. El cenobio lagunero de San Miguel de las Victorias poseyó dos obras, pudiendo contemplarse en la actualidad sólo una. Se trata de un lienzo donado a finales del siglo xvii, concretamente hacia 1691, pues en el inventario elaborado consta el siguiente aumento:

Yten dos quadros de cuerpos enteros (...) y el otro de Santa Rosa de bitteruo, que dieron el capitán Don Diego Re [ilegible] y su muger⁶².

La pintura, de gran formato, no presenta una iconografía demasiado correcta, pues, a pesar de mostrarla con el crucifijo y la guirnalda de rosas, el pintor optó por figurar a una mujer de cierta edad y no a una joven, distanciándose de la norma, porque lo más destacado de su biografía fue su precocidad en la vida religiosa.

Técnicamente tampoco es demasiado afortunada, ya que junto a un buen trabajo en la plasmación de las actitudes, ha realizado un hábito de excesiva corporeidad, contrastando con la morbidez en el tratamiento del rostro. Sin embargo podría considerarse como un buen ejemplo de la pintura canaria del Seiscientos, recordando el cromatismo de Cristóbal Hernández de Quintana, al emplear el color con cautela, sin estridencias, buscando un fondo neutro para resaltar el objeto en sí.

La pintura es citada en el inventario desamortizador de 1835, indicándose que «Frente al anterior [se refiere al retablo de San Antonio] y al lado del Evangelio hay otro altar con un cuadro grande de la imagen de Santa Rosa (...)»⁶³, conservándose en la actualidad en buen estado gracias a una reciente restauración.

61. *Ibidem*, p. 15.

62. A.H.P.T., Sección Conventos nº 1.947, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1691*, fol. 139v.

63. A.H.P.T., Sección Conventos nº 2.122, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1835*, fol. 3r.

No puede afirmarse lo mismo de la escultura que allí la representó, puesto que ha desaparecido, lo cual impide elaborar un juicio de valor. En los aumentos de 1742 consta la siguiente partida:

«El theniente coronel Don Mathias de Bossa hizo un nicho y lo pintô para la señora santa Rosa de Viterbo a quien dio un vestido de Damasco pardo con franja de oro, cuerda y disciplina de hilo de oro, Santo Christo y Diadema de plata andas pintadas y dos velos para el nicho»⁶⁴.

Pese a no conservarse la pieza, es factible deducir su esquema a través de dicha información, alusiva tanto a los atributos como a la técnica artística empleada —candelero— e incluso a los patronos de su altar, que también estuvieron vinculados al de San Antonio del mismo cenobio. En cualquier caso, no presentaría novedades desde el ámbito que interesa, ajustándose al modelo comentado.

Iguales características presentaría la escultura que perteneció al cenobio garachiquense de Nuestra Señora de los Angeles, hoy también desaparecida, la cual existía en 1703, porque en ese año «tiene Santa Roza un amito de tela con puntas de oro; y otro de tafetan de mescla»⁶⁵. Se hallaba en el altar de San Buenaventura, al menos en 1835, pues «en el alto nicho [del retablo] esta la efigie de Bulto de Santa Rosa con su vestido de tela de color cenizo de damasco (...)»⁶⁶. Por lo tanto, con esta advocación sucede algo similar que con Santa Clara. Responden a un modelo figurativo que no es variado, alterándose únicamente la técnica artística en función de la capacidad económica del comitente, el cual podría ser un fraile.

Para concluir con las piezas existentes en Tenerife, han de mencionarse tres más, una de las cuales ha desaparecido. En la iglesia de Santiago Apóstol en Los Realejos se venera en la hornacina del altar de Animas una talla legada al templo en 1720 por Diego González del Villar, quien fundó una memoria anual de misas⁶⁷. Sin embargo, no recibiría culto hasta 1734⁶⁸.

64. A.H.P.T., Sección Conventos n° 1.949, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1742*, fol. 467v.

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

66. A.H.P.T., Sección Conventos n° 465, *Inventario del convento de Nuestra Señora de los Angeles, 1835*, fol. 36v.

67. Guillermo CAMACHO y PÉREZ GALDÓS: *La iglesia de Santiago del Realejo Alto*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1950, p. 147.

68. Clementina CALERO RUIZ: *Escultura Barroca en Canarias (1600-1750)*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 89.

La obra está francamente deteriorada, presentando un esquema frontal y rígido, cual manifestación de lo popular en la gubia que la ejecutó. Debió de portar los atributos usuales —en la actualidad carece del crucifijo—, y lleva la corona de rosas sobre la cabeza.

Una imagen similar se admira en la iglesia parroquial de Santa María de Betancuria (Fuerteventura), anónima, tallada en madera antes de 1682; en dicho año Manuel de la Trinidad impuso una misa cantada, vísperas y procesión a esta imagen⁶⁹, debiendo considerarse como una pieza de origen popular. Su brazo derecho está levantado en actitud de mostrar el crucifijo, mientras el otro sostiene un libro, sin que pueda precisarse si fue ése el atributo primitivo.

Quizás el ejemplo más notorio de la iconografía de Santa Rosa de Viterbo sea la pintura que decora el segundo cuerpo del retablo de la epístola en la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife, ejecutada hacia 1772, cuando se concluyó el retablo⁷⁰. Aquí se ajusta al texto referido por Ribadeneira, levantada en el aire con el crucifijo en la mano y en plena oración. Forma pareja con la representación de Santa Isabel de Hungría, demostrándose la dependencia del retablo con la Orden Tercera, muy devota de la prodigiosa niña italiana, a quien tenían por patrona. Plásticamente es factible considerarla como obra de taller, al denotar el conocimiento del sentido de la perspectiva y la composición de las escenas, así como un manejo adecuado del color con respecto a la gravedad del mensaje transmitido.

Por último, el convento franciscano del Espíritu Santo en Icod de los Vinos contó con una escultura suya, desaparecida en la actualidad. Perteneció al patronato de José Pérez Sopranis, pasando teóricamente a la parroquia de San Marcos en la misma ciudad con motivo del proceso desamortizador habido durante el Trienio Liberal⁷¹.

En Gran Canaria hubo también efigies que corrieron igual suerte, es decir, con el paso del tiempo han desaparecido del culto o se hallan en paradero desco-

69. «Manuel de la Trinidad impuso una misa cantada, vísperas, y posesion de Santa Rosa de Viterbo el día 4 de septiembre, obligandose el y sus herederos a poner la cera para la misa, y dicha ymagen; y a pagar cada año diez reales impuestos sobre tres rosetas en el valle de Valfondo, que compró al Beneficio desta ysla que fueron de Bartolome López de Vera. Passo la escriptura ante Gabriel de Larena Avellaneda escribano publico en 23 de Febrero de 1682. Pago Christobal Rodríguez el coxo en el time, y da una libra de cera, pan y carne à la comunidad».

A.H.P.T., Sección Conventos nº 4.229, *Libro de fundo y relaciones del convento de San Buenaventura de Fuerteventura*, 1767, fol. 70r.

70. A.H.P.T., Sección Conventos nº 3.714, *Inventario del convento de San Pedro de Alcántara*, 1772, s.f.

71. A.O.T., Caja 2 Documento 9, *Informe del párroco de Icod sobre las alhajas llegadas al templo procedente de los conventos de la localidad*, 1822, fol. 48r.

nocido. En la iglesia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria, concretamente en el retablo se San Antonio, se veneró una escultura retirada del culto a comienzos de la actual centuria⁷². En la misma localidad, el inventario de bienes del pintor Alonso de Ortega, elaborado en 1730, confirma la posesión de varias obras de índole franciscana, entre ellas una pintura de Santa Rosa de Viterbo tasada en sesenta reales⁷³.

El 1793 se realizó otro inventario, en este caso de la ermita de Nuestra Señora de la Vega en Gáldar, constando que existieron con anterioridad a esa data varias pinturas, entre ellas un San Francisco, San Salvador y Santa Rosa, devociones que, dado su relación con el fundador, se antojan franciscanas, dada la escasa posibilidad de que se trate de otros santos de igual nombre —se trataría, por tanto, de San Salvador de Horta y Santa Rosa de Viterbo—. Su datación debe considerarse entre 1730 y 1793, fechas del primer y último inventario incluidos en el artículo del investigador que ha realizado el estudio de las efigies⁷⁴.

En definitiva, la iconografía de Santa Rosa de Viterbo en Canarias es una de las más fieles al texto literario que la originó, tal vez porque tanto las fuentes literarias como las artísticas llegadas a las islas no presentaban variaciones entre ellas; incluso es factible que una misma estampa se copiara en pinturas y esculturas, siendo las mismas reproducidas con posterioridad en otros piezas de nueva factura.

72. J.M. ALZOLA: *op. cit.*, p. 130.

73. Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, p. 384.

74. Juan Sebastián LÓPEZ GARCÍA: «Nuestra Señora de la Vega en la Historia de Gáldar», *Homenaje a Alfonso Trujillo*, 1982, vol. 1, p. 514 y 515.



1.- SANTA CLARA DE ASÍS
Iglesia del convento de Santa Clara, La Laguna
Imagen de candelero, anónimo canario anterior a 1719.



2.- SANTA CLARA DE ASÍS

Iglesia del convento de concepcionistas, Garachico
Imagen de candelero, anónimo canario del siglo XVIII.



3.- SANTA ROSA DE VITERBO
Iglesia de Santiago Apóstol, Los Realejos
Imagen de talla, anónimo canario c. 1720.