

EL ARBOL GENEALOGICO DE LAS ORDENES FRANCISCANA Y DOMINICA EN EL ARTE VIRREINAL

Jesús Pérez Morera

Departamento de Historia del Arte. Universidad La Laguna.
Sta. Cruz. de Tenerife.

The period of prosperity of iconography art of the religious orders during XVII century made it possible the development of monumental epilogues through the mystic and symbolic figure of the tree. This subjects is originally linked to the tree of Jesse with which it is often mixed up. The printed picture effectively contributed to its spreading in the New World and a good proof of it is the pictures of the franciscan family found in the old viceroyalty in Peru, being inspired from an illustration printed and published in Antwerp in 1626. The common mendicant origins of both franciscans and dominicans contributed to increasing the spread of iconography examples whose main objective was to emphasize the parallelism between the two religious orders, blending in the same tree. An exclusive dominican work is the blood family tree of the founder, iconography picture about the noble origins of Saint Dominic and his linking to the Kings of Castile.

El auge de la iconografía de las órdenes religiosas durante el siglo XVII propició el desarrollo, tanto en América como en Europa, de grandes ciclos de cuadros históricos, bien sobre la vida de los santos más preclaros de cada orden, bien de monumentales epílogos que exaltaban a la orden entera a través de la figura simbólica y mística del árbol. Durante este periodo, se dio un nuevo paso, al sustituir las composiciones murales del siglo anterior por grandes telas de pintura al óleo (Vargas Lugo 1975: 59), en las que la conjunción de la imagen y texto escrito -a través de letreros y leyendas- hizo de ellas un adecuado medio para la propaganda de las órdenes religiosas. Este método de captación de la persona, instrumentalizado por la ideología contrarreformista, propiciaba tanto una lectura histórica como retórica y mística. El tema encontró en las iglesias, claustros, refectorios, bibliotecas y salas capitulares los marcos adecuados para su exposición y "lectura" (Sebastián 1990: 289-290).

Se trata de composiciones cuyos numerosos personajes se distribuyen sobre las ramas del árbol espiritual, cuyo tronco parte comúnmente de la figura del santo fundador. Las ramas que salen del tronco se dividen a izquierda y derecha guardando simetría axial. Tal temática se encuentra en su origen ligada al árbol de Jessé, con el cual en ocasiones se confunde. Así, el fresco del árbol genealógico de los franciscanos en el exconvento de San Mateo en Atlalahucán, en Morelos, constituye simplemente una adaptación iconográfica del árbol de Jessé a la orden franciscana. La estructura es la misma y se corresponde con la composición clásica formada por Jessé tendido sobre el suelo, sustituido aquí por un santo con hábito franciscano, que, a juzgar por sus atributos -mitra, báculo, libro y maqueta de iglesia- debe ser San Buenaventura. Colgado del árbol está su escudo y capelo cardenalicio, pues, según la leyenda -

reflejada en la pintura franciscana-, cuando le enviaron el capelo cardenalicio dijo a los enviados papales que lo colgaran de un árbol cercano. Del tronco surgen dos ramas que se extienden a derecha e izquierda. Los Reyes de Judá, antecesores de Jesús, son sustituidos por santos y santas de la orden, presentados, conforme a la iconografía del árbol de Jessé, de medio cuerpo y surgiendo de una especie de capullo de flor, encuadrados en roleos de tallos envolventes.

El origen oriental del árbol de Jessé ha sido defendido por Guerrero Lovillo, Watson y Baltrusaitis, que remonta su origen a la mitología indú, en la que Visnú ocupa el lugar de Jessé, en la base del árbol, y Brahma el de Jesús o la Virgen en la parte superior, surgiendo los personajes intermedios de flores. Santiago Sebastián opina, sin embargo, que el árbol de Jessé se halla dentro de la simbología general del árbol, común a muchas mitologías (Sanz 1989: 121). A partir del siglo XIII en adelante, el tema sufre algunas modificaciones en el arte cristiano occidental. La más apreciable es la sustitución de la figura de Cristo por la de la Virgen en el remate del árbol -rodeada de ráfagas de rayos-, de manera que Jesús pasa a ser el Niño en brazos de su Madre. La figura de la Virgen se mantendrá invariable en los árboles genealógicos de las órdenes franciscanas y dominicas, aunque de acuerdo con las devociones específicas de cada una: la Inmaculada Concepción o la Virgen del Rosario.

La iconografía del árbol de Jessé tiene, según María Jesús Sanz, carácter nórdico, especialmente flamenco y borgoñón (1989: 120). La difusión de estampas editadas en Amberes, como la grabada por los hermanos Wiericx (Mauquoy-Hendrickx 1979: 333), contribuyeron eficazmente a su divulgación en América. En el Nuevo Mundo el tema del árbol genealógico estuvo muy difundido, asumiendo numerosas variables, pero continuando su estructura fundamental, como lo demuestran ciertas adaptaciones iconográficas y pedagógicas.



Fig. 1. *Virgen de la Escalera*, escultura en madera policromada, siglo XVIII. Convento de Santa Clara, Quito.

De la versión dominica del árbol genealógico de la orden existen varios ejemplos, como la pintura mural del exconvento de Santiago Apóstol de Cuilapan, en Oaxaca, México, del siglo XVI, titulado "TRIVMPHVS MARTYRVM ORDINIS PRAEDICATORVM". En Quito, el dominico fray Pedro Bedón (1556-1621) es autor de la llamada *Virgen de la Escalera*, gran pintura dispuesta sobre la la pared correspondiente a la escalera principal de la recoleta de Santo Domingo, fundada en 1600. El sentido ascendente de la figura simbólica del árbol lo hizo un tema adecuado para decorar la escalera principal de los claustros monásticos, como en los antiguos conventos dominicos de Santa Cruz de Tenerife y Santa Cruz de la Palma, en las islas Canarias. En 1909, la *Virgen de la Escalera*, llamada así por su ubicación, fue hábilmente trasladada a una capilla de la iglesia de Santo Domingo. Como en Oaxaca, se trata de un viña, cuyo tronco arranca de la figura recostada de Santo Domingo, situada a los pies. Las ramas sostienen los bustos de seis santos de la orden dominica. María, representada como Virgen del Rosario -la devoción dominica por excelencia- lleva un rosario en la mano derecha y un cetro a la izquierda (Angulo 1950: 464, 467 y 468). Otra representación de la *Virgen de la Escalera* se conserva en la escalera principal del convento de Santa Clara de Quito, del siglo XVIII, singular versión escultórica de la pintura anterior. De nuevo, Santo Domingo aparece recostado, con la cabeza apoyada en una mano en la misma postura que Jessé. Como en aquél, el tronco sirve de pedestal a la Virgen del Rosario, que ocupa el centro de la composición. De él se desgajan ocho ramas decrecientes. Sobre ellas, seis santos dominicos representados de medio cuerpo y la Santísima Trinidad en el remate.

El común origen mendicante de franciscanos y dominicos, hizo surgir con el tiempo una nueva formulación iconográfica que tenía por objeto resaltar los paralelismos entre ambas órdenes, que se funden en este caso en un mismo árbol espiritual. Esta representación simétrica fue cultivada, al menos, por la escuela cuzqueña durante el siglo XVIII. La única obra que conocemos, hoy desaparecida, se encontraba en el convento de los franciscanos de Buenos Aires, en la cual "a manera de árbol genealógico, se aludía a las glorias de las familias religiosas fundadas por los santos Domingo y Francisco. De éstos brotaban dos ramas que se unían hasta convertirse en un rosal rematado por la Virgen del Rosario, y cuyas flores, repartidas simétricamente, establecían un paralelismo entre las figuras de Santos, Doctores y Santas que de ellas surgían" (Schenone 1983: 43-44).

LA GENEALOGIA CARNAL DE SANTO DOMINGO

En el caso de los dominicos, el árbol espiritual se completa con el árbol carnal, una iconografía que expresaba el noble origen de su fundador y su vinculación con los reyes de Castilla. El ejemplo más interesante es sin duda el de la yesería policromada que decora el sotocoro de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca (México), obra de un maestro yesero poblano llegado al efecto en 1657 (Angulo 1950: 37). En este caso, el árbol espiritual se transforma en una frondosa viña, cargada de jugosos racimos de uvas. De sus sarmientos brotan, como flores masculinas y femeninas, caballeros armados, nobles, reyes y reinas, vestidos -en la parte superior- con amplias golillas, según la moda española del siglo XVII.



Fig. 2. *Genealogía de Santo Domingo*, yesería policromada, c. 1657. Sotocoro de la iglesia de Santo Domingo, Oaxaca (México)

Esta obra ha sido confundida con frecuencia con el árbol de Jessé y la genealogía de los reyes de Israel (Angulo 1950: 27 y 38; Cali 1961: 155; Baird 1962: 104; Toussaint 1967: 205; Sebastián 1990: 113-114; Bottineau 1990: 20). No faltan, por otro lado, representaciones en las que el árbol de Jessé y el de la genealogía de Santo Domingo se vinculan entre sí. En las pinturas murales de la sala capitular del convento de Santa Catalina de Cuzco, ejecutadas por Tadeo Escalante en el último tercio del siglo XVIII, ambos árboles se desarrollan a izquierda y derecha de la Virgen del Rosario, a cuyos pies están Santa Rosa de Lima, Santa Catalina y Santo Domingo (Mesa y Gisbert 1982: I, 252).

Fray Francisco de Burgoa, en su *Geográfica descripción* (1674), no deja dudas al respecto del verdadero significado de la yesería del templo oaxaqueño: "la descendencia y nobleza temporal de Nuestro Padre Santo Domingo, con don Félix de Guzmán yacente sobre la puerta de entrada, de cuyo pecho surge la ilustre parra" (Burgoa 1934: 205-206). Sin embargo, para Elizabeth Wilder resulta difícil aceptar esta interpretación, puesto que la Virgen María -en la cúspide del árbol- no podía ser descendiente de don Félix de Guzmán, padre de Santo Domingo. En su opinión se trataba del "old medieval Tree of Jesse", identificando la figura reclinada de la base con el "patriarchal Jesse, transformed with his issue, the Kings of Judah, into medieval royalty". Duda Wilder de la veracidad del testimonio de Burgoa, al que considera un fraile chismoso y empapado de informaciones infundadas (1950: 123). Al respecto supone que el religioso dominico escribía con algún diagrama semejante en su mente, citando como ejemplo el *Triumphus Martyrum Ordinis Predicatorum* existente en el monasterio en ruinas de Cuilapan, "where a similar tree, springing from St. Dominic, culminates, as here, in the Virgin. In this diagram, however, all the characters are Dominican friars" (Wilder 1950: 210).

En la iglesia del exconvento de Santo Domingo de La Laguna, en la isla de Tenerife (Canarias) existe una representación, la más explícita que conocemos sobre el tema, que confirma que Burgoa escribía con pleno conocimiento y que, además, conocía muy bien la historia de su orden. Se trata de un gigantesco cuadro -el más grande de la pintura canaria- con la representación de la *familia carnal y espiritual de Santo Domingo* (4,60 x 7 m. aproximadamente.), pintado en 1766 por Gerardo Núñez Villavicencio. Su lectura, clara y pormenorizada, no permite lugar para la duda.

La pintura, verdadero medio de propaganda religiosa y monárquica, pretende mostrar los lazos de sangre que unían a la orden dominica con las casas reinantes de Europa. Cada uno de los 87 personajes ocupa un lugar en el árbol genealógico del fundador de la orden de predicadores, que parte de sus abuelos, don Rodrigo Núñez de Guzmán y doña Godo González de Lara, e incluye a sus padres, don Félix de Guzmán y doña Juana de Aza y a sus tres hermanos beatos, Antonio, Conrado y Manés. En la cúspide, como es habitual, la Virgen del Rosario; a la izquierda, el árbol espiritual: mártires, santas y santos dominicos -42 figuras, desde la nº 7, San Pedro González Telmo, a la nº 49, Benedicto XIII- y a la derecha, el árbol carnal -con 38 figuras- que, a través de don Pedro Rodríguez de Guzmán, don Guillermo Pérez de Guzmán, don Pedro Guillén de Guzmán, don Roberto de Guzmán, don Alvaro de Guz-

2 En las islas Hawaii, el carácter sagrado otorgado a la cabeza, hizo que se prestara especial importancia a las formas de elaboración de los cascos de los guerreros. Como bien explica A. Kaeppler (Kaeppler, a. 1993), los cascos representaban la materialización de la complementariedad del pensamiento polinesio. Cabeza y espalda, partes sagradas del cuerpo, quedaban protegidas y representadas respectivamente de forma artificial por los penachos emplumados. La genealogía representada por la columna se asociaba al dios de la familia, Lono, y al estar expuesto en un casco bélico a Ku el dios de la guerra, obteniéndose así el equilibrio necesario.

3 Sólo de Hiro, el dios del mar, se conocen aproximadamente unos veinte personajes sagrados.

mán, don Pedro Núñez de Guzmán y doña Leonor de Guzmán, esposa de Alonso XI de Castilla, llega hasta Carlos III, Luis XV de Francia y María Teresa de Austria. Los soberanos de Europa podían reclamar para sí la santidad del fundador y a su vez los *nobles guzmanes*, es decir, sus hijos espirituales, hacían valer el carácter *real* de la orden. Tal iconografía gozó de la predilección de la orden dominica, de manera que en el mismo siglo los frailes predicadores del convento de Santa Cruz de Tenerife cedieron la "media naranja" de la escalera principal del claustro a Sebastián Patricio Leal y María Logman Villavicencio para que en ella hicieran *altar y cuadro grande que sirva de retablo a la genealogía de Nuestro Padre Santo Domingo* (Cioranescu 1977: 285). Otra representación similar existe aún en la iglesia de Santo Domingo en la villa de La Orotava. Prueba de este interés por el tema es el libro del orotavense Pedro José de Mesa y Lugo, *Ascendencia esclarecida y progenie illustre de nuestro gran padre Santo Domingo fundador de la Orden de Predicadores*, que vio la luz en Madrid en 1737.

EL ARBOL DE LA FAMILIA FRANCISCANA

Como ya apuntaron Mesa y Gisbert -sin más precisión-, el tema del árbol genealógico de la familia franciscana se inspira en un grabado flamenco que tuvo relativa circulación en el siglo XVII (Mesa y Gisbert 1982: I, 90). Sabida es la importancia que la estampa tuvo como fuente iconográfica en la pintura virreinal, especialmente las editadas en Amberes durante el último tercio del siglo XVI y primer tercio de la centuria siguiente. Llama la atención, sin embargo, el escaso número de láminas que se han conservado en el Nuevo Mundo, a pesar del intenso uso que se hicieron de ellas. En el caso que nos ocupa, la única versión que conocemos del grabado inspirador la hemos localizado en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de la Palma (Canarias). Lleva por título "*AEPILOCVS ORDINIS SERAPHICI S. FRANCISCI*" y si gigantescas son las dimensiones de los cuadros de la *familia espiritual franciscana* (el de la iglesia de San Francisco de Cuzco mide aproximadamente 10 x 10 m.) no menos monumental es el grabado inspirador (1,96 x 1,28 m). Está compuesto por doce grandes láminas, dispuestas pegadas con cola a un lienzo tensado por un bastidor y dispuestas a modo de un rompecabezas: tres en horizontal y cuatro en vertical. Impreso en *Antverpiae*, la ciudad de Amberes, el gran centro editorial contrarreformista, está fechado en 1626, siendo gobernadora de los Países Bajos españoles doña Isabel Clara Eugenia, que figura representada en lugar visible. Consta la aprobación del arzobispo de Amberes, Joannes Maldervs, el 15 de abril de 1626, en una cartela situada bajo su escudo episcopal. La firma del grabador aparece bajo la figura de San Francisco: *Pe(roto) de lode fecit et excudit*. Se trata del grabador y dibujante Peeter de lode (1570-1634), probable alumno de Goltzius, miembro desde 1600 de la guilda de Amberes. Todas las figuras -cerca de unas 800- llevan sus correspondientes letreros, amén de las seis grandes cartelas elípticas con textos explicativos situadas en la parte inferior, separadas por cabezas de querubines y motivos de estirpe manierista.

Su iconografía es la siguiente: Junto al tronco del árbol espiritual, aparece el fundador, San Francisco de Asís, de pie y con la cabeza cu-

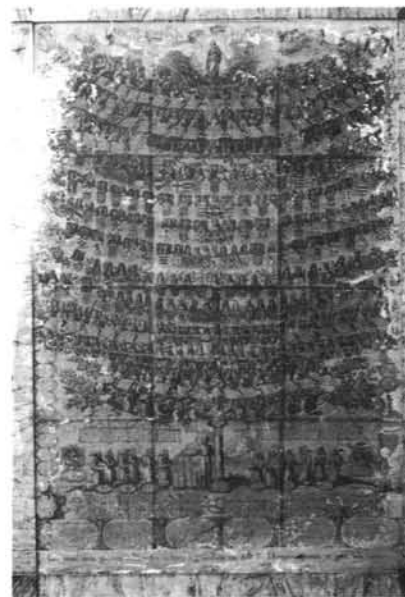


Fig. 3. P. lode: Epilogo de la orden franciscana, grabado. Amberes, 1626.

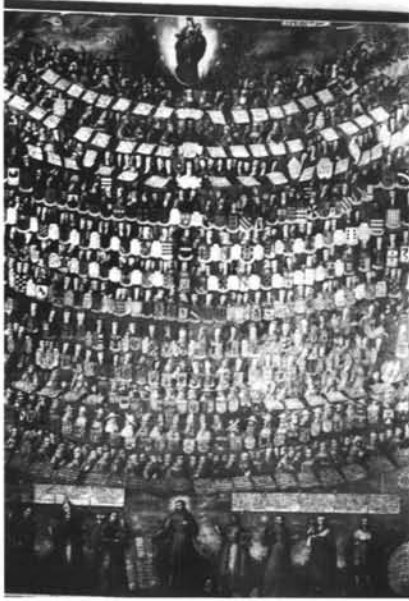


Fig. 4. J. Espinoza de los Monteros: Epilogo de la orden franciscana, pintura sobre lienzo, 1655. Iglesia de San Francisco, Cuzco.

bierta por la capucha franciscana. Sus pies están estigmatizados con las señales de la Pasión, y, a través del hábito, muestra la llaga del costado. A ambos lados del patriarca y postrados de rodillas, los doce primeros frailes de la orden, seis a cada lado: "frater Bernardus", "frater Petrus Cathaneus", "frater Aegydius Assysias", "frater Sabacianus", "frater Moricus", "frater Guillelmes Anglus", "frater Philippus Longas", "frater Iannes Constansiensis", "frater Barbarus", "frater Bernardus Vigilantiensis", "frater Angelus Ratensis" y "frater Sylvester Assisyas". Como su fundador, todos ellos llevan, colgando del cordón franciscano, el rosario de Nuestra Señora. El patriarca es el único que cubre su cabeza con la capucha y no tiene las largas barbas de sus hijos espirituales. Una leyenda latina indica que se trata de la "VERE EFFIGIES SERAPHICI P.S. FRANCISCI". Muestra tres libros abiertos, con la primera, segunda y tercera regla, la de los frailes menores; la de Santa Clara y la de la Orden Tercera. Al fondo se distingue una iglesia y un crucero de piedra sobre un montículo, en un paisaje de sabor flamenco.

El tronco del árbol espiritual se desgaja en 13 grandes ramas, con más de ochocientos personajes representados siguiendo un orden cronológico y jerárquico. En la primera y segunda, santos y mártires franciscanos de la primera orden, ocupando el primer lugar San Antonio de Padua, con el Niño Jesús sobre el libro y la vara de azucenas en la mano. Extrañamente a su tradicional iconografía juvenil y barbilampiña, se le representa barbado y aspecto de anciano. En la tercera y cuarta, papas, cardenales, patriarcas, obispos y arzobispos pertenecientes a la orden franciscana, acompañados de su escudo familiar. Entre los primeros figura Sixto IV, que instituyó la fiesta eclesiástica de la Inmaculada Concepción. En la quinta y sexta, emperadores, reyes, príncipes y reinas, acompañados igualmente de sus expresiones heráldicas. En el centro de la línea sexta, doña Isabel Clara Eugenia, infanta de España, gobernadora de los Países Bajos. En la séptima, octava, novena y décima, duques, marqueses y condes; frailes y sores; y hermanos terciarios de ambos sexos, pertenecientes a la nobleza española y europea, también con escudo de armas. En la undécima, las distintas ramas femeninas y de clausura de la orden franciscana y, en el extremo derecho, hermanos de la Orden Tercera de Penitencia de vida comunitaria, instituida por San Francisco en 1221. En lugar preminente, Santa Clara de Asís, portando la custodia, fundadora con San Francisco de Asís, en el 1212, de las monjas franciscanas o clarisas. A ambos lados, grupos de religiosas de su orden, acompañada de pergaminos que indican sus nombres. En el lado izquierdo, se desgajan, en primer lugar, las religiosas concepcionistas, instituidas en 1494 por doña Beatriz de Silva, cuya regla fue confirmada en 1511; a su lado, las monjas de la orden de la Anunciación, fundada en 1501 y aprobada por el papa Alejandro VI; las religiosas capuchinas y, por último, las hermanas terciarias de clausura. En la duodécima, frailes, beatos, santos, mártires y varones preclaros pertenecientes a las ramas de franciscanos reformados. En el centro, los observantes (1380); a la derecha, los recoletos, introducidos en España en 1484 y a la izquierda, los descalzos (1492), con fray Pedro de Alcántara a la cabeza. Por último, en la decimotercera, la última de las ramas masculinas de la orden, los capuchinos, nacidos en 1525, y, en el colofón, la imagen de la Inmaculada Concepción, cuyo dogma encontró en los franciscanos a sus principales defensores. Representada como Mujer del Apocalipsis, lleva la media luna, bajo sus pies, irradiando un sol de rayos flameantes y rectos. En los

ángulos superiores, se han pintado, en el lado derecho, el escudo de Castilla, alusivo al patronato regio que ostentaba el real convento de la Inmaculada Concepción de La Palma, y, en el izquierdo, las armas de San Francisco: las cinco llagas con los brazos cruzados, orlado con las alas seráficas y el cordón de la orden.

Este grabado, que circuló por los conventos franciscanos del Viejo y el Nuevo Mundo, sirvió de modelo al menos para tres grandes composiciones sobre el mismo tema existentes en el antiguo virreinato del Perú. La más antigua de ellas es el *Epilogo de toda la orden de nuestro seráfico Padre San Francisco* de la iglesia de San Francisco de Cuzco, firmada en 1655 por pintor Juan Espinoza de los Monteros. Fue encargada por los franciscanos con motivo de la reconstrucción de su convento después del terremoto de 1650. Esta monumental cuadro inició una costumbre que se repetirá en otros conventos: pintar en un lienzo todas las glorias de la orden. Espinoza hubo de realizar un esfuerzo considerable para pintar las cerca de ochocientas figuras que presenta, así como adecuados sistemas para ejecutar la obra (Mesa y Gisbert 1982: I, 89 y II, lam. 73). La copia no es ni mucho menos literal, de modo que se introducen algunas variaciones iconográficas respecto al modelo grabado. Así, los doce frailes que rodean a San Francisco en la estampa original son sustituidos por ocho destacados santos de la orden, especialmente venerados en el Nuevo Mundo, como San Antonio de Padua, San Diego de Alcalá, San Pascual Bailón, San Luis de Tolosa, San Buenaventura o Santa Clara de Asís. Igualmente, la Inmaculada Concepción del remate ha sido transformada en una Virgen con el Niño.

La sala capitular del convento franciscano de Arequipa (Perú) conserva otra versión de tamaño monumental. Igualmente, el convento de San Francisco en Santiago de Chile posee una réplica de menor tamaño del cuadro de Espinoza, realizada en el Cuzco por algunos de sus imitadores (Mesa y Gisbert 1982: I, 90).

- ANGULO IÑIGUEZ, D., MARCO DORTA, E., BUSCHIAZZO, M. (1950): *Historia del Arte Hispanoamericano*. T. II. Barcelona.
- BAIRD, J. (1962): *The Churches of Mexico*. Berkeley. University of California Press. Los Angeles.
- BOTTINEAU, Y. (1990): *El arte barroco*. Akal. Madrid.
- BURGOA, F. (1934): *Geográfica descripción*. Publicaciones del Archivo General de la Nación, n. 25-26. México.
- CALI, F. (1961): *The Art of the Conquistadors*. Londres.
- CIORANESCU, A. (1977): *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. T. II. Santa Cruz de Tenerife.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M. (1979): *Les estampes des Wierix*. Biblioteca Real Alberto. T. III. Bruselas.
- MESA, J. y GIBERT, T. (1982): *Historia de la pintura cuzqueña*. T. I y II. Lima.
- SANZ, M. J. (1989): "Algunas representaciones del árbol de Jessé, durante el siglo XVI, en Sevilla y su antiguo reino". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, actas del primer coloquio de Iconografía. Fundación Universitaria Española. Madrid. T. II: 120-127.
- SCHENONE, H. (1983): "Pintura". En *Historia General del Arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes. T. II. Buenos Aires.
- SEBASTIÁN, S. (1990): *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid.
- TOUSSAINT, M. (1967): *Colonial Art in Mexico*. Austin.
- VARGAS LUGO, E y DÍAZ, M. (1975): "Historia, leyenda y tradición de una serie franciscana". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 44. México.
- WILDER WEISMANN, E. (1950): *Mexico in sculpture 1521-1821*. Universidad de Oxford. Londres.