



**PLANTEAMIENTOS ARTÍSTICOS DE LOS CONVENTOS
FRANCISCANOS DE LA LAGUNA Y RIO DE JANEIRO**

CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO

Los Franciscanos en Canarias y Brasil

El siglo xv, cuando se inició la era de los descubrimientos portugueses, significó para el vecino reino de Castilla la etapa de mayor expansión política y territorial desde el comienzo de la conquista. La toma de Granada en enero de 1492 y el posterior descubrimiento de América en octubre tendrían como resultado político y social el nacimiento de la nación española, pues a la definitiva unión del país se añadía paralelamente la creación de un imperio.

Portugal comenzó a su vez a ser respetada como potencia marítima, pues los descubrimientos acaecidos a lo largo de la centuria tanto en la costa africana como en la asiática beneficiarían en el futuro no sólo a ella sino a todos los países que emprendiesen la tarea colonizadora.

Ambas eran, por tanto, naciones en desarrollo político y económico hacia tierras de ultramar, labor que llegaría a su cénit a lo largo de la décimosexta centuria.

Sin embargo, la historia de la expansión española anterior a la reconquista de Granada comenzó casi un siglo antes, cuando en 1402 Jean de Bethencourt inició la etapa señorial de la conquista de Canarias, que concluiría en 1496 con la incorporación de Tenerife a la corona de Castilla. Este proceso, bien conocido, fue muy práctico para España cara al proceso colonizador de América, pues sirvió de ensayo para la implantación de las instituciones en ella. Lo mismo puede decirse de Portugal, ya que su experiencia en África y Asia pudo ser útil para el caso brasileño.

Así pues, existe un cierto paralelismo en los primeros momentos de la expansión política de España en Canarias y de Portugal en las tierras descubiertas por Pedro Alvarez Cabral en 1500, Brasil.

No queremos plantear de ningún modo que existiese una proximidad en la forma de conquista y los medios de colonización política, económica y social, pero sí nos interesa el motivo religioso, dado que ambos países estaban inmersos en una renovación espiritual, que tendía a exaltar el carácter misionero de la Iglesia. Dicha actitud se engrandeció con las nuevas conquistas, que implicaban su inmediata cristianización, pues tal idea era consustancial al propio fenómeno expansionista.

Por ello, los monjes de las diferentes órdenes religiosas aprovecharon esta situación para propagar el Evangelio por el nuevo orbe ganado para la cristiandad. Uno de estos Institutos, *la Orden de los Frailes Menores de San Francisco*, asumió tal papel con agrado, fundando su primer convento en Canarias en la isla de Fuerteventura, en el año 1416. Las comunidades fueron extendiéndose conforme avanzaban las conquistas, hasta la incorporación de Tenerife en 1496, fecha que marcaría la etapa de esplendor de la Orden en las islas, hasta el punto de que en ella se erigieron once monasterios masculinos y cuatro femeninos, más de la mitad de los fundados en el conjunto del Archipiélago.

En Brasil sucedió un fenómeno similar, puesto que los franciscanos arribaron en la expedición de Cabral. De hecho, Pero Vaz da Caminha, en su carta al rey Manuel I de Portugal, donde refería el descubrimiento, cita a los frailes que viajaban en la expedición. Concretamente, al referir la jornada del domingo 26 de abril de 1500, comenzaba señalando que “el comandante decidió ir a oír misa y la homilía en el islote [Veracruz] (...). Mandó colocar un dosel en el islote, y debajo un altar perfectamente organizado; así fue como en presencia de todos nosotros mandó decir misa el monje fray Enrique [franciscano] (...). Después de la misa el monje se quitó los ornamentos, se encaramó en una silla alta frente a nosotros, que estábamos sentados en la arena, y pronunció un sermón solemne y edificante sobre la lectura del Evangelio; al final, habló de nuestra llegada y del descubrimiento de esta tierra, refiriéndose a la señal de la cruz a la cual habíamos obedecido al venir, lo cual venía muy al caso y nos infundió una gran devoción”¹.

Esa misión evangelizadora que defendía el franciscano portugués² la compartía el Adelantado de Tenerife a la hora de elaborar su testamento en 1525, pues en una cláusula indicaba que “mando mi cuerpo a la tierra de cui natura Dios lo crió y que sea enterrado en la Capilla mayor del Monasterio de San Miguel de las Victorias de la Orden de San Francisco de esta Ciudad siendo acabada al tiempo, donde no, mando que entre tanto esté depositado mi cuerpo donde oy está el Altar mayor, en el lugar combeniente, y luego que la dicha Capilla mayor fuere acabada, sea trasladado mi cuerpo en el lugar de la dicha Capilla que yo





quisiere, e mandare, o donde mis Albaceas testamentarios executtores de ésta mi postrimera voluntad, ordenaren y mandaren”³.

El primero de los textos citados nos ofrece la llegada de los portugueses a Brasil y su bautismo por parte de los franciscanos, y el segundo cómo la máxima autoridad política tinerfeña decide que sea su cuerpo enterrado en el cenobio de la Orden Seráfica, que él mismo había mandado fundar en 1500 —aunque las obras no comenzaron hasta 1506—⁴.

Lo interesante es que la Orden Franciscana estaba presente en ambos lugares desde los primeros momentos de su historia. Este trabajo no tiene por objeto realizar un análisis comparativo de lo que significó la evangelización franciscana en tierras canarias y brasileñas; ni siquiera se intentará estudiar las posibles analogías existentes en la arquitectura y retabística de dichos cenobios⁵. Lo que se pretende es hacer un análisis comparado de los planteamientos artísticos en ambos conventos desde el ámbito de la iconografía, pues el estudio de las imágenes permite comprobar cómo las mismas devociones franciscanas se manifestarán plásticamente de forma diferente en ambas regiones, en Tenerife debido a la acción de los religiosos españoles y en Río de Janeiro por la influencia portuguesa.

Ello conduce igualmente al estudio de las fuentes que inspiraron tal diversidad, hecho de singular interés, si tenemos en cuenta que tanto Canarias como Brasil recibieron un legado iconográfico moderno, desligado de las referencias medievales que aún podían contemplarse en las obras artísticas producidas coetáneamente en la Península Ibérica. Por tanto, las variaciones que se observan en las imágenes tienen su origen en las esculturas, pinturas o grabados que influyeron en el proceso artístico acontecido en los conventos lagunero y carioca.

Breve estudio histórico-artístico de los conventos franciscanos de La Laguna y Río de Janeiro

Poco puede añadirse al conocimiento histórico del convento de San Miguel de las Victorias en La Laguna. Desde los historiadores canarios clásicos, como Núñez de la Peña o Viera y Clavijo, hasta otros contemporáneos como don Buenaventura Bonnet y fray Diego de Inchaurre, mucho se ha escrito sobre él⁶.

A grandes rasgos podría recordarse que se fundó por el interés del Adelantado de Tenerife don Alonso Fernández de Lugo en 1500, comenzándose las obras hacia 1506. A lo largo del siglo XVI se crearon las capillas, enriqueciéndose por medio de donaciones de tierras y otra

suerte de propiedades. Un hecho trascendental fue la erección de la Provincia franciscana de San Diego de Canarias en 1553, momento en que este convento lagunero se convirtió en cabeza de la mencionada provincia.

A partir de ese momento, las donaciones de obras —ya fueran pinturas o esculturas—, así como la construcción de retablos fue cada vez más intensa. La talla del Cristo de La Laguna llegó en 1520⁷, a ella siguieron otras, como la primera imagen conocida de San Francisco, que se comprometió a dorar el pintor Cristóbal Ramírez en 1590⁸.

El siglo xvii fue especialmente brillante para el convento, porque en su transcurso ingresaron obras de gran interés tanto literario como artístico. Entre las últimas, se citan algunas cuya existencia no había sido publicada hasta ahora, como los “dos quadros grandes que dio nuestro padre frai Juan para la sacristia uno de Christo crucificado y otro de nuestro Padre Santo domingo y nuestro padre san Francisco”⁹.

A finales de dicha centuria, en 1681, consta que “(...) en la sala que esta a la entrada de dicha portería se hizo en frente de ella, un altar, con un quadro que coge el alto del testero, y el ancho del altar, con las ymagenes de nuestra Señora de nuestro Padre San Francisco y de San Diego (...)”¹⁰.

De especial interés nos parece la obra que “hizo el Reverendo Padre Difinidor (...) altar sagrario y nicho de madera con situar en que se coloco la Cruz en que vino la Santa Ymagen del Santissimo christo con el retrato de su Magestad las imagines de Nuestra Señora de la Soledad, y san Juan evangelista”¹¹, conjunto artístico que pasó a engrosar el patrimonio conventual en 1724.

Ocho años más tarde, en 1732 se colocó en la iglesia del convento uno de los conjuntos artísticos que gozaron de mayor popularidad entre los fieles laguneros hasta el incendio del convento acaecido en 1810. Se trata de “(...) un retablo nuevo de dos cuerpos con tres nichos con velos de brocatel, en que se colocaron la ymagen de la Virgen Santissima de Candelaria, una ymagen de Señora Santa Anna y otra de Señor San Pedro de Alcantara: lo qual costeo el Señor Don Mathias Bosa en su capilla”¹².

Se podría continuar enumerando piezas, tanto de interés devocional como iconográfico, llegadas al convento entre los siglos xvi y xviii. Sin embargo tal labor parece innecesaria, lo realmente importante es apreciar que este monasterio estaba plenamente imbuido del espíritu franciscano, puesto que buena parte de las mencionadas imágenes hacían referencia a las devociones propias de la Orden, y se incluye aquí al Cristo de La Laguna, cuyo esquema iconográfico fue plenamente



aceptado por esos religiosos hasta figurar varias representaciones suyas en los conventos de algunas islas.

Un proceso similar se vivió en San Sebastián de Río de Janeiro. La ciudad fue fundada en 1531 por Martim Afonso de Souza, que tomó posesión del lugar para el rey de Portugal. Ha de esperarse hasta 1592 para que la Câmara Municipal de la ciudad otorgara a la Orden Franciscana un lugar para fundar; esto no aconteció hasta 1607, cuando el gobernador Martim Afonso de Sá entregó a los frailes la escritura de propiedad de aquellas tierras cedidas, que luego trocaron por otras cerca de la ermita de San Antonio, donde finalmente se establecieron a finales de dicho año.

Las obras del convento se prolongaron entre 1608 y 1710, con sucesivas aportaciones artísticas. En 1675 se produjo el acontecimiento más notable relacionado con el convento, puesto que ese año el papa Clemente X elevó la Custodia de la Inmaculada Concepción, ya existente, a la categoría de Provincia, con sede en el convento de San Antonio. Por lo tanto, estamos ante un proceso similar al del cenobio lagunero, sólo que con una cronología más tardía¹³.

Como se ha indicado, a mediados del siglo XVIII comenzaron a realizarse reformas que afectaron a la totalidad del edificio. Este quedó conformado por la iglesia de una nave amplia con un presbiterio espacioso donde se desarrolla la labor de talla de la capilla del titular¹⁴. A la mitad del paramento de la nave, en el lado derecho, se abre una capilla a la Inmaculada. Junto a la iglesia del convento se levanta la capilla de la Ordem Terceira de São Francisco de Penitência en cuya "obra de talha ressaltam os trabalhos de Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, próprios do Barroco de Lisboa, da época de D. João V. Na obra de pintura, é da maior expressão a do forro da nave, em perspectiva arquitetural ilusionista, representando a visão celestial da glorificação do santo, assistida pelos Doutores da Igreja e por santos franciscanos, executada a óleo sobre tabuado, entre 1732 y 1736, já atribuída a José Oliveira da Rosa e hoje tida como de Caetano da Costa Coelho. Essa pintura foi restaurada no final de século passado por Thomas Driendl"¹⁵.

Cualquier comparación entre el monasterio canario y el brasileño puede inducir a error, ya que el primero responde a las características de la arquitectura que se genera en las islas, mientras que el segundo estará vinculado al arte portugués. De hecho, entre 1783 y 1784, se colocaron azulejos en las paredes laterales, a la manera portuguesa¹⁶.

Por esas mismas fechas se concluyó el nicho del titular, y con ello la obra retabística de la capilla mayor. Esta obra puede adscribirse dentro del denominado "estilo nacional portugués"¹⁷, donde la talla dorada



invade los paramentos de la capilla a decorar, pudiéndose incluir otro tipo de elementos artísticos que enriquezcan el retablo. En este caso se trata de la magnífica serie de pinturas sobre la vida y milagros de San Antonio, probablemente concluidos a finales de la centuria, puesto que Fray Lourenço de Santa Teresa en el tiempo de su guardianato (1781-1783), mandó hacer un nuevo nicho para la imagen del santo con lo que puede suponerse que tal vez la obra pictórica estaría pronta a concluirse¹⁸.

Lo que sin duda comparten ambas fundaciones franciscanas es el estilo artístico de sus obras, el Barroco, que se desarrollará en Canarias hasta entrado el siglo XIX, puesto que durante el Quinientos pocas fueron las obras renacentistas y manieristas llegadas o realizadas a las Islas. Así el arte de la Contrarreforma se convirtió en la forma natural a través de la que se expresaban los artistas que satisfacían las necesidades devocionales de los clientes.

En el caso brasileño “(...) aonde chega inicialmente [o Barroco] no fundo dos porões dos navíos portugueses, é a única arte possível, a única que os europeus podiam levar com eles e que se derrama em todas as regiões onde se instalam”¹⁹.

El arte barroco será el que determine las formas artísticas que se manifiesten en los conventos franciscanos de La Laguna y Río de Janeiro. El presente estudio se centrará en analizar lo que pueda afectar a los planteamientos en la iconografía franciscana de sendos cenobios, para obtener conclusiones sobre cuáles fueron las influencias artísticas ejercidas en ellos.

Variantes iconográficas de San Francisco de Asís y San Antonio de Lisboa en ambos conventos

Tres son las devociones franciscanas comunes en los citados monasterios, quizás las más extendidas a lo largo del mundo por la propia Orden: la Inmaculada Concepción, patrona de la provincia brasileña, pero a la vez protectora de la Orden Franciscana y en particular de la nación española, San Francisco de Asís, fundador de los Frailes Menores y San Antonio de Padua o de Lisboa. En este trabajo se puede permitir denominarlo así, puesto que bajo ese nombre es conocido en Portugal y Brasil; además, los hagiógrafos nunca le negaron su nacionalidad y los escritores españoles le denominaron de esta forma en muchos de sus trabajos.

La Inmaculada Concepción, como se ha indicado, era la patrona general de la Orden, y su presencia está más que justificada en ambos





cenobios, sobre todo en el brasileño, pues era la cabeza de la provincia que tenía a la Virgen de tal advocación por patrona²⁰.

Su iconografía es la tradicional, con la luna a los pies y la corona de estrellas sobre la cabeza. La única diferencia estriba en la técnica representativa, pues las dos imágenes que reciben culto en Río son de madera tallada, mientras que la tinerfeña es de candelero.

San Antonio de Lisboa o de Padua presenta, sin embargo, diferencias en su tratamiento iconográfico entre los citados conventos.

El de La Laguna contaba desde antes de 1640 con una imagen del santo portugués, puesto que ese año recibe una capa para su arreglo y mejor compostura²¹. Esta pieza alcanzó gran veneración en la ciudad, y en 1705 "Juan Placerez impuso la fiesta de san Antonio con visperas, procession y sermon con quatro misas resadas, su limosna sesenta Reales"²².

Entre 1726 y 1732 se mejoró la imagen, al parecer deteriorada, pues en 1726 se le regaló "una diadema de plata para San Antonio de Padua = Diose al santo de barnis; y pusozele una mano nueva Dos Faroles para los martes ensender al santo todo lo hizo y dio la señora Doña Maria Bossa (...)"²³. En 1729 "se saco de limosna nouenta Reales y algunos libros de oro y colores, se acabo de dorar el retablo de el Señor san Antonio"²⁴. La última donación que se citará por su importancia, es el "Niño Jesus, que se hizo para el señor san Antonio, un solio de plata sobredorado, dorarse las andas, y otras alhajas para el santo a ciudado y solicitud del Padre maestro de estudiantes fray Antonio de Salas, a que han concurrido con sus limosnas diferentes deuotos"²⁵.

La talla, que escaparía del incendio acaecido en 1810 junto con algunas otras, es citada en el inventario desamortizador de 1835²⁶. Todo ello puede indicar la devoción religiosa que San Antonio despertaba en La Laguna, hecho que no debe extrañar, dado que era uno de los santos más populares, no sólo de la Orden Franciscana sino de entre todos los que componen la corte celestial.

La manera de representarlo se corresponde con la imperante en el arte español, es decir, que sujeta un libro de oración sobre el que se sienta el Niño Jesús, creándose entre ambos personajes un cierto diálogo. En la otra mano porta una azucena, símbolo de la pureza del santo. Recuerda aquel momento de su vida en que se le apareció el Niño y descansó en sus brazos, iniciándose entre ellos una relación sobrenatural de gran ternura.

Fray Antonio Harda la describe así: "(...) cerrando la puerta del aposento (...) puestas las rodillas en el suelo, y en el Cielo los ojos empezó à orar fervoroso, elevandose su espiritu a lo divino; quando de



repente un esplendor iluminando al quarto, diò à vèr una tropa de Angeles antecedendo à un hermosísimo, y magestuoso Niño, sostenido de sí propio, el qual con una risa del Cielo, arrojandose a los brazos de Antonio para que le sirviessen de descanso, desde ellos alargando sus manos al rostro, y cuello, y uniendo sus labios à los del santo, le hazia tales caricias, y daba tales señales de afecto, que bien daba à entender, que si se hizo hombre por todo el mundo, desde el Cielo bolviò por Antonio à parecer, y à aparecerse Niño”²⁷.

Por lo tanto, esta forma de representación tiene su origen en el referido milagro, la azucena sólo ayuda a intensificar la significación final del santo como verdadero héroe de la pureza, lo que le valió ser elegido de Dios para mantenerse una estrecha unión mística.

La iconografía de San Antonio en Portugal refiere también el mencionado suceso a través de la misma imagen en la que se le muestra con el libro, sobre el cual descansa el Niño. Sin embargo el atributo característico no será la azucena, como en España y otros países, sino la cruz. Brasil recibió esa herencia lusitana y las artes plásticas la asumirán, de ahí que las dos imágenes que se veneran en el convento de Río de Janeiro presenten a San Antonio con el Niño en los brazos y en el otro la cruz, he aquí la gran diferencia iconográfica con la imagen estudiada en La Laguna.

Las razones que explican tal variación son difíciles de establecer. Se han consultado hagiografías portuguesas sobre San Antonio, en todas se narra el hecho antecedente de forma exhaustiva, glorificándolo como clara muestra del amor de Cristo por el santo lisboeta.

Entre ellas puede citarse la publicada en 1610, escrita en verso por Francisco Lopes, que al margen del interés propio del texto ofrece un grabado en el que es figurado de esta forma. Describe la aparición del Niño Jesús de la siguiente manera:

“E c'o grande resplendor
Que dava o raio divino,
Pode divisar melhor
Que estava um bello menino
No livro do prégador

E que as vezes se tirava
Do livro onde estava posto,
E que o santo o abraçava,
E abraçando o beijava,
Juntando rosto com rosto.”²⁸



Años más tarde Bras Luis de Abreu publica otra interesante y completa hagiografía, donde se refiere el suceso de forma extensa, pero lo más curioso es que ofrece las razones por las que ha de representarse con el Niño en los brazos: “Sobre hum livro aberto colloca a devoção nos seus braços a este Menino sentado; por que como elle he Senhor & he Palavra; reconheça a Igreja, que ninguem como Antonio, no Sagrado Livro das Escripturas expôs, nem explicou melhor a palavra do senhor.”²⁹

Los textos mencionados permiten apreciar cómo en Portugal se narra el hecho igual que en otros lugares, sin referirse a la presencia de la cruz en la escena. Por lo tanto, ese atributo debe interpretarse de la misma manera que la azucena, como símbolo de una idea más profunda.

De hecho, hasta ahora no se han podido establecer las razones exactas por las que los artistas portugueses representaban al santo de tal forma³⁰. La cruz asociada a esta escena puede encontrarse a lo largo de los siglos xv y xvi en varios países como Italia, España y la propia Portugal; sin embargo, por razones no determinadas, a lo largo de la décimosexta centuria se impone la azucena, olvidándose tal atributo. Además, en muchas ocasiones no era portada por el santo sino por el Niño, lo que complica aún más la interpretación, pues a partir del siglo xvi será San Antonio quien la lleve.

En cuanto al significado de la cruz, no debe olvidarse que por ser natural de Lisboa, se convirtió pronto en la gloria de Portugal, puesto que el joven reino lusitano aún carecía por aquellas fechas de un héroe que lo representara ante el mundo. Por lo tanto, asumió el honor de convertirse en el santo nacional portugués, hecho que podría considerarse más político que religioso, pues manifiesta una idea nacionalista.

Las artes plásticas entre los siglos xiii y xv lo mostraron portando los atributos característicos con los que figura en las representaciones escultóricas y pictóricas. Sin embargo, desde el siglo xvi el atributo de la cruz será el característico en Portugal, tal hecho coincide con la expansión en ultramar.

La cruz podemos interpretarla como el deseo que ese pueblo Ibérico tenía por identificar al santo con Dios, reivindicando para él la misma iconografía de San Francisco de Asís, el fundador, a quien el arte mostraba como espejo de Cristo.

Esta idea la refleja bien Bras Luis de Abreu en el siguiente párrafo: “Quem visse a Antonio fazendo, o que fás sem aquelle Menino, poderia entender, que era Deos Antonio; por isso se lhe põem nos braços; para que entenda, quem o vir obrar, como quem tem a Deos da sua mão, que tudo o que pellas suas mãos ogra, o vay obrando nelle a Mão de Deos.”³¹ Más adelante añade “Por isso sendo Antonio a gloria do Menino pella

ternura dos affectos, & o Menino a gloria de Antonio pella caricia dos affagos; o mesmo era dar gloria a Antonio, que darse a sy a gloria”³².

Se trata de establecer un vínculo íntimo entre el Salvador y Antonio, como un segundo Francisco. Esta teoría la refrenda el propio título del libro *Sol nascido no occidente e posto ao nascer do sol. S. Antonio Portugues*, ofreciéndose una imagen literaria de su significado profundo a la vez que se reivindica el origen para mayor gloria de Portugal. De hecho, la imagen que lo representa en la iglesia de San António da Sé en Lisboa, principal santuario antoniano en Portugal, lo figura de tal forma, y lo mismo puede decirse del grueso de las esculturas y pinturas que adornan los templos de aquel país.

A Brasil llegan imágenes que lo muestran con el Niño en los brazos y la cruz en la otra mano. Los artistas portugueses en aquel país junto con los de origen brasileño no tendrán inconveniente en figurarlo de tal manera dada su formación básicamente lusitana³³.

En el convento carioca se conservan dos imágenes suyas que repiten este esquema iconográfico. La más antigua es conocida como Santo António do Relento, que data de 1621. Recibe una especial devoción desde que en 1710 protegió a la ciudad de un ataque francés³⁴. La segunda y actual titular del cenobio, que se venera en el retablo mayor, ingresaría antes del guardianato de Frei Serafino de Santa Rosa (1707-1710).

Así pues, las diferencias iconográficas observadas entre las imágenes de La Laguna y de Río de Janeiro estribarían en la necesidad de crear una figuración portuguesa que divergiese de la tradicional que se contemplaba en el resto de Europa, para resaltar la idea nacionalista³⁵.

La otra devoción de la Orden que se cita es San Francisco de Asís, comentado en segundo lugar por la trascendencia de la iconografía antoniana que merecía en este caso la prioridad. No obstante, los modelos representativos en Brasil se diferencian en ciertos aspectos de los canarios.

Ambos conventos cuentan con una imagen de San Francisco que presenta el atributo característico que lo definirá durante el período barroco, es decir, el crucifijo, que nos habla de San Francisco como espejo de Cristo.

La imagen del cenobio lagunero que hoy contemplamos no fue la primera, puesto que tal escultura se realizó en el siglo XVI³⁶ y ésta posee las características de las tallas barrocas, por el mayor dramatismo que emana de la contemplación del crucifijo. En 1747 se habían hecho “(...) dos Nichos en que se colocaron las ymagenes del Arcangel San Miguel, y la de Nuestro Seráfico Padre San Francisco (...) todas a soliucitud de



Nuestro Muy Reverendo Padre mas Digno Fray Juan Mireles³⁷. La que se venera en el retablo del convento carioca presenta la misma iconografía y podría datarse a comienzos del siglo xviii, dada la similitud que presenta en su tratamiento con la del titular.

Lo característico de la iconografía brasileña sobre San Francisco no sería esa representación, sino la que se venera en el templo vecino de São Francisco da Penitência, en cuyo retablo mayor se representa la estigmatización. El hecho sería anecdótico si fuese una representación aislada, pues debe tenerse en cuenta que esta iconografía es poco frecuente tanto en el Barroco español como en el portugués, dado que en ambos casos prima la figuración antes aludida³⁸. Sin embargo, no es más que un ejemplo de la iconografía que se impondrá en el país, una mezcla del mencionado milagro y de la escena que difundieron los artistas españoles desde el siglo xvii según la cual Cristo desprendía un brazo de la cruz para abrazar al santo, esto ya difiere de la iconografía en Canarias e incluso de España y Portugal, dotando al modelo de una identidad propia.

La imagen del que se estudia se basa en las narraciones tradicionales sobre el milagro, quizás sea San Buenaventura en la *Leyenda mayor* quien la refiera con mayor exactitud: “cierta mañana de un día próximo a la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, mientras oraba en uno de los flancos del monte, vió bajar de lo más alto del cielo a un serafín que tenía seis alas tan ígneas como resplandecientes. En vuelo rapidísimo avanzó hacia el lugar donde se encontraba el varón de Dios, deteniéndose en el aire. Apareció entonces entre las alas la efigie de un hombre crucificado, cuyas manos y pies estaban extendidos a modo de cruz y clavados en ella. Dos alas se alzaban sobre la cabeza, dos se extendían para volar y las otras dos restantes cubrían todo su cuerpo³⁹”.

El conjunto escultórico del templo se inspira claramente en ese texto, por lo que representaría la estigmatización correctamente. Sin embargo, tal motivo debe asociarse a la figuración que se impondrá a lo largo del siglo xviii, sobre todo en el arte mineiro.

En las iglesias dieciochescas de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo y otros Estados se puede contemplar imágenes tanto escultóricas como pictóricas en las que se presenta a San Francisco ante el Crucificado, pero éste carece de las alas propias de la iconografía de la estigmatización y, en cambio, observa desde la cruz al santo Patriarca.

Se mezcla tanto el motivo de la impresión de las llagas como aquel, desarrollado en España a lo largo del siglo xvii, que muestra a Cristo desclavándose de la cruz y coronando de espinas al santo, que le besa la llaga del costado. Ese tema, que popularizó Francisco Ribalta desde



1620 e inspiró a Murillo un cuadro semejante en 1668⁴⁰, pudo divulgarse por la Península Ibérica y llegar a Brasil a través de grabados. De hecho, ha sido incluido entre las novedades iconográficas del siglo xviii en Portugal⁴¹.

Lo cierto es que este tema no figura en las hagiografías medievales ni en las de los siglos xvi al xviii y es fruto de la mística de la Edad Moderna, pero alcanzó gran popularidad, siendo buena muestra las referidas imágenes. A modo de ejemplo podrían citarse las que se conservan en los museos de São Francisco y da Inconfidência en Ouro Preto, la titular de la iglesia de San Francisco en São Francisco de Assis en Diamantina, todas ellas en el Estado de Minas Gerais.

Esta iconografía que se extenderá por todo Brasil, presente en Rio, difiere de aquella que predomina no sólo en La Laguna, sino en toda Canarias. Esto no indica una creatividad inferior en las Islas, sino que estaban sujetas a las normas de representación establecidas, tal vez debido a la proximidad de la Península. Sin embargo, Brasil se encontraba más lejos en todos los sentidos, y esa variedad figurativa, nacida presuntamente de un error interpretativo, se desarrolló notablemente.

En lo que respecta a las restantes devociones de la Orden Seráfica, puede señalarse que ambos conventos contaban con representaciones de San Diego de Alcalá, San Pascual Bailón y San Benito de Palermo, del que si bien el recinto lagunero no contó con una imagen suya, otros cenobios de la isla sí lo hicieron. A ello debe añadirse la presencia de varias esculturas y pinturas alusivas a la Pasión de Cristo y a la Virgen.

No queremos olvidar que el convento de Río de Janeiro conserva en el claustro numerosas capillas donde se veneran imágenes. Entre ellas destaca la de la muerte de San Francisco, tema que no se desarrolló en Canarias. Joaquim Manuel de Macedo la describe así:

“sobre o altar está a imagen do santo, deitado com as mãos cruzadas no peito e cercado de religiosos, entre os quais se vê a *madre Jacoba*. Todas as figuras são de barro e coloridas. No retábulo há outro pequeno quadro com estes versos, compostos ainda por aquele mesmo poeta:

Adverte, nao é Jesus
E Francisco que aquí jaz
A quem semelhante faz
Nascimento, vida e cruz”⁴².

El referido poeta era fray São Carlos, que moró en el convento hasta su muerte acaecida en 1829, lo que indica que el conjunto escultórico dataría de finales del silo xviii o ya de la centuria siguiente.





En definitiva, este trabajo se ha trazado una metodología donde el análisis iconográfico pretende trascender la propia imagen para abordar un estudio devocional, es decir, cómo los diferentes pueblos surgidos tras la expansión española y portuguesa —potencias que compartían un carácter religioso común— aceptan las devociones franciscanas y las representan plásticamente según la personalidad artística que se forja en cada caso. Este método permite un mayor acercamiento entre culturas aparentemente diferentes, que, como se ha demostrado, comparten un sustrato religioso común.

NOTAS

1. Michel CHANDEIGNE [coord.]: *Lisboa Extramuros 1415-1580*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pág. 177.
2. La llegada de los franciscanos a Brasil supuso la erección de varios monasterios, sobre todo en el nordeste, aunque posteriormente aumentarían en cantidad a lo largo de toda la colonia, siendo fundado el convento de Santo Antonio de Río de Janeiro —objeto de nuestro estudio— en 1607.
3. Fray Diego de INCHAURBE: *Historia de los conventos de Santa Clara y San Pedro y San Cristóbal de Garachico*, Imprenta San Antonio, Sevilla, págs. 38 y 39.
4. Don Buenaventura Bonnet en el artículo titulado *Origen del convento grande de San Miguel de las Victorias*, publicado en el periódico *El Día* (Santa Cruz de Tenerife) el 14 de septiembre de 1948, ofrece razones suficientes para considerar que a lo largo de ese año se iniciaron las obras en el cenobio franciscano.
5. En primer lugar porque los dos monasterios sufrieron graves transformaciones en su arquitectura a lo largo de los siglos xvii y xviii; por ejemplo, el aluvión caído en La Laguna en 1713 afectó al edificio hasta el punto de que se hicieron grandes transformaciones a partir de entonces. Lo mismo puede decirse del convento de Santo António de Río de Janeiro, objeto del presente estudio, que fue prácticamente reconstruido desde 1748, obras que no finalizaron hasta 1780. Por otro lado, las formas arquitectónicas y retabísticas de ambos cenobios no son comparables pues siguen los presupuestos artísticos inherentes a España y Portugal respectivamente.
6. Citamos a modo de ejemplo, y teniendo en cuenta que esta obra ha sido superada en algunos aspectos por el descubrimiento de nuevos datos históricos, el libro de Buenaventura BONNET: *El Santísimo Cristo de La Laguna y su culto*, Cabildo Insular de Tenerife, 1985. Esta obra ofrece informaciones muy interesantes tanto del convento como de la imagen del cristo lagunero y su esclavitud.
7. B. BONNET: *op. cit.*, págs. 30-34.
8. Miguel TARQUIS y Antonio VIZCAYA: *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias*, Cabildo Insular de Tenerife, 1977, vol. I, pág. 162.
9. A. H. P. T. (Archivo Histórico Provincial de Tenerife), *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1656*, fol. 34v.
10. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1681*, fol. 108v.



11. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1724*, fol. 377r.
12. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1732*, fol. 405v.
13. Fray Albano MARCINISZYN: "Convento de Santo Antonio do Rio de Janeiro", *Revista Vida Franciscana*, n.º 48, Rio de Janeiro, 1982. Los datos históricos del convento hasta aquí extraídos proceden de este artículo, cuyo autor consultó buen número de fuentes archivísticas para elaborar su estudio.
14. En 1862 Joaquim de Macedo, sobre el convento, se expresaba en los siguientes términos: "A igreja é simples e seus altares ornados de trabalhos de talha de un estilo pesado. A capela - mor mostra-se enriquecida com dezenove panéis da vida de S. Antônio, representando seus belos feitos e milagres por sua intercessão operados. O coro é espaçoso; em frente, aparece o órgão, que é um dos melhores que existem no Rio de Janeiro. Olhando para o fundo do coro, o órgão apresenta um espaldar com o um crucifixo que tem aos lados as imagens de Nossa Senhora e São João. Por detrás do órgão, levanta-se uma estandarte coral de jacarandá, e preparados de modo que oferecem todos os cômodos possíveis e imagináveis, como era de esperar em uma obra meditada e realizada por frades, que são homens comodistas por excelência.
A igreja tem três altares: o lado de Evangelho consagrado a Nossa senhora da Conceição, o do lado de Epístola ao Patriarca dos franciscanos, e o altar-mor a S. Antônio." Joaquim Manuel de MACEDO: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Livraria Garnier, Rio de Janeiro - Belo Horizonte, 1991, pág. 90.
15. Mário BARATA: *Arte Sacra Brasileira*, [no contiene la editorial, ciudad y fecha de edición, aunque ésta sería reciente], pág. 190.
16. A. MARCINISZYN: *op. cit.*, pág. 31.
17. De este término se ha dicho que "(...) a exteriores simples e despojados contrapõe-se, desde os últimos anos de século xvii, a exuberância decorativa da talha, justificando a expressão consagrada de «igreja forrada de ouro». Surgem efectivamente a ideia de opulentas «cavernas douradas» estes interiores religiosos tão típicos de mundo lusitano, onde a talha extravassa o âmbito dos retábulos para se alistar pelas paredes e tectos, ocupando todos os lugares disponíveis (...). Até por volta de 1730 o estilo dos retábulos é chamado «nacional português» de acordo com a classificação de Robert Smith (...).
Criação própria do génio lusitano, o retábulo «nacional português» difundiu-se por todo o Brasil (...).
Myriam Andrade Ribeiro de OLIVEIRA: "Voz Brasil" en *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Presença, Lisboa, 1989, pág. 101.
18. A. MARCINISZYN: *op. cit.*, pág. 31.
19. Maurice PIANZOLA: *Brasil Barroco*, Distribuidora Record, Rio de Janeiro - Sao Paulo, 1986, pág. 74.
20. Para conocer la documentación legal sobre la provincia franciscana de la Inmaculada Concepción, véase *Estatutos Municipaes da Inmaculada Conceição do Brasil...*, Officina de Joseph Ferreira, Lisboa, 1717.
21. A.H.P.T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1640*, fol. 3v.
22. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1705*, fol. 213v.
23. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1726*, fol. 389v.
24. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1729*, fol. 400r.
25. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1732*, fol. 410r.
26. Archivo del Obispado de Tenerife, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias elaborado con motivo de la desamortización, 1835*, s. f.

27. Fray Antonio Ambrosio de HARDA: *La Flor mas propia de la Maravilla... Vida, en compendio, del Glorioso S. Antonio*, Imprenta del convento de la Merced, Madrid, 1728, págs. 147 y 148.

28. Francisco LOPES: *Sancto Antonio de Lisboa: Primeira e segunda parte do seu nascimento...*, Imprenta de Pedro Crasbeek, Lisboa, 1610. En este trabajo se ha consultado la reedición efectuada en la misma ciudad por la Typographia de Manoel José Pererira en 1876, pág. 199.

29. Bras Luis de ABREU: *Sol nascido no occidente e posto ao nascer do sol. S. Antonio Portugues*, Imprenta de Joseph Antunes da Sylva, Coimbra, 1725, pág. 194.

30. Luis Reis Santos publicó un artículo titulado *Santo António na pintura portuguesa do século XVI*, Editorial Atica [sin lugar y sin fecha], en el que trataba de establecer su iconografía a lo largo de tal centuria. La conclusión extraída es que lo frecuente era representarlo con el Niño, si bien acepta la inclusión de la cruz en algunos casos sin abordar un estudio sobre el tema.

31. B. L. de ABREU: *op. cit.*, pág. 191.

32. *Ibidem*, pág. 193.

33. Sobre la devoción a San Antonio en Brasil puede consultarse la obra de Antonio de Santa María JABOATÃO: *Orbe Serafico Novo Brasilico, Descoberto... Thaumaturgo Portuguez Sto. Antonio*, 1761.

34. A. MARCINISZYN: *op. cit.*, pág. 35.

35. Una teoría que no podemos demostrar es que la divulgación de esa iconografía podría tener un trasfondo político, puesto que su auge coincide con el dominio español en Portugal, conocido como *periodo filipino* (1580-1640). Este hecho histórico pudo incidir en el deseo de plasmar a través de las artes la independencia de lo portugués.

36. Vide nota a pie n.º 8.

37. A. H. P. T., *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias, 1747*, fols. 495v - 496r.

38. La bibliografía de la época recoge, como es natural, el milagro de la estigmatización, pero se deleita en las referencias sobre la unión mística entre el santo de Asís y Cristo, de ahí que tanto las hagiografías como los sermones publicados desde el siglo XVI insistan en ello.

39. SAN BUENAVENTURA: "Leyenda mayor", en *San Francisco de Asís*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985, pág. 462.

40. Se ha planteado la influencia de unos grabados de Wierix en esta iconografía. Fernando BENITO DOMENECH: *Catálogo de la Exposición Los Ribalta y la pintura valenciana de su época*, Madrid, 1987, págs. 160-162.

41. Flávio GONÇALVES: *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973, pág. 24.

42. J. M. de MACEDO: *op. cit.*, pág. 94.





San Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco en La Laguna. Anónimo del siglo XVII.



*San Francisco contemplando al crucificado como Serafín.
Iglesia de São Francisco da Penitência en Río de Janeiro. Anónimo
del siglo XVIII.*



*San Antonio de Padua. Iglesia de San Francisco en La Laguna.
Anónimo del siglo XVII.*



San Antonio de Padua. Iglesia del Convento de Santo António en Río de Janeiro. Anónimo de comienzos del siglo XVIII.