

RELIGIOSIDAD POPULAR Y TAUMATURGIA: LOS MILAGROS DE SANTO DOMINGO EN SORIANO

Domingo José García Izquierdo

En el siglo xvii, en pleno auge de la cultura barroca y postridentina y dentro del campo de las órdenes religiosas, una de las iconografías que más éxito tuvo fue la de *Santo Domingo en Soriano*. Evidentemente, los ecos de ésta alcanzaron a Canarias donde la presencia de los dominicos era muy importante, no en vano en 1649 se fundó en Güímar un convento bajo esta advocación,¹ cuya iglesia conserva aún una representación del milagro de Soriano.

A pesar de ser este milagro uno de los temas predilectos de la pintura de la Orden, hoy en día sus vestigios en Canarias son escasos. Sabemos, por ejemplo, que en el convento dominico de San Miguel de La Palma hubo una de estas representaciones actualmente desaparecida. De ello dejó constancia el inventario que con motivo de la desamortización del convento se hizo en 1836: “Otro Altar con una pintura en lienzo de la aparición de Santo Domingo en Surian viejo i un frontal de lienzo pintado muy viejo”.²

Es una de estas manifestaciones iconográficas –hoy raras– la que nos impulsa a escribir estas líneas.³

Localización y conservación

En la actualidad se puede contemplar en la iglesia del monasterio de Santa Catalina de Siena de La Laguna (Tenerife), en el ático del retablo de la Purísima, que se encuentra en la pared del Evangelio a los pies de la nave, un lienzo que representa el milagro de *Santo Domingo en Soriano*. Alrededor del mismo hay una serie de pequeñas escenas pintadas sobre tabla, cada una con su leyenda, alusivas a milagros obrados por la intercesión de la vera efigie del fundador de la Orden de Predicadores.

El estado de conservación de la tela es lamentable. La mitad derecha del cuadro es la más afectada, presentando pérdida de policromía, ostensibles roturas y agrietamientos (extensibles a toda la obra). Las marcas dejadas por el bastidor sobre el lienzo donde la policromía se ha perdido totalmente –y numerosos agujeros, uno de ellos desmesuradamente grande– completan un somero diagnóstico tras el cual sólo cabe pensar en una urgente intervención que frene el deterioro.

En cuanto a las escenas pintadas sobre tabla, a simple vista dan la impresión de conservarse en mejor estado, a pesar de sufrir alguna de ellas pérdidas de policromía y algún que otro agujero en la madera, que no sabemos si es fruto de un deterioro o si han estado siempre. También hay que reseñar que las dos tablas inferiores sólo son apreciables en su mitad superior, sin que sepamos si la mitad inferior fue cortada o simplemente ocultada,⁴ al igual que las dos tablas de los extremos superiores han sido serradas y ampliadas con unos tacos de madera.

Descripción y transcripción de las leyendas

El milagro que nos relata el lienzo está compuesto por los personajes esenciales de esta iconografía: la Virgen María flanqueada por María Magdalena a su izquierda y Santa Catalina Mártir a la derecha, el fraile arrodillado ante Nuestra Señora y el lienzo con la imagen de Santo Domingo de Guzmán que sostiene la santa de Alejandría.

La Virgen se distingue por el lugar preeminente que ocupa en la composición, y por la aureola que la identifica como personaje celestial relevante. Su presencia en la composición tiene una lectura fundamental que será analizada posteriormente.

Santo Domingo de Guzmán, que junto con la Virgen es el verdadero núcleo de la obra, no aparece como personaje vivo, sino retratado en un lienzo. Se nos muestra de cuerpo entero con el hábito de su orden y portando en la mano derecha un libro y en la izquierda unas azucenas. La presencia del libro se origina en una visión que tuvo el santo, y en la que se le aparecía San Pedro y San Pablo. El primero le entregó un báculo y el segundo un libro.⁵ Las azucenas son símbolo de su virginal pureza.

A este respecto resulta interesante comparar las descripciones que del santo hay con la representación que estudiamos. Nos fijaremos a modo de ejemplo en dos de ellas. La beata Cecilia Romana (+1290) nos dice del santo que era

de estatura mediana, cuerpo delgado, semblante hermoso y tirando a rubio, cabellos y barba un poco rubios, ojos bellos. De su frente y entrecejas irradiaba un cierto resplandor, que atraía a todos a la reverencia y amor. Permanecía siempre sonriente y alegre, a no ser que se conmoviera por la compasión hacia cualquier sufrimiento del prójimo. Tenía unas manos largas y hermosas; su voz era potente, bonita y sonora. No fue nunca calvo, sino que tenía íntegra toda la corona del cerquillo, con pocas canas diseminadas.⁶

Como se puede apreciar, excepto en el detalle de la barba, las semejanzas con el retrato que del santo hay en las catalinas son evidentes.

Con bastante posterioridad a la descripción de la beata Cecilia, y más concretamente en 1649, Francisco Pacheco (1564-1654) nos diría al respecto que el santo era

de aspecto hermoso y venerable; el rostro algo largo; la nariz, aguileña; el pelo de barba y cabello entrecano y roxo; el color del rostro muy blanco, tirante a pálido; los ojos grandes y serenos, que de cualquiera parte parece que está mirando con agradable severidad; los hábitos cortos, que descubren el calzado.⁷

También en este texto la diferencia fundamental con la representación que manejamos es la barba.

Las conclusiones a las que podemos llegar son, en primer lugar, que existe una iconografía muy definida en cuanto al aspecto físico de Santo Domingo de Guzmán, como lo demuestran los dos textos anteriores separados en el tiempo por más de tres siglos y medio, y en segundo lugar verificamos que la obra de la que hablamos sigue con bastante fidelidad las pautas marcadas para la representación del santo fundador.

María Magdalena lleva en sus manos el atributo iconográfico que la identifica: un envase en el que porta el perfume con que le ungió los pies a Jesús.⁸ También la larga cabellera con la que se los secó tras mojárselos con sus lágrimas, es propia de esta santa. Santa Catalina es identificada por su corona; es ella la que porta el lienzo que la Virgen entrega a un fraile dominico. Éste permanece arrodillado vistiendo el hábito de su orden –túnica blanca y capa negra– y con los brazos extendidos para recibir el regalo llegado desde el cielo.

Introduciéndonos ahora en el sentido más taumatúrgico de la pintura, hemos de apuntar que las escenas que rodean el lienzo son sencillas pero fuertemente descriptivas, donde la mano artesana e inocente del artífice nos habla de un arte popular. Todas ellas se acompañan de forma repetitiva de una misma imagen: la milagrosa tela de Santo Domingo. Es por ello por lo que en las descripciones posteriores omitiremos este detalle para que el texto no sea demasiado enfarragoso. Todas las imágenes se acompañan de breves leyendas que las explican.⁹

1. (Leyenda perdida u oculta). Lo único que se aprecia es la vera efigie del santo y una ventana de celosías.

2. “Ofresen svv cabellos las mvgeres i resiben salvd”. Una mujer está ante un altar en el que se encuentra el lienzo y le ofrece a este un mechón de pelo. Va vestida de blanco y con un rosario al cuello, devoción creada y promovida por los dominicos.

3. “Conserva graves caidas de tores altas”. Un hombre vestido de marrón cae de cabeza desde una torre coronada con un tejado rojo.

4. “Con las medidas desta imagen sana enfermedades”. Aparece una mujer vestida de rojo y tocada con una diadema que permanece arrodillada ante un altar.

5. “Con el aseite de sv lanpara sana”. Un hombre sostiene a otro claramente desvalido ante un altar (el altar siempre es el mismo: una especie de piedra cúbica con un mantel blanco).

6. “Libra de tvrcos”. Vemos a un hombre ataviado con traje corto y capa marrón que huye del acoso de un turco barbado y con sombrero rojo que lo amenaza con un arco y una flecha.

7. “Libra de tempestad del mar”. Mientras un barco aparece inclinado y sacudido por las olas, un hombre en primer plano, con barba, descalzo, camisa roja y pantalón blanco, reza arrodillado y con la vista clavada en el cielo.

8. “Libra de bandoleros”. Un niño alza los brazos y grita ante el acoso de un hombre que porta un arma blanca.

9. “Da la abla a mvdos”. Ante un altar se arrodilla una mujer con un vestido rojo.

10. “Da salvd a los desaivsiados”. Un hombre vestido de blanco permanece tendido ante un altar.

11. “Cvra loccos”. Tirado sobre el suelo y con una mano alzada y suplicante, aparece un hombre con barba y traje rojo.

12. “Da vista a siegos”. De rodillas ante el altar se encuentra un hombre vestido con harapos y una capa marrón, portando entre sus manos un bastón. Da la impresión que sobre el suelo hay un sombrero.

13. “Resvita mvertos”. Ante el altar hay un ataúd abierto del que se incorpora un hombre envuelto en su sudario.

14. “Libra de heridas mortales”. Un hombre con los brazos abiertos en gesto de súplica, se acerca al altar y hace ademán de arrodillarse. En su costado lleva una espada atravesada.

15. (Leyenda perdida u oculta). Tan sólo se ve la parte superior de un hombre que aparece con las manos unidas en actitud orante ante el lienzo de Santo Domingo.

Autor y cronología

Sobre la autoría nada podemos decir, pues ni está firmada la obra ni hemos encontrado documentación que en este aspecto nos oriente, por lo que tenemos que considerarla anónima. Sin embargo se sabe que a principios del siglo xvii, el artesano Juan Díaz Montero se obliga por contrato del 11 de Mayo de 1627 con don Tomás Solís Pacheco, a dorar, pintar y reparar el retablo de San Ildefonso de la iglesia de Santa Catalina de Siena:” ...en que yo el dicho Juan Díaz le tengo que dorar en toda perfesión un retablo que el dicho don Tomás tiene en la iglesia de Santa Catalina de Sena desta ciudad.”.¹⁰

Una posibilidad por tanto podría ser que este artífice activo en la época –dos años antes, en 1625, firmó dos contratos: uno con los dominicos de La Laguna el 11 de Junio para dorar el retablo mayor de su iglesia, y el otro para dorar y pintar la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en La Laguna¹¹– hubiese tenido algo que ver con el cuadro, pero no porque hubiese trabajado en la iglesia del convento, sino porque trabajó en un retablo hoy desaparecido y porque tenemos la certeza –como explicaremos más adelante– que nuestro *Santo Domingo en Soriano* no es originario del retablo de la Purísima, que es donde se encuentra actualmente.

Si continuamos leyendo el documento anteriormente citado nos encontramos con lo siguiente: “...y de más de dorarlo le tengo de poner en el blanco y quadro alto del frontispisio una figura de un santo a su boluntad la qual dicho eligiere...”.¹²

¿Cuál fue el santo que se puso a voluntad del comitente? No lo sabemos, pues ni el propio interesado hace referencia a esta cuestión en su testamento, pero no es descartable que se tratase de una representación del milagro de Soriano, máxime si atendemos que era para colocarlo en una casa de la Orden de Predicadores. De todas formas no olvidemos que se trata de una conjetura sin base documental, por lo menos hasta ahora.

La cuestión de la cronología es algo más complicada, pues no existe, o por lo menos no hemos encontrado, ningún documento o inventario que se refiera a esta pintura. Tampoco hay bibliografía que haga referencia a esta obra, ni siquiera las guías que de La Laguna escribieron Rodríguez Moure y Cioranescu. Es como si en nuestra memoria escrita no existiese este *Santo Domingo en Soriano*. Si la posibilidad que apuntábamos anteriormente de que Juan Díaz Montero hubiese sido el artífice, la fecha de 1627 sería la definitiva para la datación, pero como ya hemos dicho esta cuestión forma parte del terreno de las hipótesis.

Por lo tanto nos limitamos a partir de cero e intentar acotar la probable fecha. En primer lugar de una cosa podemos estar seguros, y es que la obra no es anterior a 1611, pues ésta es la fecha en que se fundó el monasterio –más exactamente el 23 de Abril de ese año con la entrada de cuatro monjas provenientes de monasterios sevillanos-,¹³ por lo que es de suponer que el encargo de la obra fue posterior a esta fecha.

Más reveladora puede ser la segunda cuestión, aunque esto depende desde el punto de vista con que se mire. En 1626, Zurbarán (1598-1664) pintó para la iglesia del antiguo convento de San Pablo, hoy parroquia de la Magdalena, en Sevilla, un *Santo Domingo en Soriano*. Esta particularidad no tendría importancia en un contexto donde éste era un tema reiterativo, sino fuese porque el parecido entre la obra del maestro extremeño y la de nuestro anónimo pintor salta a la vista.

Si la obra que estudiamos fuese fruto de la inspiración en un grabado a partir del modelo zurbaranesco, ya sabríamos por lo menos que es posterior a 1626. Pero también podría resultar que tanto Zurbarán como el artífice que nos ocupa se inspirasen en el mismo grabado, pues la realidad es que es conocido el prolífico uso que el gran maestro hispano hacía de las estampas, incluso se conocen muchas de las que usó en algunas de sus composiciones más conocidas. Sin embargo la bibliografía consultada no arroja ninguna luz en cuanto a si utilizó algún grabado para su *Santo Domingo en Soriano*. En cualquier caso, todo lo que podemos hacer son conjeturas, pues para tener alguna certeza deberíamos hallar un grabado que inspirase ambas obras, o bien un grabado de la obra de Zurbarán que hubiese servido de modelo al pintor de la obra que estudiamos.

En 1836, con motivo de la desamortización, se hizo un inventario de la iglesia. Se trata de una relación muy somera y bastante imprecisa, en la que se nombra el retablo en el que en la actualidad se encuentra el cuadro de *Santo Domingo en Soriano*: “Otro retablo pintado de encarnado con molduras doradas con un nicho cubierto de cristales y en él la Ymagen de Santa Rosa...”.¹⁴ Del cuadro nada se dice, pero por lo menos tenemos la certeza de que el retablo estaba ahí, aunque esto puede no significar nada como veremos a continuación.

Si analizamos el retablo en que se encuentra la pintura descubrimos que se trata de una obra dieciochesca. Ahora bien; hay tres cuestiones que nos llevan a pensar que el cuadro no pertenecía originariamente a este retablo.

La primera es que la cornisa que lo remata es diferente a las del resto del retablo. En segundo lugar, y como ya indicamos al hablar de la conservación, dos de las escenas que rodean al tema central han sido serradas para añadirles unos trozos de madera, de forma que se amplíe el espacio. Pensamos que la intención que se perseguía era la de dar cabida a un nuevo marco para el cuadro, sin eliminar el original, con motivos decorativos iguales a los del resto del retablo. En tercer lugar, la eliminación u ocultación de las mitades inferiores de las escenas más bajas parece responder a la necesidad de adaptar el cuadro a la nueva ubicación.

También podría suceder que el artífice del lienzo y de las pinturas sobre tabla no fuese el mismo, y que lo que pasó fue que se añadió un nuevo lienzo que era mayor que el que había y que obligó a todas las reformas ya mencionadas.

Aún así nosotros nos inclinamos más por la primera teoría, y esto porque pensamos que se trata de una pintura del siglo xvii, y no nos parece muy lógico eliminar una del mismo siglo por otra (porque sí la había tenía que ser del mismo siglo dada la fundación del monasterio).

Para concluir la cuestión cronológica la resumimos en cuatro razones que nos impulsan a hablar de una obra del siglo xvii:

1. La fecha más tardía para la realización de la obra sólo puede ser 1611, momento de la fundación.
2. Si se tratase de una pintura inspirada en la obra de Zurbarán, 1626 sería la fecha más antigua que barajaríamos.
3. Si el cuadro ha sido añadido al retablo de la Purísima de claro corte dieciochesco – de lo que estamos casi convencidos– creemos que debe tratarse de una obra del siglo xvii, pues lo lógico es usar elementos de retablos extintos para completar o decorar otros.
4. Y la última razón, endeble pero orientadora, para considerar este *Santo Domingo en Soriano* como obra del setecientos, es que precisamente este siglo fue en el que eclosionó esta iconografía.

Fuentes de inspiración

Grabados sobre el tema de Santo Domingo en Soriano sabemos que hubo muchos, o como diría Malê, “una serie de grabados consagrados a la imagen milagrosa certifican lo extendida que estaba por todo el universo”.¹⁵ Algunos de los más conocidos en España son los que hicieron Pedro de Villafranca (...1632-1678...) en 1638 sobre una pintura de Carducho (1576-1638), Matías de Arteaga (1633-1703) sobre obra de Alonso Cano (1601-1667), y Diego de Obregón (...1658-1677...) también sobre una pintura de Alonso Cano.

No obstante ninguno de estos grabados ha servido de modelo a la obra objeto de nuestro estudio. Lo único que tenemos, como ya apuntábamos al hablar de la cronología, es la relación formal que existe entre nuestra pintura y la que sobre el mismo tema hizo Zurbarán. Esto quiere decir, y es repetirnos, que tiene que haber algún grabado que haya inspirado ambas piezas, o uno sobre la pintura zurbaranesca que sirviese de modelo a nuestro pintor.

Sin embargo queremos llamar la atención sobre una estampa popular italiana del siglo xvi alusiva al milagro de Santo Domingo en Soriano.¹⁶ Se trata de un grabado que se conserva en la colección cívica Bertarelli de estampas de Milán, y donde lo más interesante no es la imagen del milagro –que no tiene nada que ver con nuestro cuadro– sino la serie de pequeñas imágenes que rodean la escena principal, alusivas a los milagros obrados por la intercesión del santo retrato.

La reproducción que de este grabado hemos manejado es muy mala y no hemos conseguido otra, de ahí que no hayamos podido ni leer las leyendas ni distinguir las escenas. Aún así vemos posibles relaciones entre las escenas 3, 5 y 13,¹⁷ como también notamos escasas o nulas semejanzas entre otras. También adivinamos alguna que otra palabra suelta que realmente no nos conducen a nada.

Sea como sea, lo que este grabado viene a demostrar es que también las escenas periféricas de nuestro *Santo Domingo en Soriano* tienen influencias de una estampa. Probablemente no se trate de ésta del museo Bertarelli, pero sí que podemos tener la certeza de que algún grabado usó nuestro artífice para su composición.

Significado iconológico: Religiosidad popular y taumaturgia

Si atendemos al contexto en que eclosionó esta iconografía, nos daremos cuenta de que nos encontramos en una época postridentina y en un marco geográfico que comprende a los países católicos, en especial Italia y España. Se trata de un momento en el que el lenguaje barroco trata de plasmar los postulados de Trento, y que en nuestro caso recupera un hecho de 1530 –acaecido quince años antes de que empezara el primer período del concilio y treinta y tres años antes del final del tercer período del mismo, que es además en el que se dictó la normativa concerniente al arte– con la intención de reforzar una idea que en el nuevo ambiente ideológico no sólo era lógica sino fundamental. Pero antes de profundizar en esta cuestión, empecemos recordando el hecho que dio lugar a tan significativa iconografía.

En la tradición dominica se cuenta que en la noche del 15 de Septiembre de 1530,¹⁸ en la octava de la Natividad de Nuestra Señora, se le apareció a un fraile de la Orden de Predicadores la Virgen, acompañada de Santa Catalina Mártir y María Magdalena. El tal fraile se llamaba Lorenzo della Grotteria y era el sacristán de la iglesia del convento dominico de Soriano, un pequeño pueblo del Reino de Nápoles. La razón de esta inesperada visita era la de entregarle un lienzo en el que estaba pintado el verdadero retrato de Santo Domingo de Guzmán.¹⁹

Podríamos hablar de dos ideas subyacentes en el tema del milagro de Soriano: una con un carácter más universal, o si se quiere, más concerniente a todo el orbe católico; y otra que se circunscribe más al ámbito de la propia orden. Esta diferenciación no significa que una sea excluyente de la otra, sino todo lo contrario.

La primera idea gira en torno al concepto de “reconfirmación divina”, es decir, que el Todopoderoso por medio de la Virgen da su bendición y visto bueno a la labor de la Orden de Predicadores, y que mejor forma de hacerlo sino premiándolos con el auténtico retrato de su fundador. Esto supone para la Iglesia un espaldarazo en su lucha contra las desviaciones dogmáticas, pues no debemos olvidar que para esta función nacieron los dominicos, y nada mejor que reafirmar esta idea en una época en la que todavía se recuerdan las últimas escisiones que convulsionaron a la cristiandad.

La segunda idea a la que hacíamos referencia tiene que ver con la especial predilección que la Virgen siente hacia Santo Domingo²⁰ y su Orden. Su figura junto con el obsequio que entrega, no sólo simboliza la aceptación que la esfera divina hace de la labor dominica, encarnada ésta en el fraile que recibe el lienzo, sino la especial protección que les dispensa la Reina de los Cielos a los predicadores.

Y ya que hemos nombrado al fraile que recibe el lienzo, debemos indicar que no es importante que se llamase Lorenzo della Grotteria²¹ –dato que probablemente el pintor de la obra que estudiamos ignoraba– pues su figura se limita a representar a la Orden y su relación con el otro mundo a través de su santo fundador. Y es aquí donde entra otra idea fundamental: Santo Domingo de Guzmán como interlocutor entre este mundo y el otro.

Él fue el agraciado que recibió el rosario,²² el cual, como diría Santa Teresa, era “una cadena que une el cielo con la tierra.” Con el milagro de Soriano el santo de Caleruega se convierte en un fuerte eslabón que une el mundo sensible y el suprasensible. Probablemente esta idea habría que enmarcarla también en el ambiente de “pugna” que siempre ha existido entre las dos órdenes mendicantes por excelencia. La exaltación divina de su fundador colocaba a los dominicos en una situación privilegiada y les hacía ganar puntos de cara al pueblo y frente a los franciscanos.

Sin embargo, y como apunta Malê,²³ el verdadero significado de esta iconografía no ha vuelto a ser comprendido, de hecho ha pasado de ser muy popular y extendida en el siglo xvii, a estar prácticamente desaparecida y olvidada hoy.

Si el 7 de Octubre de 1571 las tropas cristianas vencieron en la batalla de Lepanto gracias al rosario, ¿qué es lo que no conseguirá quien lo recibió de manos de la mismísima Virgen? Es este razonamiento tan simple el que nos da pie para introducirnos en el poder taumatúrgico de que gozó el lienzo de Soriano. Desde que se produjo el milagro los dominicos predicaron lo que de milagroso tenía la vera efigie del fundador, y a ese respecto el cuadro que estudiamos es un ejemplo tremendamente significativo.

Si nos fijamos en las escenas alusivas a los milagros obrados por la vera efigie de Santo Domingo y leemos sus leyendas, comprobaremos el amplio espectro que abarcan, desde las invocaciones en busca de salud hasta las peticiones en las adversidades, pasando por aquéllas que solicitan el simple hecho milagroso. No se le pide al santo cuestiones relacionadas con el bienestar espiritual, sino con la seguridad material.

Es esta especial situación la que le da un carácter popular a nuestra pintura, es decir, que el fiel que se acerca a esta iconografía en busca de ayuda tiene un concepto básico de la religión. No significa esto que aquellas personas que enfocan su vida religiosa hacia una vertiente más espiritual –como podrían ser por ejemplo las comunidades contemplativas–, no solicitasen el auxilio del cielo en cuestiones de tipo material, pero no deja de ser curioso que quien supone una vía directa con el cielo sólo sea invocado para pedir salud, curar locos o librar de turcos, y no para mediar en la salvación del alma.

Estas escenas suponen una radiografía de lo que realmente preocupaba a los hombres y mujeres de aquella época. Quien pide algo es porque lo necesita, y así se entiende que en una época donde las enfermedades eran uno de los principales agentes de mortandad, el concierto de la intervención divina fuese especialmente invocada, sobre todo si atendemos a que la medicina de la época a veces procuraba más almas para Dios que súbditos para el rey. Desde el yo te doy y tu me das –“ofresen svv cabellos las mvgeres i resiben salvd”– hasta el con el “aseite de sv lanpara sana”, todo es válido con tal de obtener el preciado bien de la salud.

Y para cuando lo que se desea es algo más que salud, el fiel no tiene reparos en solicitar el milagro: “da la abla a mvdos, cvra locos o da vista a siegos”, no debe suponer ningún problema para quien consigue acercar el Reino de la Vida Eterna al valle de lágrimas. Incluso se le implora que alargue la vida cuando irremediamente esta llega a su fin: “Resvsita mvrtos”.

Los accidentes y peligros son otra constante de la época. En el caso concreto de Canarias, su fuerte relación con el mar hace especialmente significativa la leyenda “libra de tempestad del mar”. No hay que olvidar que en nuestra tierra la presencia de exvotos marineros

agradeciendo la intervención divina es muy habitual. En la misma dirección va la escena que reza “libra de tvrcos”, pues el peligro de estos sólo podía venir a través del mar. En este caso concreto, la referencia nos remite más al mundo mediterráneo que al de nuestro archipiélago, sin embargo no debemos olvidar los desembarcos piráticos que tantas veces asolaron nuestras costas, incluso aquéllos que perpetraron corsarios norteafricanos.

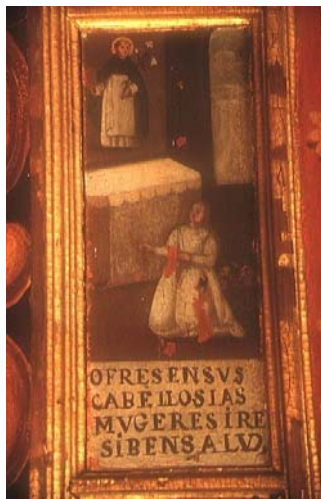
El miedo a los caminos desprovistos de seguridad y a los posibles asaltos sufridos en las urbes, obliga a solicitar protección en este aspecto: “libra de bandoleros”.

Recapitulando podemos decir que estas escenas son un condensado resumen de aquellos males que más preocupaban a nuestros antepasados, y para los que suplicaban la intervención de Santo Domingo como mediador en su solución. Se trata por tanto de una visión de la religión en la que ésta asume el papel de solución última.

Para acabar el análisis iconológico de esta pintura, no queremos obviar el significado de las presencias de Santa Catalina Mártir y María Magdalena, que vienen a significar su apoyo a la Orden y la evidencia de su protección, que se justifica por sus aptitudes características. Santa Catalina es patrona de la Filosofía, y esto la convierte dentro de una orden dedicada al estudio y la lucha contra los herejes, en especial referente.

La razón que convierte a María Magdalena en protectora de los dominicos, la expresa ella misma en un pasaje de la historia de la orden: “...yo también fui predicadora, y Apostola”.²⁴ Al respecto nos dice fray Hernando del Castillo: “Desde el principio de la orden se ha tenido por su particular patrona, y defensora esta gran santa”.²⁵

ILUSTRACIONES



BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *La muerte y entierro de Cristo Nuestro Señor y la cofradía de la Misericordia*. Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico Artístico. La Laguna, 2000.
- CARRETE PARRONDO, J.: “El grabado y la estampa barroca” en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. *Summa Artis XXXI*, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- CASTILLO, H. de: *Primera parte de la Historia General de Santo Domingo, y de su Orden de Predicadores*. Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1612.
- CIORANESCU, A.: *La Laguna. Guía histórica y monumental*. La Laguna, 1965.
- DARIAS Y PADRÓN, D.V.: *Historia de la religión en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1957.
- D’AMATO, A.: *La devoción a María en la Orden de Predicadores*. Edibesa, Madrid, 1998.
- GÓMARA, V.L.: *Los dominicos y el arte*. Madrid, 1924.
- HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- MALÊ, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1985.
- MARCHESE, D.M.: *Sagro Diario Domenicano. Tomo quinto*. Giacinto Paffaro, Nápoles, 1679.
- NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998.
- PACHECO, F.: *El arte de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Francisco de Zurbarán*. Historia 16, Madrid, 1993.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- RIBADENEYRA, P. de: *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos*. Tomo segundo. Joachin Ibarra, Madrid, 1761.
- SEBASTIÁN, S.: *El Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.
- TARQUIS, M. y VIZCAYA, A.: *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias. Tomo I*. Santa Cruz de Tenerife, 1977.

NOTAS

- ¹ DARIAS Y PADRÓN, D.V.: *Historia de la religión en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1957, p. 245.
- ² Archivo Parroquial del Salvador, legajo de dominicos y franciscanos, documento nº 11: “Expediente con motivo de la supresión del convento de Santo Domingo. Inventario. 1836”.
- ³ Quiero aprovechar, aunque sea en una nota, la oportunidad de agradecer a un determinado grupo de personas su colaboración en la elaboración de este trabajo. Al doctor Don Jesús Pérez Morera, pues sin su concurso y desprendimiento este trabajo jamás hubiese sido una realidad; a la superiora del monasterio de Santa Catalina de Siena, sor Cleofé López Lantigua, por darme todo tipo de facilidades para acceder a una obra que era prácticamente inaccesible; a Esther Pazo Martín, quien con ardua voluntad me desentrañó largos textos italianos del siglo XVII; al superior de la comunidad dominica de Candelaria fray Arsenio de la Cruz, que me hizo interesantes anotaciones sobre dónde encontrar cuestiones dominicas; a mi madre, Otilia Izquierdo Rodríguez, por mediar ante la comunidad de Santa Catalina de Siena con el objeto de facilitarme el acceso a la obra; a las trabajadoras y trabajadores del monasterio de Santa Catalina de Siena, por permitirme que los molestase en su trabajo y por obligarlos a trabajar más de lo que habían pensado; y a sor Bernardita, por su amabilidad y simpatía.
- ⁴ A pesar de que pudimos acercarnos bastante al cuadro gracias a un andamio, nunca fue lo suficiente como para hacer un estudio pormenorizado del estado de conservación.
- ⁵ RIBADENEYRA, P. de: *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos*. Tomo segundo. Joachin Ibarra, Madrid, 1761.
- ⁶ GÁLMEZ, L. y GÓMEZ, V. T.: *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. BAC, Madrid, 1987, p. 683.
- ⁷ PACHECO, F.: *El arte de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 696.
- ⁸ Aunque en el imaginario colectivo de nuestra cultura siempre se ha asociado que fue María Magdalena quien le ungió los pies a Jesús, realmente no fue así. Son tres los evangelios que narran hechos relacionados con la unción: Juan (12, 1-8) dice que María, hermana de Marta y Lázaro, le ungió los pies a Jesús con un perfume de nardo y que se los secó con sus cabellos; Mateo (26, 6-13) relata como una mujer derramó perfume sobre la cabeza del Maestro; y Lucas (7, 36-50) nos habla de una *mujer pecadora pública* que le ungió los pies con perfume tras mojárselos con sus lágrimas y secárselos con sus cabellos. El pasaje de Lucas es el que se ha entremezclado con la figura de María Magdalena, pues ésta y la protagonista de aquél coinciden en que eran prostitutas.
- ⁹ Las escenas las hemos enumerado en el sentido de las agujas del reloj, es decir, que comenzamos desde la parte inferior derecha del cuadro hasta la zona inferior izquierda del mismo.
- ¹⁰ TARQUIS, M. y VIZCAYA, A.: *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias. Tomo I*. Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 129-130.
- ¹¹ SANTANA RODRÍGUEZ, L.: “Un Ecce Homo de bulto en su arca: el Cristo difunto de La Laguna. Estudio histórico” en *La muerte y entierro de Cristo Nuestro Señor y la cofradía de la Misericordia*, Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. La Laguna, 2000, p. 101.
- ¹² TARQUIS, M. y VIZCAYA, A.: *op. cit.*, pp. 129-130.
- ¹³ CIORANESCU, A.: *La Laguna. Guía histórica y monumental*. La Laguna, 1965. p. 107.
- ¹⁴ Archivo Diocesano de Tenerife, Sección Conventos, Legajo 45, Documento nº 5.
- ¹⁵ MALÊ, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1985. p. 409.
- ¹⁶ NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998. pp. 278-279.

- ¹⁷ Ver el apartado dedicado a “Descripción y transcripción de las leyendas”.
- ¹⁸ MARCHESE, D.M.: *Sagro Diario Domenicano*. T. quinto. Giacinto Paffaro, Nápoles, 1679. pp. 116-133.
- ¹⁹ Así es como lo cuenta fray Domenico María Marchese en su *Sagro Diario Domenicano* en 1679, que es la fuente consultada más antigua que hable sobre esta historia. Sólo Pacheco es fiel a esta versión, pues Hall y Malê dicen que el fraile en cuestión soñó la aparición y que al despertar tenía el lienzo entre las manos, mientras que Réau y Santiago Sebastián sostienen que la aparición tenía el propósito de indicarle al dominico cómo se debía representar a Santo Domingo de Guzmán, lo cual se contrapone con la representación iconográfica habitual en la que es patente la entrega del lienzo.
- ²⁰ La vida de Santo Domingo está llena de alusiones marianas, pues se trataba de un gran devoto de la Virgen. No en vano fue la Virgen la que le mostró en una visión como ella intercedía ante su Hijo para que no ejecutase su justicia divina sobre el mundo, ya que existían dos hombres que se convertirían en su bandera y devolverían al mundo al camino de Dios. De esta forma pudo nuestro santo ver por primera vez a San Francisco y reconocerlo posteriormente para fundirse en un ya famoso abrazo.
- ²¹ MARCHESE, D.M.: *op. cit.*, p. 118.
- ²² El rosario tal y como lo conocemos hoy se debe al dominico bretón Alano de la Roche (1428-1475). Según Alfonso D’Amato lo único que el rosario le debería a Santo Domingo sería su sustancia, o lo que es lo mismo, su vocación de devoción a María. Lo que está fuera de toda duda es que haya sido el fundador de la Orden el creador del rosario. Sin embargo históricamente se ha creído así, pues la leyenda dice que el santo lo recibió de manos de la Virgen. Nosotros seguimos esta “falsa” línea, pues de no hacerlo así cualquier análisis sociológico sería erróneo.
- ²³ MALÊ, E.: *op. cit.*, p. 409.
- ²⁴ CASTILLO, H. de: *Primera parte de la Historia General de Santo Domingo, y de su orden de predicadores*. Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1612. p. 122.
- ²⁵ *Ibidem*: p. 122.