

## LA VIRGEN DE LA MERCED EN EL EXTINTO CENOBIO DOMINICO DE SANTA CRUZ DE LA PALMA

Texto y fotografías de José Guillermo Rodríguez Escudero



La actual iglesia de Santo Domingo de Guzmán -templo del extinto monasterio de los Padres Predicadores y uno de los más suntuosos de Canarias a principios del siglo XVIII- custodia un interesante lienzo desde el punto de vista iconográfico y pictórico. No es usual encontrar este tipo de representaciones donde se incluyan algunos santos denominados “mercedarios”. Estamos ante un óleo de grandes dimensiones -215 x 157 cm- en el que la Virgen de la Merced ocupa el motivo central y, a ambos lados, San Ramón Nonato y Santa María del Socors o de Cervelló, postrados de rodillas flanqueando a la Señora. En la parte superior se encuentra observando la escena la Santísima Trinidad, entronizada sobre nubes y coros de ángeles y querubines.

entronizada sobre nubes y coros de ángeles y querubines.

Es ésta una obra de “escuela canaria”, cuya elección *“en el asunto de desarrollar tiene su explicación seguramente en la identificación de sus donantes”*. Adquiere especial relevancia la figura de Santa María de Cervelló o de Cervellón. Es representada -en la esquina inferior derecha- con el hábito blanco de la Orden Dominica y en su pecho lleva el escudo con la cruz blanca sobre fondo rojo (de la catedral de Barcelona) en la parte superior. En cambio, en la parte inferior, aparecen las cuatro fajas rojas sobre fondo amarillo de la Casa de Aragón, bajo cuyo patronazgo se organizaron los monjes. Como atributos personales posee una vara de azucenas blancas que le entrega la Virgen y una carabela.

El cuadro -que no está firmado- cuelga en una de las paredes de la Capilla de Santo Tomás de Aquino, fundada a mediados del siglo XVI por Luis Van de Walle y su esposa, María de Cervellón Bellido, hija de Beatriz de Cervellón y del

valenciano Miguel Martín. De ahí la especial devoción que esta familia tenía a dicha santa mercedaria. De hecho, como atributo, sobresale la toca negra y la corona de flores sobre su cabeza, en azul y rosa pálido, alternando los colores, símbolo indiscutible de Santa Catalina de Siena, en cuyo honor se erigió un monasterio femenino -“Las Catalinas”- justo al lado del cenobio masculino de San Miguel de Las Victorias, en cuyas celdas, aulas y patios profesaron diversas jóvenes apellidadas precisamente, Van de Walle Cervellón. Llama la atención el hábito dominico, el mismo que vistieron las tres hermanas de don Luis Cervellón -como se le conocía entre sus contemporáneos-, que, huérfanas de ambos padres, habían sido criadas desde niñas en el vecino monasterio de clausura de Santa Catalina de Siena, en el que profesaron cumplidos los dieciséis años.

Descendientes del conquistador valenciano Vicente de Cervellón, la saga Van de Walle Cervellón blasonaban de su común ascendencia con la fundadora de la rama femenina de la orden mercedaria. Pérez Morera nos cuenta una anécdota muy ilustrativa de la obsesión nobiliaria que dominaba a la sociedad palmera del Antiguo Régimen, capaz de emparentarse con la mismísima Virgen María. Así, una señora de esta familia, *“confundiendo a la Cervellona con la Madre de Dios, al rezar el Rosario, y cada vez que llegaba a las Ave Marías, mencionaba aquel parentesco, y lo mismo hacían sus criadas que le acompañaban en el rezo, expresándose las una y las otras, de esta manera: Dios te salve, María, pariente mía, llena eres de gracia,... Santa María, pariente de Usía, Madre de Dios...”*

Si este tipo de pinturas que representan a la Virgen son examinadas desde el punto de vista de su composición, podemos distinguir dos elementos: la figura de María en primer lugar, y en segundo, los orantes acurrucados bajo su manto protector. Hay veces que la Virgen aparece sentada, pero en la mayoría de los casos, está de pie y siempre de frente, para no ocultar a los orantes que están apretujados al abrigo de su manto, en caso de ser estos numerosos. No es nuestro caso. Son raras las ocasiones en que el Niño Jesús aparece en escena, puesto que su Madre necesita tener ambas manos libres para rezar, bendecir o desplegar su manto. Es por ello que la Virgen de Misericordia -como se llama en general a este tipo de representaciones - está casi siempre representada sin el Hijo. Como curiosidad, la encontramos en la pintada en un retablo de Louis Brea -artista primitivo de Niza en 1488- para el convento dominico de Taggia,



en Liguria. La Virgen protege a la Humanidad que abriga bajo los pliegues de su manto contra la cólera divina excitada por tres pecados capitales: el Orgullo, la Avaricia y la Lujuria. Como dijera Réau, *“estos pecados desencadenan las tres plagas: Peste, Guerra y Hambruna, simbolizadas por tres flechas blandidas por un ángel exterminador que planea encima de la Virgen”*.

Hay una variante llamada en latín La Mater Omnium (La Madre de Todos), en la que la Virgen protege bajo su manto, lo bastante amplio como para cubrir a todo el mundo. Pero la teología medieval cultivaba las clasificaciones y las jerarquías. Por ello los sexos están generalmente separados, los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda. Luego está la Protectora de una Colectividad, bien sea ésta religiosa, o cofradía, corporación, familia, etc. y por último, aparece como Patrona de un donante. En la época renacentista, a consecuencia del individualismo, la protección de la Virgen de Misericordia a veces se restringió a un donante. La Mater Omnium se convirtió en Mater Unius. Como curiosidad de esta última, se encuentra en la iglesia de Wilten en el Tirol, cerca de Innsbruck, un curioso exvoto del Duque Federico. El duque, que había sido excomulgado en 1418 por el Concilio de Constanza, se encomienda a la Virgen que extiende su manto protector sobre él para conjurar la amenaza de la flecha de la excomunión lanzada por Dios desde lo alto del cielo.

Pero volvamos a nuestro cuadro. En él, San Ramón Nonato (1205-1240), patrón de Cataluña -a la izquierda del observador- porta en la mano el capelo cardenalicio y la palma con las tres coronas de espinas (alusivas a la elocuencia, la castidad y el martirio). Fue motejado Non Natus (no nacido) porque su madre murió antes de parirlo y practicaron la cesárea sobre su cadáver. Ingresó como misionero en la Orden de La Merced y fue apresado por los piratas berberiscos que lo retuvieron como rehén en Argelia y lo martirizaron atravesando sus labios con un hierro al rojo, luego pasaron un candado por los orificios, para impedirle que predicase el Evangelio.



Los colores que predominan en el lienzo son los azules, grises y los blancos. Como excepción aparece el rojo de la capa del santo mercedario (¿símbolo de la sangre vertida en su martirio?), del manto de Jesús -a la izquierda de la Trinidad-, de las alas de dos de los cuatro angelitos que se hallan a los pies de Dios Padre y de su Hijo -que porta una gran cruz de madera- y de la túnica de uno de los ángeles adorantes -a la derecha del cuadro-. De esta manera, la joven y bella Virgen coronada -circundada por nubes y ángeles, por la Trinidad y por los dos santos- combina su



atuendo blanco con los tonos rojos de los elementos mencionados, resaltando en el centro de la pintura. *“El centro, en torno a María, está matizado por un blanco-dorado, muestra del refulgir de la protagonista de la escena”.*

Para el profesor Pérez Morera, *“la figura de María, que describe con su cuerpo acusado contraposto y extiende sus manos hacia los lados, parece sacada de la estampa grabada por el antuerpiense Peter de Iodde el Joven (1570-1634), que divulgó el tema entre los artistas canarios y americanos”.* En esta representación, el pintor ha prescindido del resto de los personajes que aparecen en el grabado, en el que la Virgen de la Merced aparece como una Virgen Protectora o de la Misericordia, acogiendo y protegiendo bajo su gran manto al Papa, a reyes, obispos, religiosos y diversos caballeros ilustres, todos arrodillados ante Ella.

La investigadora Fraga González nos informa de otros precedentes iconográficos en el Archipiélago. Nos señala, por ejemplo, la representación de la Virgen de la Merced -atribuida a Gaspar de Quevedo- que se custodia en el Santuario del Cristo de la Laguna, así como otra conservada en la Ermita de El Palmar (Buenavista del Norte), también en Tenerife. En este oratorio se encuentra San Ramón Nonato acompañado de un pequeño paje y Jesús, a lo alto y entre nubes, se dispone a coronarlo como santo. Como también hizo notar la doctora Fraga, aquel grabado de Amberes de principio del siglo XVII sirvió de inspiración para otra pintura que culmina el retablo colateral de la Epístola de la parroquia tinerfeña de Santa Úrsula. Así mismo, en la Iglesia Matriz de la Asunción, en San Sebastián de La Gomera, conserva otra versión del mismo tema en el ático del retablo del mártir mercedario.

En Santa Cruz de La Palma existe otra preciosa pintura cuya composición parece derivar de la misma estampa y que Pérez Morera nos descubre en su obra sobre la saga de los Silvia. Se trata del cuadro del Patrocinio de San José (lienzo conservado en la Iglesia de San Francisco de Asís), *“afín al estilo y a los estereotipos formales (ángeles, rostros, calidades textiles) que caracterizan la pintura de Juan Manuel de Silva”.* En este caso, el Patriarca, que sostiene al Niño, cubre con su gran manto alzado por ángeles, a los miembros de la Corona española y de la Iglesia.

La profesora, tras un análisis estilístico de esta bella pintura sobre lienzo, fecha esta tela en el primer tercio del siglo XVIII, *“en la órbita artística de los continuadores de Cristóbal Hernández de Quintana (+1725)”.* Hay que recordar que uno de sus hijos estuvo viviendo en Santa Cruz de La Palma, de



modo que en el testamento de su hermano Francisco -otorgado en La Laguna el 27 de abril de 1767- se lee lo siguiente: *“Assimismo he satisfecho la parte que tambien le tocaba al expresado Don Cristobal que falleció en la isla de La Palma, pero porque tengo algun escrupulo de si le restare alguna cosa de la citada herencia, para subsanarlo, mando se le den de mis bienes a sus herederos mill reales corrientes por una vez que assí es mi voluntad”*.

En el Archivo Parroquial de El Salvador de la capital palmera, consta que Cristóbal Hernández de Quintana, “el joven”, había muerto el 22 de noviembre de 1752 y fue enterrado, como miembro de la Tercera Orden de Santo Domingo, con el hábito dominico en dicha iglesia matriz. La doctora Fraga concluye su estudio indicando que *“dadas las relaciones con los Predicadores, cabe sospechar que, mediante su intervención, se encargara este lienzo a su hermano Domingo, pintor también como su padre, o a alguna persona de su círculo”*.



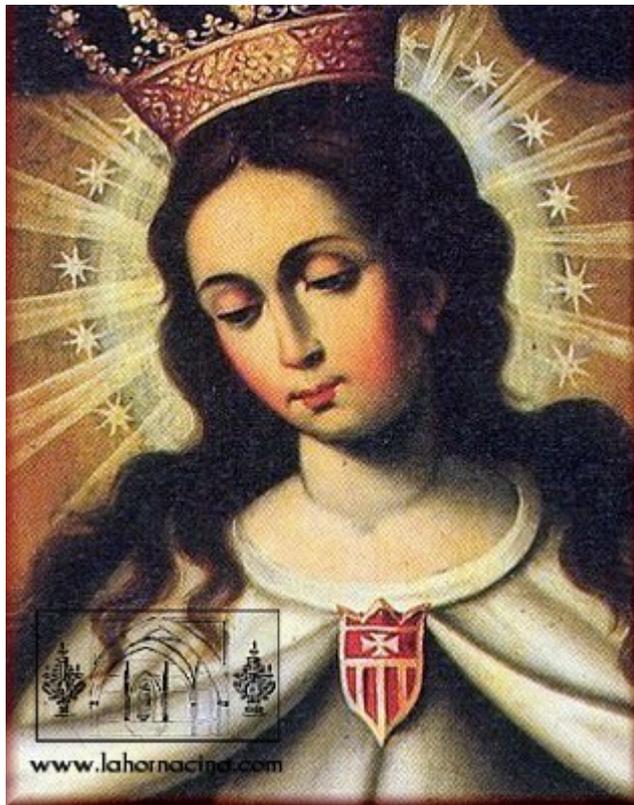
El profesor palmero Pérez Morera, sin embargo, atribuye esta obra al palmero Juan Manuel de Silva Vizcaíno, hijo del polifacético artista Bernardo Manuel de Silva, contemporáneo este último de Cristóbal Hernández de Quintana. Según el prestigioso investigador, *“las caracterizaciones de los rostros, ángeles y querubines son los habituales en Juan Manuel de Silva, a juzgar por las pinturas conservadas en el convento franciscano o en la ermita de San Sebastián, de técnica afín, concomitancias formales que se hacen más evidentes en la Santísima Trinidad...”* Efectivamente, esta técnica es próxima a la que figura en el lienzo de San Francisco de Borja de la Venerable Orden Tercera de la capital de La Palma.

Juan Manuel pintó, no sólo conjuntos lignarios, sino también composiciones exentas de tema sacro, pero no han de olvidarse sus retratos de D. Antonio José Vélez y Dña. María Ana Vélez del Hoyo, hoy conservados en sendas colecciones particulares de Las Palmas de Gran Canaria.

La tela de la Virgen de la Merced que había sido encargado por la familia Van de Walle de Cervellón para su capilla como ostentación pública de su parentesco con Santa María del Socors, fue recortada, lamentablemente. El desaparecido investigador Fernández García explicaba que esto se produjo *“ya que en la parte baja del mismo aparecían las armas de la noble familia de Cervellón a la que pertenecía la santa”*.



Pérez Morera indica que se suponía fue pintado por voluntad del castellano y alcaide de las fortalezas Luis José Van de



Walle y Herrera (1680-1753), patrono de la Capilla de Santo Tomás, regidor perpetuo, gobernador de las armas de La Palma y poseedor de los mayorazgos de Van de Walle. Además, era contemporáneo de Juan Manuel de Silva (1687-1751). Nos informa, además, de que *“es probable que haya sido realizado para conmemorar el decreto pontificio por el que la Santa Sede concedió, el 28 de enero de 1735, la extensión del rezo propio de la santa a toda la provincia tarraconense”*.

Juan Manuel de Silva -que había sido teniente de cabo escuadra del castillo real de Santa Catalina de Alejandría de su ciudad natal- estuvo muy vinculado con el monasterio dominico, donde el tío

de su esposa, el Padre Félix Zacarías, era conventual. Fue en dicho cenobio donde Silva trabajó para retocar el cuadro de la “media naranja”, exitosa labor por la que recibió 400 reales, según las cuentas presentadas por doña María Alberto Salazar y Frías, patrona de dicha capilla, el 21 de agosto de 1731. Pérez Morera concluye informando de que esta pintura había sido ajustada, en 1703, por la comunidad en precio de mil reales con los *“pintores con quien tenemos concertada su hechura”*. Así se desprende de la copia de la escritura otorgada ante el escribano Antonio Ximénez el 18 de noviembre de 1703. Probablemente se trate de Bernardo Manuel y su hijo Juan Manuel, quién más tarde se ocuparía de perfeccionar y retocar el cuadro.

## BIBLIOGRAFÍA

Archivo Parroquial de El Salvador, Libro 7º de Defunciones, folio 199

FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto-José. «Notas históricas de la Semana Santa en Santa Cruz de La Palma. Martes Santo», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, (29 de marzo de 1963)

FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950

FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen. «La pintura en Santa Cruz de La Palma», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

- Idem. "Encargos artísticos de las “Doce Casas” de La Orotava durante el s. XVII", *Actas del IV Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas, 1980, en

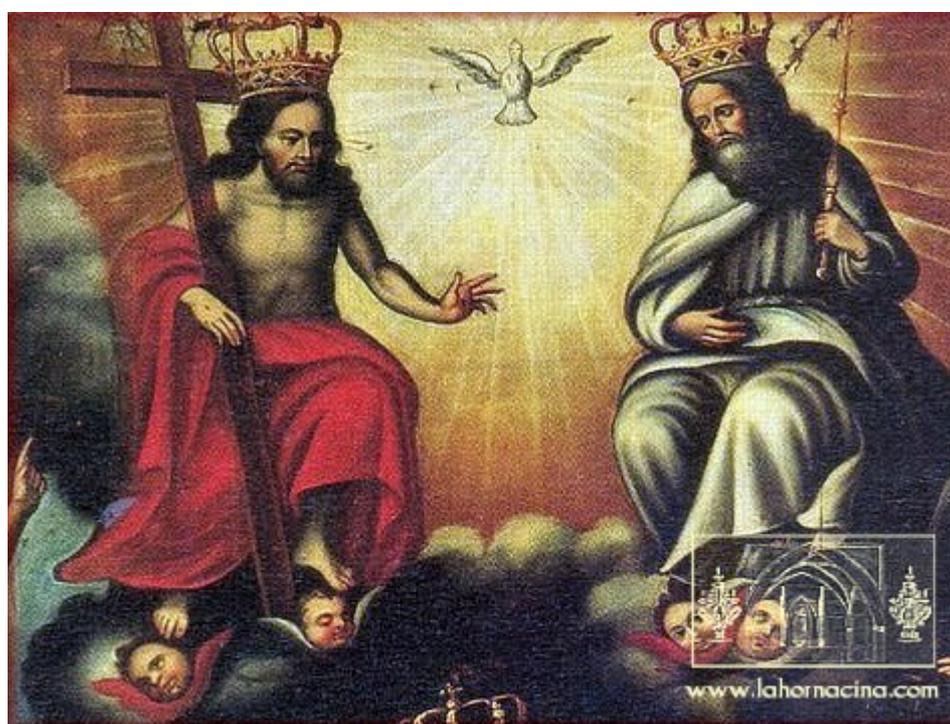
prensa.

- Idem. «Nuevos datos sobre la vida y obra pintor Gaspar de Quevedo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 27, Madrid-Las Palmas, 1981.

PÉREZ MORERA, Jesús. Silva. *Bernardo Manuel de Silva*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1994

- Idem. *Magna Palmensis. Retrato de una Ciudad*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Publicación núm. 242 – Arte 27, 2000.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*, P.U.F., Paris, 1957.



Artículo Relacionado en este

[ENLACE](#)

Volver



Principal

[www.lahornacina.com](http://www.lahornacina.com)