



V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2013

V CONGRESO VIRTUAL SOBRE HISTORIA DE LAS MUJERES. (DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2013)



Análisis iconográfico del retrato de sor María de Jesús “La Siervita”.

María Azucena Álvarez García

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DEL RETRATO DE SOR MARÍA DE JESÚS,
“LA SIERVITA”

María Azucena Álvarez García

Lda. en Filología Clásica

1. Presentación.....	3
2. Biografía sumaria.....	4-6
3. El retrato de sor María de Jesús: autoría y datación.....	7-8
4. El autor y sus obras.....	9-11
5. Análisis iconográfico: introducción.....	12-13
5.1. Nivel preiconográfico.....	14-16
5.1.1 Fondo.....	14
5.1.2. Figura.....	15
5.1.3. Cabeza.....	15
5.1.4. Rostro.....	15-16
5.1.5. Tronco.....	16
5.1.6. Extremidades.....	16
5.1.7. Atributos.....	16
5.2. Nivel iconográfico.....	17-26
5.2.1. Fondo.....	17
5.2.2. Figura.....	17-18
5.2.3. Cabeza.....	18
5.2.4. Rostro.....	18-21
5.2.5. Tronco.....	21
5.2.6. Extremidades.....	21-23
5.2.7. Atributos.....	23-26
5.3. Nivel iconológico.....	27-41
5.3.1. Fondo.....	27-28
5.3.2. Figura.....	28-29
5.3.3. Cabeza.....	29
5.3.4. Rostro.....	29-35
5.3.5. Tronco.....	35-36
5.3.6. Extremidades.....	36-41
5.3.7. Atributos.....	41
6. Conclusiones.....	42-43
7. Justificación e intenciones.....	44-45
8. Agradecimientos.....	46
9. Bibliografía.....	47-49

1. PRESENTACIÓN

El trabajo titulado *Análisis iconográfico del retrato de sor María de Jesús, “la Siervita”* pretende ser, además de un estudio histórico-artístico sobre un objeto físico (un retrato en una estampa religiosa), una aproximación a la figura y obra de una monja dominica canaria del siglo XVII, en proceso de beatificación y canonización desde 1992¹.

Sor María de Jesús, llamada por sus coetáneos y por ella misma “la Sierva de Dios”, es reconocida por el diminutivo con valor afectivo de “Siervita” por sus paisanos canarios que la veneran como una más en el santoral católico.

Se le atribuyen 1.251 prodigios “de dispar entidad”, sólo entre 1740 y 1769² y su imagen se ha reproducido en cuadros, grabados, láminas y cientos de miles de estampas religiosas que adornan su localidad natal, donde se ha abierto un museo, y el resto de las Islas Canarias³.

¹ La Congregación para las Causas de los Santos (CCS) le dio como número de protocolo el mil ochocientos sesenta y dos. Ver Álvarez Abreu, B. J.: <http://efemeridestenerife.blogspot.com.es/2013/02/sor-maria-de-jesus-leon-delgado-la.html>. (Última consulta, 11-10-2013). Existe un expediente de canonización anterior, iniciado en 1826 e interrumpido en 1832, en el que Rodríguez Moure, biógrafo de sor María tiene parte activa, cf. prólogo de Esteban Alemán Ruiz en Rodríguez Moure, J: *La Sierva de Dios. Cuadros históricos de la admirable vida y virtudes de la Sierva de Dios, Sor María de Jesús León Delgado*, Artemisa Ediciones, La Laguna, 2005 (1ª ed. 1911), p. 18. En la nota 3 de esta misma página se nos indica que se ignoran las razones *del abandono de este primer intento, así como el motivo de que tampoco prosperase la iniciativa de 1881*. García Barbuzano, D: *Sor María de Jesús: la monja incorrupta del convento de Sta. Catalina de Siena*, Publicado por el Convento de Sta. Catalina de Siena de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 1990², p. 205, nos informa de que en el año 1825 se inició por primera vez el expediente inquisitorial del caso, pero que no prosperó.

² Rodríguez Moure, op. cit. prólogo de Alemán Ruiz, p. 17.

³ Supra, p. 138.

2. BIOGRAFÍA SUMARIA

María de León vivió una azarosa infancia y juventud hasta que encontró, primero, la estabilidad en casa de sus tíos maternos y, después, la plenitud vital en el convento de Santa Catalina de Siena, donde ingresó con 20 años.

Presentamos, como introducción a este estudio, un resumen de su biografía extraída de dos obras: la primera, publicada en el año 1911 y redactada por el sacerdote e historiador José Rodríguez Moure (1854-1936), uno de sus biógrafos e impulsor del proceso de santificación de la religiosa, y la segunda, más moderna y actualizada (año 1990), firmada por Domingo García Barbuzano.

El 23 de marzo de 1648 en la localidad tinerfeña del Sauzal, nace María de León Bello y Delgado, hija del matrimonio formado por María Delgado y Andrés de León Bello, padres de otros tres vástagos más. La familia, aunque de origen noble, pertenecía a un estrato social humilde.

A la edad de 7 años, huérfana de padre, abandona el domicilio familiar y entra al servicio de un médico de La Laguna como criada del matrimonio. Cinco años después de desempeñar trabajos de sirvienta doméstica, su madre enferma gravemente y María regresa a su localidad natal, para cuidarla durante el tiempo que pueda. Muere su madre y la niña, con 12 años de edad, sola y desamparada, es acogida por una vecina, Inés Pérez hasta que su familia materna, concretamente su tío Miguel Pérez, marido de una tía carnal suya, la reclama para proahijarla.

María viaja desde el Sauzal hasta La Laguna, donde residían sus tíos, acompañada de dos mujeres que tratan secuestrarla y estuvo a punto de sufrir una violación. Se dice que tuvo una premonición nada más encontrarse con aquel desconocido de quien sospechaba sus viles intenciones. Escapó y buscó ayuda por las calles de La Laguna para localizar a sus tíos, quienes le regalan una vida mucho más relajada y cómoda. Un tipo de vida burguesa y social que, sin embargo, no le complace. Durante los aproximadamente 8 años que convivió con sus tíos (cuya única hija había profesado como monja clarisa), María vivió con humildad, compartiendo las tareas domésticas con los criados, dedicándose a la caridad, al recogimiento y a la oración.

Cuando confiesa su intención de profesar como religiosa, sus tíos acogen la idea con desilusión: su única hija había ingresado en un convento y contaban con hacer de María la única heredera legítima de sus bienes y posesiones. Pero su decisión es firme y nace, según sus biógrafos, de la reflexión meditada y del amor a Dios. Con 20 años, ingresa en el convento dominico de Santa Catalina de Siena.

*Sola y despojada de sus mejores galas, cubierta con un modesto traje y llevando por todo equipaje un saco y bulto con sus instrumentos de penitencia*⁴.

Si bien ingresó en el convento el 22 de febrero de 1668, no tomó el hábito hasta el 5 de mayo⁵. Durante su vida religiosa, María de Jesús (que adoptó tal nombre, entre otras razones, por la admiración que sentía por Santa Teresa de Jesús y por su entrega y amor a Dios⁶); dio pruebas de humildad, caridad, afabilidad, obediencia y servicio hacia sus hermanas y toda la comunidad, así como episodios de premoniciones en sueños y visiones divinas que le advertían de peligros propios o ajenos. En palabras de Moure⁷ tenía “*el don de la profecía*”.

En la soledad y sobriedad de una celda minúscula, durmiendo sobre una tabla de madera con púas y usando una piedra en lugar de almohada, María de Jesús no dudó en imponerse una dura disciplina e infringirse voluntariamente toda suerte de penitencias: abstinencia alimenticia, *vía crucis* por el claustro sobrellevando a hombros una cruz a imagen de Jesucristo, latigazos en recuerdo de la Pasión de Jesús o el hecho de portar alrededor de su cuerpo hasta 5 cilicios diferentes durante el día y la noche. Experimentó, en al menos tres ocasiones, estados y procesos de éxtasis. Uno de esos periodos duró tres días, del 12 al 15 de febrero de 1731, fecha de su fallecimiento a la edad de 87 años.

Ya en vida, sus consejos, intercesiones o socorros conseguían curaciones milagrosas, pero fue tras su muerte cuando se descubren “varios prodigios” en su propio cuerpo, primero, y en la mención de su nombre, después. Entre los “prodigios” que mencionamos destacan los que se refieren al estado de su cadáver, que tres días después

⁴ Rodríguez Moure, op. cit. p. 77; García Barbuzano, op. cit. p. 87

⁵ Rodríguez Moure, op. cit. p. 79.

⁶ Supra, p. 36.

⁷ Supra, p. 17.

de su muerte “*conservaba el calor vital, y que los ojos, aunque inmóviles, se mantenían claros y con brillo*”⁸.

Tres fueron los médicos que certificaron su muerte: *los doctores D. Francisco de Barrios, médico del convento, D. José Sánchez de Castro, médico militar y D. Andrés Ignacio Yanes, médico cirujano por la Nación Francesa*⁹ y dos los certificados de defunción firmados por los facultativos Francisco Barrio, “*médico revalidado*”¹⁰ y José Sánchez de Castro, “*médico aprobado por el Real Protomedicato de su Magestad*”¹¹, reflejan en sus escritos que del cuerpo llegó a manar sangre incluso 72 horas después de su defunción, una sangre clara y de olor agradable. Conservaba, por lo demás, una buena carnación y su cuerpo no mostraba signos de rigidez.

Pasados tres años de su entierro, en 1734, exhumado su cadáver para trasladarlo desde la capilla del convento a un sepulcro construido en su honor por un antiguo marino protegido suyo, el capitán Amaro Rodríguez Felipe, al que salvó de peligros en tierra y mar, se descubre que el cuerpo de “la Siervita” permanece incorrupto, excepto en las manos y los pies, que exuda líquidos que no despiden mal olor, conserva sangre en las venas y en el interior de la boca, tanto la lengua como el paladar mantienen un color rosado, tal cual si estuviera viva.

Desde entonces, su cuerpo permanece expuesto en un féretro de cristal¹² en una capilla del Convento de Santa Catalina de Siena y todos los 15 de febrero, aniversario de su fallecimiento, es mostrado públicamente a multitudinarias concentraciones de fieles y devotos



⁸ Rodríguez Moure, op. cit. p. 131; García Barbuzano, op. cit. p. 256.

⁹ Rodríguez Moure, op. cit. p. 131.

¹⁰ Supra, p. 145.

¹¹ Supra, p. 146.

¹² Imagen copiada de la página <http://www.semanasantadelalaguna.com/articulo.php?id=24>. Última consulta, 11-10-2013.

3. EL RETRATO DE SOR MARÍA DE JESÚS: AUTORÍA Y DATACIÓN



Ésta es la imagen más reproducida y, por tanto, más conocida de la “*Venerable Sierva de Dios, María de Jesús, Religiosa conversa del Monasterio de Sta. Catalina de Siena de la ciudad de La Laguna, Isla de Tenerife*”¹³.

Aparece en multitud de grabados en color y blanco y negro, en cuadros, láminas, estampas y escapularios.

Se trata de un retrato pintado por José Rodríguez de la Oliva¹⁴ (La Laguna, 1695-1777), en 1731, año de su fallecimiento. Parece ser que fue realizado previa petición y encargo de Amaro Rodríguez Felipe.

Basamos nuestro análisis en una estampa cuyas dimensiones son 5,5 cm. de largo x 3,5 cm. de ancho. Los valores numéricos se muestran resaltados y señalados con una línea azul, como vemos en el recuadro de la izquierda.

Se trata de una imagen policromada y ligeramente plastificada para su mejor conservación. Tiene un acabado brillante, no mate.



¹³ Rodríguez Moure, op. cit. p. 28.

¹⁴ Existen 3 retratos de sor María de Jesús firmados por nuestro autor. Así lo recoge Fraga González, Carmen: *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*, Excmo. Ayto. de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 1983, p. 56 a 58.



Contamos, también, con un escapulario, éste de dimensiones más reducidas: 3 cm. de largo x 2,5 cm. de ancho.

Ambas imágenes son prácticamente idénticas, se diferencian en el tamaño y en el hecho de que el escapulario contiene un trocito de tela que estuvo en contacto con sor María. El escapulario está ribeteado con una sencilla costura de hilo rojo.

Mientras que la lámina sólo presenta una *cara visible*, la de “la Siervita”; el haz del escapulario muestra la imagen que vemos y en el envés, el rostro de Jesucristo.

Hemos mostrado las dos, pero sólo la estampa será objeto de estudio, si bien las conclusiones que se deriven de este análisis pueden ser aplicadas a ambas y a todas aquellas reproducciones similares, sea cual sea el tamaño de las mismas.

4. EL AUTOR Y SUS OBRAS

José Rodríguez de la Oliva¹⁵, pintor y escultor tinerfeño (La Laguna, 1695-1777), se dedicó *principalmente al retrato y a la imaginería; e inaugura, decorosamente, la imaginería en Tenerife*¹⁶.

Se educó y crió en dentro de la moral católica, lo que hizo de él un hombre con un profundo sentido religioso, tanto por la educación e instrucción recibida, como por las vivencias familiares.

*Los padres de D. José Rodríguez de la Oliva se esforzaron en dar a éste una esmerada educación religiosa, apresurándose también a proporcionar a su hijo los primeros rudimentos de la cultura. De los padres franciscanos del convento de San Miguel de las Victorias, recibió Oliva el conocimiento de las primeras letras. Y no es aventurado afirmar que sus tíos, los religiosos dominicos Fr. Ángel Rodríguez Alfonso y PV. Bernardo Rodríguez Alfonso, hermanos de la madre de nuestro artista, fueron gran parte en la ilustración del niño-...- Cinco sacerdotes contaba, entre sus parientes -...- El ambiente monástico, meditativo y fragante de la ciudad de los Adelantados en aquella época, era harto propicio para el estudio y para los más altos ideales. El espíritu de aquel niño se modeló en medio de un ambiente de religiosos, caballeros y patricios*¹⁷.

*Asimismo la contemplación de las esculturas y cuadros de los templos que a la sazón poseía la ciudad de los Adelantados, influyeron de seguro, grandemente, en su vocación de imaginero*¹⁸.

Además de su faceta artística, *“ejerció la carrera de las armas, ascendiendo hasta el grado de Capitán, en el Cuerpo de Artillería. Fue Diputado de Abastos de La Laguna, Administrador del Hospital de Dolores y Mayordomo de la Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios. Débese a este pintor el que los magníficos cuadros de*

¹⁵ Para el estudio del autor, usamos la obra de Fraga González, op. cit.

¹⁶ Padrón Acosta, S: “La personalidad artística de D. José Rodríguez de la Oliva”, *Revista de Historia*, N° 61, 1943 , p. 14 a 29, hic p. 22.

¹⁷ Supra, p. 18.

¹⁸ Supra, p. 19 y Fraga González, op. cit. p. 81, cifra, la producción escultórica del pintor en 30 imágenes originales y 4 cuadros de otros autores, restaurados de su mano.

*escuela flamenca que existen en la Catedral de Tenerife no hayan desaparecido*¹⁹. *Rodríguez de la Oliva unía a un carácter vigoroso y constante, una profunda fe cristiana y un hondo sentido patriótico. La Religión, la Patria y el Arte fueron el luminoso triángulo de su pensamiento*²⁰. En resumen, fue, por tanto, “*militar, diputado de Abastos, hombre de letras, miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y sobre todo, artista en las más variadas facetas*²¹”.

Según la profesora Fraga González, Rodríguez de la Oliva muestra “*su capacidad artística tanto en la pintura como en la escultura*²²”. Dentro de la pintura canaria, De La Oliva se distinguió principalmente como retratista²³ y especialmente señalado como pintor de la sociedad insular del siglo XVIII²⁴. La mayoría de sus retratos están realizados con una técnica del siglo XVII, exceptuando algunos de la primera época, que lo están en técnica española del XVI²⁵. Realizó también esculturas y diseño, entre otros objetos religiosos, la custodia que actualmente posee la Parroquia de Santo Domingo de La Laguna²⁶.

*Sentía un profundo respeto por las representaciones plásticas de los objetos sagrados y religiosos. Estas debían ejecutarse con hermosura, con decoro, con arte digno. Y en esto tenía sobrada razón, ya que santamente deben tratarse las cosas santas*²⁷.

Fraga González señala que como pintor, De la Oliva se mueve en el ámbito restringido del retrato²⁸ y su obra pictórica incluye más de 30 lienzos²⁹.

Se inicia como retratista con óleos de carácter mortuario, en los que la reproducción fiel de los rasgos del muerto importa, sobre todo, por encima de la

¹⁹ Padrón Acosta, S: “El pintor José Rodríguez de la Oliva”, (1695-1777), *El Museo Canario*, año X, Nº 29-30, enero-junio 1949, p. 37-54, hic p. 38.

²⁰ Padrón Acosta, 1943, art. cit. p. 18.

²¹ Fraga González, op. cit. p. 9.

²² Supra, p. 35.

²³ Fraga González, op. cit. p. 37 y Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 42.

²⁴ Fraga González, op. cit. p. 38.

²⁵ Tarquis y Rodríguez, P: “La técnica de retratos de Rodríguez de la Oliva”, *Revista de Historia*, Nº 97, 1952, p. 22-33, hic. p. 30.

²⁶ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 40.

²⁷ Padrón Acosta, 1943, art. cit. p. 21.

²⁸ Fraga González, op. cit. p. 42.

²⁹ Supra, p. 47.

*preocupación por los efectos lumínicos o la composición*³⁰. La fidelidad a la fisonomía de sus modelos es tal que llega al naturalismo³¹.

Respecto al retrato que nos ocupa en este análisis, la elección de la modelo no fue suya. Tampoco se trató de un *posado*. De la Oliva accedería al encargo que le hizo el capitán Amaro Rodríguez de pintar el retrato fúnebre de la “Siervita”, a quien le unía una gran amistad y una profunda admiración, además de sincero agradecimiento y simpatía mutua, pues sor María y el capitán se conocían desde su juventud, como ya se indicó en el apartado dedicado a la biografía.

Tenemos a un artista encargado de pintar un retrato póstumo de una persona fallecida y dado que una de las características definitorias del estilo De la Oliva, es el realismo, podemos preguntarnos: ¿hay realismo en la representación de una difunta con el aspecto de una persona viva?

En este caso sí, porque precisamente la *frescura* del cuerpo de sor María se mantuvo varios días después de su fallecimiento y también, lo que resulta más extraordinario, tres años después de su muerte. Hecho que se une a tantos otros prodigios que jalonan su vida.

De la Oliva, dando muestras de una fidelidad extrema, retrata el cuerpo de la monja dominica tal cual sería su estado real, como ya había hecho con otros encargos³².

³⁰ Fraga González, op. cit. p. 47.

³¹ Supra, p. 37-38 y 48.

³² Por ejemplo, en los retratos de Bernardo de Fau; Lope Fernando de la Guerra y Ayala; María Antonia Rossell de Lugo y Home o el de Matías Rodríguez Carta, cf. Fraga González, op. cit. p. 49, 52, 53 y 61, respectivamente.

5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO: INTRODUCCIÓN

Nuestra formación en Humanidades nos había orientado siempre hacia el estudio de la Literatura, Lengua e Historia en general, pero nunca hacia la Historia del Arte en particular. Como principiantes que se inician en una investigación (un poco) alejada de su ámbito de conocimiento, hemos decidido establecer y seguir unas pautas de actuación para no “salirnos del camino marcado”.

Si bien un historiador del Arte realizaría un estudio iconológico directo, nosotros hemos preferido ir paso a paso, siguiendo los niveles de análisis que propone Panofsky³³ y que sirven para estudiar la significación de una obra de arte desde la observación (nivel preiconográfico), la experiencia y erudición (iconográfico) y la investigación (iconológico).

El primer paso, “mirar es aprender a pensar”, como resume el título de un artículo del profesor Cuenca Escribano³⁴, nos conduce a un *proceso de aprendizaje con la mirada, de observación y atención a la realidad circundante que implica comprender lo que miramos (aspectos cromáticos, matices, texturas, formas, estructuras que modifican y construyen los espacios, etc.)*. Miraremos y aprenderemos a pensar y el análisis que proponemos crecerá paulatinamente, de modo que será más sencillo entender y apreciar las conclusiones que vamos a extraer. Así pues, ofreceremos el análisis iconográfico del retrato de Sor María de Jesús dividido en 3 niveles.

5.1.) Un primer nivel denominado “preiconográfico”, donde las opiniones presentadas nacen de la mera observación y contemplación del cuadro. Según Panofsky³⁵, *cualquiera puede reconocer la forma y comportamiento de seres humanos, plantas y animales* y somos capaces de describir las sensaciones que nos provoca su contemplación.

³³ Panofsky, E: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2006¹⁵, p. 13-44.

³⁴ Cuenca Escribano, A: “Mirar es aprender”, en Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T (coord.): *Pensando el cuerpo, pensando en un cuerpo*, Popular Libros, Albacete, 2002, p. 331-337, hic p. 334.

³⁵ Panofsky, op. cit. p. 19.

5.2.) Un segundo nivel “iconográfico³⁶”, donde entramos en el estadio de la erudición. Superada la fase de observación, es cuando el crítico despliega, ofrece y muestra sus conocimientos para justificar las conclusiones presentadas.

El reconocimiento del carácter metafórico y narrativo de nuestra comprensión del mundo -...- nos exige el ejercicio de una razón imaginativa que trascienda las limitaciones de nuestra visión y que se comprometa en la creación de significados capaces de transformar la realidad³⁷.

5.3) Y, por último, un tercer estadio “iconográfico” o de investigación, en el que se debe buscar, indagar e investigar la información que la obra de arte y el autor ocultan a los ojos de un observador inexperto³⁸.

En los tres apartados incluiremos el retrato, bien completo o al detalle, para apoyar la descripción que hagamos del mismo y facilitar la lectura y deducción de las conclusiones extraídas.

³⁶ Panofsky, op. cit. p. 25.

³⁷ Mirada Alonso, T: “El cuerpo, fuente de significado”, en Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T (coord.), op. cit. p. 73-83, hic p. 79.

³⁸ Panofsky, op. cit. 40-44.

5.1. NIVEL PREICONOGRÁFICO



Según el profesor Castiñeras³⁹, este apartado se centra en el reconocimiento de la obra en su sentido más elemental-...- consiste en una descripción basada en la experiencia práctica o sensible, y por tanto, es una interpretación primaria o natural de lo que se ve.

Es una mera visión y descripción rápida, que responde a un primer análisis, totalmente subjetivo y valorativo. Pero, *ver algo supone e implica situarlo en su entorno, dentro de un todo, ubicarlo en el espacio*⁴⁰.

Un mero espectador, con una formación académica media y educado en el mundo occidental, que observase por primera vez esta imagen, diría que se trata de un retrato humano centrado exclusivamente en dos partes concretas del cuerpo: cabeza y tronco, sobre el que reposan las manos.

5.1.1. Fondo

No hay paisaje ni encuadre natural o artificial que acompañe a la figura, tan sólo una mancha de intenso color negro que sirve para resaltar la imagen retratada. Un fondo neutro.

³⁹ Castiñeras González. M. A: *Introducción al método iconográfico*, Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona, 2005² p. 86. Panofsky, op, cit, p. 13 y ss.

⁴⁰ Cuenca Escribano, art. cit. p. 336.

5.1.2. Figura

Es el *componente esencial del arte figurativo, por ella se entiende la forma de un ser humano, animal o híbrido. Para su descripción es necesario fijarse en su sexo- joven o viejo- posición- de pie o sedente- caracterización- barba, cabello, etc- e indumentaria*⁴¹.

La necesidad de clasificar a las personas en función de su sexo es algo más que un precepto artístico. Se trata, en palabras de la profesora Lourdes Méndez⁴², de *establecer una primera identificación de la persona-...- adjudicar un sexo biológico a alguien-...- nos permite, ante todo, atribuirle a ese alguien-...- una identidad social-...- y una identidad sexual.*

Aquí, el modelo es una figura única, una mujer, más concretamente una monja, cuyos signos o atributos de reconocimiento son la toca, el hábito y un rosario. Inferimos que se trata, además, de una monja de la religión católica. Es una mujer adulta con ligeros signos de madurez. En cuanto a la posición corporal que presenta, diríamos que está de pie o al menos, erguida.

5.1.3. Cabeza

Oculta por una toca, a la que a su vez, se le superpone un velo. Las monjas son, en la actualidad en Occidente, las únicas mujeres que tienen la obligación de velar u ocultar su cabello, frente, orejas y cuello⁴³.

5.1.4. Rostro

Claramente asexuado, podría representar a una mujer o a un hombre, no hay signos o rasgos claros de feminidad ni masculinidad. Identificamos el sexo por el

⁴¹ Cuenca Escribano, art. cit. p. 46.

⁴² Méndez, Lourdes: "Cuerpo e identidad. Modelos sexuales, modelos estéticos, modelos identitarios", en Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T (coord.), op. cit. p. 123-137, hic p. 124.

⁴³ Todas las monjas católicas tienen la obligación que llevar toca o velo en la ceremonia de confirmación de votos. La mayoría de órdenes religiosas lo conservan como parte de su indumentaria religiosa, si bien algunas órdenes concretas, las terceras, permiten vestir de manera seglar y, por tanto, no usan ni velo ni hábito.

aspecto exterior, el vestido, es decir, el hábito. Por lo demás, los ojos y la boca aparecen cerrados.

5.1.5. Tronco

Se nos muestra un tronco erguido y estático, desde el cuello a la cintura, aproximadamente. Sobre el pecho se sitúan las manos.

5.1.6. Extremidades

Se ven dos manos, la izquierda abierta y apoyada sobre el pecho; la derecha, cerrada y sosteniendo un objeto religioso. Lógicamente, como es un retrato de medio cuerpo faltan extremidades inferiores.

5.1.7. Atributos

El atributo es *un signo cuya vida depende de la figura divina o humana, de la que se indica su identidad, su historia, su poder y su papel. Se trata de un objeto que es una parte accesoria-pero fundamental-de la representación*⁴⁴. Es un signo de reconocimiento añadido al personaje⁴⁵.

El vestido no es un atributo en sí, aunque sirve para ubicar y contextualizar a la retratada. Para los iconógrafos, la vestimenta de los santos es un valioso elemento de identificación y diferenciación⁴⁶. En este caso, las ropas cubren totalmente su cuerpo, como corresponde a una monja católica. Sí lo es, en cambio, el objeto religioso que porta en la mano derecha: un rosario.

Éstas son las primeras pinceladas, burdas y torpes, que aportaría un espectador cualquiera y que configuran un estadio de análisis inicial y primario, básico y personal. Describen la sensación visual que el cuadro proyecta en los ojos de quien se detiene ante él y lo admira. Quedarnos aquí, sería decir muy poco. A la observación debe seguirle un segundo análisis de mayor instrucción y profundidad.

⁴⁴ Castiñeiras, op. cit. p. 47.

⁴⁵ Reáu, L: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, p. 495 a 511, presenta, define y clasifica los distintos tipos de atributos.

⁴⁶ Reáu, op. cit. p. 497.

5.2. NIVEL ICONOGRÁFICO

En este nivel se aborda el significado convencional o secundario de la obra -...- no es un estadio sensible, sino inteligible, ya que hay que recurrir a la tradición cultural, al dominio de los tipos iconográficos-...- y a las fuentes literarias⁴⁷.



El espectador incorpora a las sensaciones recibidas por los sentidos (en este caso, la vista), todo su bagaje cultural. En nuestro caso, una formación Humanística y Clásica.

Abandonamos el rol de observador accidental, para establecer reflexiones y conclusiones con base histórica, artística y humanista, como corresponde a nuestra instrucción académica.

5.2.1. Fondo

Para un espectador formado y cultivado, el fondo negro no es una simple mancha de color oscuro, sino una tonalidad deliberada, elegida por el pintor para sugerir cierta bidimensionalidad a una obra plana y unidimensional y hacer resaltar a un primer plano la imagen retratada. No es un fondo neutro, sino un recurso cromático intencionado.

5.2.2. Figura

Es un retrato de medio cuerpo y corresponde a una monja católica de la orden dominica. La identificamos por los colores característicos de su hábito: blanco y negro.

⁴⁷ Castiñeiras, op. cit. p. 86-87. Panofsky, op. cit. p. 25 y ss.

Tiene una actitud pasiva. El retrato no representa ninguna acción ni sugiere movimiento alguno.

5.2.3. Cabeza



No extraña de modo alguno que la cabeza, como corresponde a las exigencias religiosas, aparezca cubierta por una toca que oculta la frente, las orejas y el pelo.

Sabemos que la costumbre de que las mujeres se cubrieran la cabeza es muy antigua y se remonta a la tradición hebráica⁴⁸, donde indicaba un signo de subordinación de la mujer frente al varón.

En todo Occidente el uso de un tocado de tipo “*monjil-...- que cubría el cuello y parte del escote; los bordes se subían y se sujetaban en la cabeza, enmascarando así la cara*”, fue muy común hasta el siglo XIV, fecha en la que la sociedad civil lo abandona y desde ese momento sólo lo utilizarán las monjas y las viudas⁴⁹.

La frente de la retratada es amplia, como corresponde a las facciones de herencia genética de los guanches, pueblo aborígen y primeros pobladores de las Islas Canarias.

5.2.4. Rostro

El rostro, que decíamos asexuado, sin rasgos marcadamente femeninos o masculinos, contiene también una segunda lectura. *El cuerpo, a través sobre todo de dos marcas, sexo y raza, ha sido pensado y percibido como fuente de evidencias sociales relacionadas con la identidad de las personas*⁵⁰ -...- *esa evidencia física- el sexo biológico- sería culturalmente irrelevante si de ella no se hubiesen extraído una serie de supuestas creencias y verdades sobre identidad social, sobre la identidad sexual y sobre la sexualidad de las personas*⁵¹.

⁴⁸ Bornay, Erika: *La cabellera femenina*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1994, p. 172.

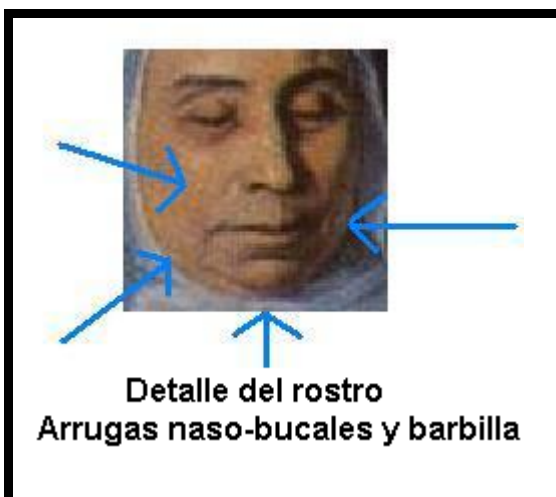
⁴⁹ Supra, 176 y cf. nota 42.

⁵⁰ Méndez, art. cit. p. 125.

⁵¹ Supra, p. 126.

Así que, la falta de asignación sexual (tan relevante para la vida civil o seglar), insinúa la nula importancia que tiene en la vida religiosa. No nos referimos sólo al hecho de la castidad y celibato, sino a la idea de que, al igual que los ángeles no tienen sexo (su asexualidad constituye el más alto grado de perfección⁵²), la feminidad o masculinidad de los religiosos resulta indiferente. No es el cuerpo lo que importa, sino el alma.

Los ojos aparecen cerrados. Si no supiéramos que se trata de un retrato *postmortem*, podíamos colegir que se trataba de una mujer dormida, en un estado de ensoñación o reflexión. Incluso cerrados, no resultan inexpresivos, sino que transmiten un sentimiento de concentración y recogimiento.



Este rostro asexuado muestra, sin embargo, rasgos de intenso realismo como son el reflejo fiel de la fisionomía guanche: la frente ancha, la nariz larga, afilada y recta y la boca, con labios más o menos carnosos. La nariz destaca en el rostro por la herencia genética, algo presente en la etimología de la palabra, cuya raíz remite a la idea “*lo que sobresale, prominencia, altura*”⁵³. Las cejas son densas y pobladas.

Además de estos rasgos genéticos, descubrimos marcas de expresión y del paso del tiempo en la zona alrededor de los ojos (arrugas), ojeras y arco naso-bucal. Las arrugas en el contorno de los ojos no se ven claramente en esta fotografía, pero podemos dar fe de ellas. Más evidentes son las bolsas u marcadas ojeras de color marrón oscuro acentuado bajo los ojos. Igual de realistas son las arrugas que nacen de las aletas de la nariz y bajan hasta la comisura de los labios.

⁵² Reyero, C: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1996, cap. VII “Asexuados y perfectos”, p. 197-225, hic p. 208.

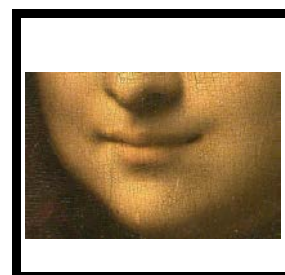
⁵³ García Trabazo, J. V: “Nuevas perspectivas en etimología griega a la luz del material anatolio”, en *Antidoron: Homenaje a Juan José Moralejo*, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, p. 327-337, hic p. 333.

Las arrugas indican que el retrato no está idealizado ni busca la perfección del canon estético de la eterna juventud y belleza. Porque además estas son cualidades mundanas y vanas que una vida dedicada a servir a Dios, desprecia.

La carnación presenta una piel morena y tonalidad viva, no apagada, como correspondería a la de un difunto. Castiñeiras⁵⁴ describe los rasgos que representan la cara de un moribundo: *ojos y pómulos hundidos, orejas frías, lóbulos salidos, la piel seca y tirante y color entre amarillo y gris*. Señales o rasgos que no vemos en el retrato de “la Siervita”. Los ojos no están hundidos, aunque sí presentan bolsas u ojeras que los remarcan. Los pómulos elevados y prominentes y la piel de color moreno, en tonos marrones vivos.



Los labios, bien definidos y formados; la boca, cerrada, en una mueca relajada y describiendo una sutil sonrisa que asemeja y recuerda la sonrisa de La Gioconda, como vemos en el cuadro de la derecha, en esta sección al detalle.



En general, el rostro de María de Jesús, maduro y ligeramente avejentado, muestra una expresión contenida y serena. Esos signos de la edad que aparecen en el retrato no muestran un rostro anciano, como correspondería a una persona de 87 años. Su semblante mantiene cierta lozanía y juventud. Una de las justificaciones para la juventud y lozanía del rostro de una mujer anciana podríamos verla como respuesta a su estado virginal. El profesor Lorite⁵⁵ cita a Ripa⁵⁶, cuando habla de la iconografía de las santas mártires y nos recuerda que en la iconografía de estas santas, *suelen representarse como mujeres jóvenes, porque es símbolo de su mayor triunfo, ya que en cierto modo los pecados de la lascividad -...- son los los que dan paso a la etapa*

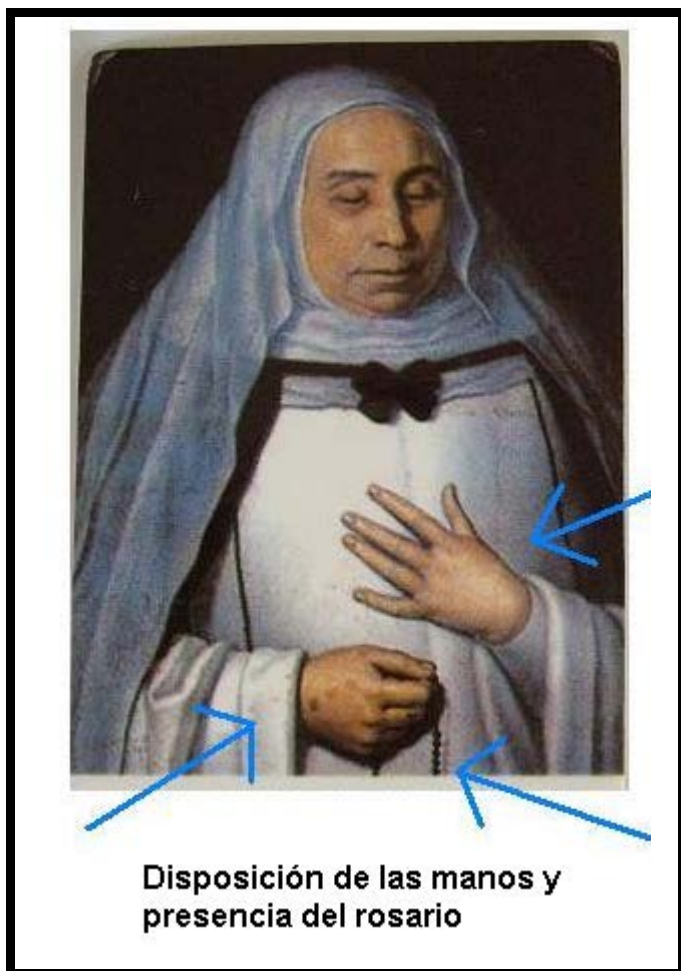
⁵⁴ Castiñeiras, op. cit. p. 28.

⁵⁵ Lorite Cruz, P. J: *Los modelos iconográficos de las Santas Mártires, una lectura de la mujer libre*, III Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2011, p. 1 a 17, hic p. 1. http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii_congreso_mujeres/comunicaciones/iii_congreso_mujer.htm. Última consulta, 11-10-2013.

⁵⁶ Ripa, C: *Iconología*, tomos I y II, Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 422-424, hic p. 422.

*adulta donde se pierde la virginidad*⁵⁷. Así también podemos entender que esta aparente juventud es una exigencia de la representación hagiográfica que tan bien conocía nuestro pintor.

5.2.5. Tronco



En la parte del tronco o busto, debemos comentar que el hábito cubre todo cuerpo. Las únicas partes visibles de su anatomía son la cara y las extremidades superiores.

Viste los colores de la orden dominica, negro y blanco. Sobre el hábito blanco un cordoncillo negro atado en un lazo sostiene la capa. Bajo la manga izquierda del hábito, se ve el puño de la camisa, lo que indica una vez más un estudiado e intencionado realismo. Como habíamos dicho anteriormente, la posición es erguida y estática.

5.2.6. Extremidades

Están dibujadas las dos manos, separadas, pero muy poco distantes. Son pequeñas y bien formadas, no muestran signos de vejez, excepto una ligera mancha en la mano derecha, que no podemos afirmar si pertenece al original o la estampa está dañada.

⁵⁷ Lorite Cruz, art. cit. p. 1.

La jerarquía y preferencia son claras en la Historia del Arte: se prefiere representar la mano derecha, porque la izquierda o siniestra se asocia a las pasiones (por su cercanía al corazón) y por tanto, al pecado. Aquí no sólo aparecen las dos, sino que la primacía visual y la atención recae en la izquierda, tanto por la disposición del cuadro (reposando sobre el pecho y colocada encima de la mano derecha, que estaría a la altura de la cintura), como por las tonalidades de color escogidas, la luz y el brillo que despiden.



Detalle de las manos

La mano derecha o dominante, cerrada en puño y sosteniendo un rosario. Se ve íntegro el dedo pulgar con la uña, además de la primer falange de los dedos índice y corazón. Del anular y meñique, sólo los nudillos. Mano izquierda, abierta sobre el pecho y con los cinco dedos visibles, pero sólo 4 uñas dibujadas, la del dedo pulgar izquierdo no se ve. Los dedos corazón y anular aparecen unidos, mientras que el meñique se separa.



Detalle de las manos
6 dedos



Detalle de las manos
5 uñas

Esteban Lorente⁵⁸ estudia el valor del “pentalfa” o número 5, cuyo significado y valor simbólico viene desde la Antigüedad.

Se asocia a la salud y significa la plasmación de la bendición de Dios -...- a través de las especulaciones pitagóricas (número áureo) pasa a ser, por excelencia, el

⁵⁸ Esteban Lorente, J.F: *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 2002, p. 68.

número del hombre y de la naturaleza viviente, del crecimiento y armonía natural, del movimiento del alma. Así que, podemos decir que la mano izquierda con sus cinco dedos está indicando la salud, más que humana, divina: “el movimiento del alma”.



Detalle de las manos

En la derecha, el rosario: *una sarta de cuentas, separadas de diez en diez por otras de distinto tamaño, unida por sus dos extremos a una cruz, precedida por lo común de tres cuentas pequeñas,*

*que suele adornarse con medallas u otros objetos de devoción y sirve para hacer ordenadamente el rezo del mismo nombre o una de sus partes*⁵⁹.

En la izquierda, la pose de tres dedos es forzada y artificial, mantener corazón y anular unidos y meñique separado, resulta incómodo y difícil. No es una postura natural ni relajada. Sin embargo, en general, la disposición de las manos resulta bella y armónica.

5.2.7. Atributos

El velo que muestra el retrato es de color azul claro y frente a la toca, que es la tela que recubre la cabeza y el cuello, cuyo grosor o trama de tejido es más tupida, el velo parece más ligero, fino y transparente. Vemos que, en la caída sobre los hombros derecho e izquierdo, la tela deja traslucir la capa negra.



Pero el auténtico símbolo o atributo de este retrato es el rosario. Su aparición en inclusión está basada en fundadas razones de peso. Se trata de objeto religioso de carácter

*mariano*⁶⁰, síntesis vital de fe y práctica devocional⁶¹, *cuyos orígenes se remontan al siglo*



Detalle del rosario

⁵⁹ Diccionario de la RAE.

⁶⁰ Carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae* del Sumo Pontífice Juan I a los fieles sobre el Santo Rosario.

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae_sp.html. Última consulta, 11-10-2013.

VII -...- sin embargo, en forma litánica no se registra hasta el siglo XII⁶².

Sirve para llevar la cuenta del número de oraciones que se han formulado. Los más rudimentarios estaban hechos de cuerdas con nudos o con pequeños frutos o semillas insertados. Posteriormente, como explica Labarga⁶³, se unió por sus extremos rematándose con una cruz o medalla. Proviene del latín *rosarium*, a su vez derivado de la palabra *rosa*, se conocía también como *salterio mariano*⁶⁴. Se atribuye su creación a santo Domingo de Guzmán⁶⁵, según la cual la propia Virgen María se lo entregó en mano a este fraile, fundador de la Orden de los Dominicos.

*Por lo que respecta a España, podemos decir que también se conoce la devoción del salterio mariano desde la segunda mitad del siglo XIV; concretamente en los territorios de la Corona de Aragón proliferaron los gozos o goig: del Roser, atribuidos tanto a san Vicente Ferrer como a su hermano Don Bonifacio*⁶⁶. Y a partir del siglo XVI su uso se extiende gracias a las órdenes de los Dominicos⁶⁷ que, por especial privilegio, eran sus principales propagadores⁶⁸. Siendo así, es lógico y natural que sor María, religiosa dominica, lleve en la mano derecha el objeto religioso que su Orden instauró. Además, hay que tener en cuenta que, en la iconografía de santos portadores del rosario, aparece también un cuadro de Sassoferrato de la Virgen entregando un rosario a santo Domingo y Santa Catalina de Siena, en el lado opuesto, recibéndolo a su vez del niño Jesús⁶⁹. Es a partir del s. XV cuando los rosarios aparecen integrados en los retratos hagiográficos⁷⁰.

⁶¹ Romero Mensaque, C.J: “El rosario y sus cofradías en Andalucía: una aproximación histórica”, *Hispania Sacra*, LXII, 126, julio-diciembre 2010, p. 621-659, hic p. 625.

⁶² Labarga García, F: “Historia del culto y devoción entorno al Santo Rosario”, *Scripta Theologica*, 35, 2003/1, p. 153-176, hic p. 153. Esteban Lorente, op. cit. p. 148.

⁶³ Labarga, art. cit. p. 153.

⁶⁴ Labarga, art. cit. p. 154.

⁶⁵ Supra, p. 155.

⁶⁶ Supra, p. 157.

⁶⁷ Labarga, p. 164 y Romero Mensaque, art. cit. p. 622.

⁶⁸ Labarga, p. 165.

⁶⁹ Labarga, art. cit. p. 167.

⁷⁰ No es nuestra intención ni la de Carmona Muela, J: *Iconografía de los santos*, Editorial Istmo, Madrid, 2003, a quien seguimos, hacer una lista exhaustiva de santos en cuya iconografía aparezca el rosario, pero sí nos gustaría mencionar a algunos de los más conocidos: S. Antonio Abad, S. Felipe Neri, S. Buenaventura, Sto. Domingo de Guzmán, Sto. Domingo de la Calzada, S. Isidro Labrador y S. Pascual Bailón, entre otros.

Sus predecesores en la Orden, Santo Domingo y Santa Catalina lo llevaban en el cuadro referido y marcaban con ese atributo un rasgo propio de iconografía, de modo que, sus sucesores tendrían que portarlo como reflejo de su Orden Religiosa y de su actividad diaria: la oración. Podemos entender su presencia como un *topos* artístico y es *justo y necesario* que sor María sostenga uno en su mano derecha. Al portar este objeto refleja una continuidad con el fundador de la Orden de los Dominicos.

El Rosario nace como oración vocal y mental que se concreta en este instrumento de cuentas⁷¹ y como apunta Labarga, *no es necesario indicar que el rosario era práctica común para clérigos y miembros de la vida consagrada, tanto varones como mujeres. En los conventos se rezaba al menos una parte y no era infrecuente que se rezara completo*⁷². Rezar el rosario es una *oración marcadamente contemplativa*⁷³ y es *una de las modalidades tradicionales de la oración cristiana orientada a la contemplación del rostro de Cristo -...- propone la meditación de los misterios de Cristo -...- y un método para contemplar*⁷⁴. Simboliza, a la vez, meditación y súplica⁷⁵.

Es, como decimos, un objeto litúrgico de uso cotidiano en las órdenes religiosas. En este cuadro de sor María, la tenencia en su mano indica que una de las tareas más frecuentes a las que se dedicaba, tanto a solas como en comunidad, era la oración. La oración y la penitencia. Y en este punto remitimos a su biografía que nos habla de su naturaleza y carácter penitente.

Contemplación, meditación, devoción... eran sensaciones que atribuíamos al rostro de “la Siervita”, en concreto, cuando hablábamos de sus ojos. Si a esto unimos las palabras de Juan Pablo II que definen el rosario como una *oración orientada por su naturaleza hacia la paz*, debemos concluir diciendo que tanto la *no mirada* de sor María, como la expresión de su boca y el semblante en conjunto reafirman, junto con la presencia del rosario, una actitud reflexiva y contemplativa, pacífica y relajada. En definitiva, de su imagen emana una beatífica placidez y profunda paz.

⁷¹ Romero, art. cit. p. 622.

⁷² Labarga, art. cit. p. 164.

⁷³ Carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae* del Sumo Pontífice Juan Pablo II al Episcopado, al Clero y a los fieles sobre el Santo Rosario.

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae_sp.html. Última consulta, 11-10-2013.

⁷⁴ Supra.

⁷⁵ Supra.

5.3. NIVEL ICONOLÓGICO

Este tercer estadio *consiste en una interpretación del sentido profundo, consiste en una interpretación del significado intrínseco o contenido de la obra. Se busca a través de ella el significado inconsciente que se esconde detrás de la intención del creador*⁷⁶.

Para ello debemos indagar y buscar información sobre el autor y la propia retratada. Del primero nos interesa su formación y estilo, obras y la finalidad de las mismas para poder inferir la intención con la que retrató a sor María de Jesús. Del mismo modo, cualquier detalle biográfico de “la Siervita”, por pequeño que parezca, puede resultar revelador y definitivo para establecer las conclusiones finales.

5.3.1. Fondo

El color negro, según nuestras apreciaciones anteriores, ayudaba a crear una atmósfera de bidimensionalidad en una obra de unidimensional. Pero, ¿tiene esa finalidad exclusivamente? Si éste es un retrato póstumo y mortuario, ¿cabría la posibilidad de entender la elección del color como sugerencia del duelo ante notable pérdida? Como es sabido, el negro, en la cultura occidental, está asociado al dolor.

Según Fraga González, que describe y comenta brevemente el retrato que estudiamos, *“el colorido es muy contrastado entre el fondo neutro y los blancos hábitos, en lo que confluyen la dureza del dibujo y la fuerte iluminación*⁷⁷”.

Aunque estamos de acuerdo con la afirmación anterior, entendemos que hubiera sido posible lograr la *profundidad* buscada con otra tonalidad distinta, si bien el contraste sería menor. En otros retratos firmado por De la Oliva, emplea, para el mismo fin de bidimensionalidad, tonalidades grises. En nuestra opinión, la elección del negro, además de acentuar el contraste lumínico, sería un tributo y homenaje al duelo que causó la muerte de sor María de Jesús.

⁷⁶ Castiñeiras, op. cit. p. 87.

⁷⁷ Fraga González, op. cit. p. 56.

Su fallecimiento se produjo el 15 de febrero del año 1731. Si los cálculos efectuados con el calendario perpetuo no se equivocan⁷⁸, el 15 de febrero correspondía a un jueves.



Los jueves, según la liturgia católica, *están dedicados al rezo de los “misterios gozosos”⁷⁹, durante la oración del rosario. Meditar los misterios “gozosos” significa adentrarse en los motivos últimos de la alegría cristiana y en su sentido más profundo. Significa fijar la mirada sobre lo concreto del misterio de la Encarnación y sobre el sombrío preanuncio del misterio del dolor salvífico⁸⁰.*

5.3.2. Figura

De la Oliva consigue, con su técnica y estilo propios, dar carácter a sus retratos por el estudio detenido de las actitudes propias de cada uno⁸¹. En el caso de “la Siervita”, la actitud pasiva y concentrada en la oración, sirve para presentarnos a una persona de ferviente credo, obediente respecto a las reglas de su Orden, humilde y profundamente meditativa y religiosa.

Por otro lado, la imagen de una religiosa tiene incluso en el s. XVII un valor añadido: las monjas no “*eran mujeres solteras, pues estaban casadas con un hombre: Cristo y simbolizaban el más alto grado de perfección femenina, constituyéndose en la expresión más plena del modelo mariano de pureza, humildad y entrega*⁸². Que son, precisamente, los rasgos que destacaban en sor María y que podemos inferir desde su retrato.

⁷⁸ <http://www.gabilos.com/textocalendario.htm>, Última consulta, 11-10-2013.

⁷⁹ Carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae* del Sumo Pontífice Juan Pablo II al Episcopado, al Clero y a los fieles sobre el Santo Rosario.

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae_sp.html. Última comprobación, 11-10-2013.

⁸⁰ Supra.

⁸¹ Tarquis, art. cit. p. 23.

⁸² Buitrago Leal, Roxana: “Cuerpos enclaustrados: construcción del cuerpo femenino en el Caribe colombiano, 1610-1660”, *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, n° 9, año 5, 2008, p. 110-122, hic p. 116.

Las tonalidades para las telas y encajes repiten paleta cromática habitual en De la Oliva, a quien se le objeta *que emplea en las sombras de las telas y encajes blancos (tonalidades), pasadas de azul*⁸³.

5.3.3. Cabeza

En el s. XVII, en el mundo occidental y concretamente, en España, se mantenía la costumbre de que las mujeres se cubrieran la cabeza. María de Jesús llegó al convento vestida muy modestamente y *“su modesto tocado lo formaba una cofia que le quedaba de perlas*⁸⁴”. Cambió este complemento por la toca y el velo dominicos durante más de 60 años.

5.3.4. Rostro

Entre las cualidades artísticas de Rodríguez de la Oliva destaca su destreza y realismo en la representación física del retratado, alejándose de toda idealización o sublimación de la imagen. Tanto es así, que se cuenta la anécdota de una modelo que se sintió ultrajada al reconocer claramente su fisionomía y descubrir que no había sido retratada con la gracia y belleza que espera quien encarga un trabajo artístico de esa clase.

*Lope Antonio de la Guerra relata una anécdota de doña Francisca de la Vega, esposa del Comandante General Don Andrés Bonito Pignateli. La Oliva hizo un retrato de esta Generala. Ella no quedó satisfecha de la pintura porque Rodríguez de la Oliva, que tenía un concepto realista del retrato, no la embelleció, sino que reprodujo fielmente el original, que por cierto nada le debía a la naturaleza en puntos de hermosura. La Generala, al verse retratada tan desprovista de belleza, afirmó con un poco de indignación: “Don José Rodríguez de la Oliva no tiene rival para retratar hombres; pero no tiene gracia para retratar mujeres*⁸⁵”.

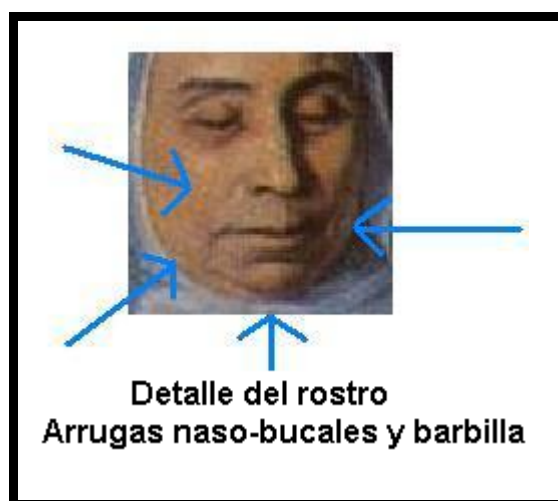
⁸³ Tarquis, art. cit. p. 26.

⁸⁴ Rodríguez Moure, op. cit. p. 37, cita las notas que dejó escritas la Priora Sor Clara de Sta. Juana, con motivo de la llegada de María al convento.

⁸⁵ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 43. La misma anécdota la recoge Fraga González, op. cit. p. 40.

Es innegable la atenta observación del pintor respecto a sus modelos; no sólo las facciones son forzosamente distintas en los personajes representados, sino que el carácter de los retratos es distinto en absoluto, y aquéllos son captados con fina atención, y dan una sensación de vida bastante acentuada, de que carecen los otros retratistas regionales contemporáneos suyos⁸⁶.

Prueba de ese realismo al que nos referimos es la representación del paso del tiempo en el rostro de “la Siervita” y que ya hemos analizado: concretamente, en la zona de los ojos y arco naso-bucal.



No podemos olvidar que se trata de un retrato fúnebre y que María de Jesús murió a la edad de 87 años, con lo que idealizar el físico de la retratada, rejuvenecerlo o borrar las marcas del tiempo no sólo atentaría contra sus principios de artista, sino contra la realidad y la finalidad última del retrato que era inmortalizar la el rostro de sor María con la mayor exactitud y fidelidad posible. Por otro lado, cualquier retoque o idealización atentaría también contra un mandamiento de la Ley de Dios que él, como creyente y practicante, tampoco querría violar. El octavo mandamiento reza: *no dirás falso testimonio ni mentirás*.

⁸⁶ Tarquis, art cit. p. 22.

Un rostro que hemos descrito asexuado y ligera y sutilmente avejentado, del que conocemos algunas otras características como las que encontramos en Rodríguez Moure⁸⁷.

“...por los datos adquiridos y por los retratos que de la persona de María de Jesús han quedado, aunque sacados después de su muerte y cuando sus facciones estaban mudadas por la ancianidad, se puede colegir, sin embargo, que fue de bellísimas facciones y regular estatura, acompañándola las manos de delicadas formas y un semblante dulce y atractivo todo lo que confirma la priora que le dio el hábito, sor Clara de Santa Juana.”

Insiste, de nuevo, más adelante en la belleza física de sor María describiéndola como “una joven de agraciado semblante”⁸⁸.

García Barbuzano⁸⁹ recoge la siguiente apreciación: “los cronistas informan que era morena, de ojos resplandecientes y labios encendidos. Una gran belleza-...-”.

Dejamos dicho que la carnación del rostro mostraba un aspecto limpio, claro y hasta cierto punto sonrosado. La fidelidad de De la Oliva a representar con absoluto realismo y detalle el físico de sus modelos es tal que no sigue una paleta fija y uniforme de color para pintar la carnación, sino que sus colores son reflejo de la nitidez, palidez u oscuridad de la piel de sus modelos, de modo que el colorido de las carnaciones cambia mucho de un retrato a otro⁹⁰.

Las carnaciones de Valhermoso prueban hasta dónde se puede llegar en la luminosidad de los tonos sin caer en un dislate artístico. Parece increíble que se pueda dar un espíritu de vida como el que tiene esta cabeza con unas tonalidades tan claras, unas medias tintas a base de ocre amarillos pálidos y haciendo juego con ellos unos grises que matan en parte el tono de los ocre y hacen un delicado efecto de tintas rubias. Es imposible emplear menos los rojos. Claro es que está en consonancia el

⁸⁷ Rodríguez Moure, op. cit. p. 36-37. El subrayado es nuestro.

⁸⁸ Rodríguez Moure, op. cit. p. p. 76. El subrayado es nuestro.

⁸⁹ García Barbuzano, op. cit. p. 68, 239 y 262.

⁹⁰ Tarquis, art. cit. p. 25.

colorido empleado aquí por la Oliva con el tipo del modelo, de ojos claros y blanco, pues lo primero que hacía era sujetarse al colorido de piel que le daba el natural⁹¹.

El investigador Tarquis expone que De la Oliva tiene un recurso claro para dotar de expresión a sus retratados y es centrarse en el rostro⁹²: *en el retrato no sólo copiaba las fisonomías, los colores y el aire, sino que en los humanos trasladaba al lienzo los patrones y el carácter propio*⁹³. Sus personajes están caracterizados por las facciones y los gestos *que es por donde se logra de una manera más acabada y definitiva dar sensación al espectador de los sentimientos del retratado*⁹⁴.



Un rostro que, en nuestra opinión, sería inadecuado e inapropiado valorar estéticamente, pero sí podemos valorar la armonía que despiden sus facciones y gestos. Una armonía que sugiere paz interior. Los rasgos que sugieren esa paz y beatitud a la que referimos se centran en los ojos, la boca.

Los ojos están cerrados, sugiriendo un estado de ensoñación o un sueño propiamente dicho. Tradicionalmente, en la Historia del Arte, los ojos abiertos simbolizan poder y autoridad⁹⁵, todo lo contrario a las cualidades de modestia, obediencia y humildad que adornaban a María de Jesús. Sus ojos cerrados son muestra, una vez más, de su carácter humilde e irradian a todo el rostro, tranquilidad. Revelan bondad y remiten a la idea de un alma piadosa e inmaculada. Son los ojos de una difunta, porque el retrato es póstumo y mortuario, pero la delicadeza con la que están pintados sugiere que podían ser, también, los ojos de una persona durmiente o incluso, de un alma en éxtasis.

Sabemos que Sor María vivió experiencias de ese tipo e incluso tres días antes de su muerte, dio muestras de estar en éxtasis. Moure describe, siguiendo las anotaciones que se conservan en el convento de Santa Catalina, tres episodios de éxtasis que vivió “la Siervita” durante vida conventual: *“se quedó clavada, los ojos abiertos, sin*

⁹¹ Supra, p. 25.

⁹² Tarquis, p. 23.

⁹³ Supra, p. 22.

⁹⁴ Supra, p. 24.

⁹⁵ Rodríguez de la Flor, F: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada Editores, Madrid, 2009, epígrafe “Los ojos del poder”, p. 107-152.

*pestañear, inmóvil y con el rostro encendido, éxtasis de amor en que permaneció mucho tiempo*⁹⁶. También pasó en éxtasis los 3 últimos días de su vida mortal, según lo atestiguaron las personas que la asistían⁹⁷.

*“-...porque el día 12 de febrero, un éxtasis alejola de este valle de miserias, teniéndola arrobada hasta el día 15, en el que, entre las doce y la una dio su bendita alma a Dios a los 87 años, diez meses y veinte cuatro días de su edad*⁹⁸”.

¿Y en otros retratos del pintor, cómo son y aparecen los ojos de sus modelos? En los retratos mortuorios⁹⁹, siempre cerrados; en los vivos, abiertos.

*En los ojos del marqués de Valhermoso, animados de un brillo relampagueante y ligero, se lee la malicia, la poca franqueza, la reserva del desconfiado y temeroso de sus acciones, la sequedad del avariento y duro de corazón, y tantas otras facetas de su complicada vida*¹⁰⁰.

¿Qué hubiera expresado los ojos abiertos de “la Siervita”? ¿Revelarían otras cualidades morales? ¿Despertarían otras sensaciones en el espectador? ¿Serían adecuadas esas sensaciones para la intencionalidad del retrato? Todas estas preguntas podían ser calificadas de retóricas (y hasta cierto punto vagas), si no fuera porque contamos un grabado del XIX, cuyo modelo es el retrato de De la Oliva, en el que aparece una sor María ligeramente modificada.

Leemos que “*la sierva de Dios*”, *sor María de Jesús de León Delgado murió en opinión de santidad, tras haber alcanzado en vida una popularidad infrecuente. Seis años después de su fallecimiento fue abierta una estampa gracias a la munificencia del capitán don Amaro Rodríguez Felipe -...-, su devoto amigo. El retrato fue dibujado por el capitán don José Rodríguez de la Oliva -...- y grabado el cobre por un artista foráneo, Juan de Sossa, del que nada sabemos. En 1739 se estampó de nuevo,*

⁹⁶ Rodríguez Moure, op. cit. p. 101.

⁹⁷ Supra.

⁹⁸ Supra, p. 130.

⁹⁹ Cf. nota 31.

¹⁰⁰ Tarquis, art. cit. p. 24.

utilizándose la misma plancha retallada¹⁰¹. Con el dibujo de Rodríguez de la Oliva como modelo, el grabador en dulce catalán Esteban Boix (1744-?), discípulo de Carmona, estampó por encargo del dominico fray Cristóbal López una nueva lámina, a principios del siglo XIX, despojada del carácter mortuorio de su precedente, ya que el artista figuró a la sierva con los ojos abiertos y expresión risueña¹⁰².



A la derecha, el grabado es mayor, no tan recortado como en retrato. Hay más fondo tras la imagen y ésta se amplía en la parte del tronco, el hábito y la extensión del rosario, también los pliegues del velo más pronunciados. En el retrato de La Oliva hay más simetría en la cara, en el grabado el rostro presenta un pequeño escorzo más intensificado, que hace que la cabeza y la cara estén ligeramente ladeadas. Pero lo que realmente marca la diferencia son los ojos y la boca: en la derecha, ojos abiertos y sonrisa más pronunciada; en la izquierda, la estampa que conocemos.



¿Con qué imagen recibe el espectador mayor atracción e empatía? En nuestra opinión, la de Sor María con los ojos cerrados.

De la Oliva pinta una boca cerrada, sin embargo, no con la rigidez del rictus de la muerte, sino aparentemente relajada y con un gesto sutilmente sonriente. Una mueca que refleja la alegría no de morir, sino de vivir eternamente (la vida eterna) en un feliz reencuentro con Dios. Es una sonrisa beatífica, que pierde en esta interpretación cualquier similitud con la sonrisa mundana y enigmática de la Gioconda. Es la sonrisa

¹⁰¹ <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2011/02/el-retrato-y-las-artes-graficas-en.html>. Última consulta, 11-10-2013.

¹⁰² <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2011/02/el-retrato-y-las-artes-graficas-en.html>. Última consulta, 11-10-2013.

de un alma feliz que se encuentra con otras almas. Y de algún modo recuerda, también, la felicidad del éxtasis.

Según Rodríguez de la Flor, *la mirada y los ojos se sitúan sin ambages en la construcción del espacio fuerte de la dominación*¹⁰³. Más adelante se nos dice: *y sin embargo, la conceptualización de la mirada, de aquello en lo que consiste el ver y registrar de la visión, rara vez queda asociada a las figuras de transparencia y a su versión moral que es la franqueza y la exposición directa de los contenidos de la verdad*¹⁰⁴. Una verdad que, como indica el mismo autor, *no es directamente accesible a la mirada*¹⁰⁵.

La expresión del grabado acentúa aún más el gesto risueño, es evidente. Pero, aunque ofrece mayor expresividad, presenta, sin embargo, menor ternura. A nuestro juicio, resulta más tierna la imagen de sor María con una media sonrisa sugerida. Esa sugerencia indica también contención y habla del carácter de “la Siervita”. Por otro lado, la boca tiene un sentido simbólico en el Arte, se interpreta como “*la insuflación del alma, además de cuna de la palabra y potencia creadora*¹⁰⁶”.

¿Cómo son las otras bocas que pinta Rodríguez de la Oliva? ¿Qué rasgos destacan?

*La boca (del marqués de Vallehermoso) de labios delgados, pálidos y contraídos, da clara idea de su carácter cerrado, atrabiliario, sin que sea posible darnos a conocer mejor por medio de la plástica todos los pliegues e interioridades de un alma que se ha hecho famosa. Al espectador le da temor el personaje y se pone en guardia contra él, como si estuviera vivo*¹⁰⁷.

¹⁰³ Rodríguez de la Flor, op. cit. p. 107-108.

¹⁰⁴ Supra, p. 122.

¹⁰⁵ Supra, p. 84.

¹⁰⁶ Cantó Rubio, J: *Símbolos del arte cristiano*, U. Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1985, p. 26.

¹⁰⁷ Tarquis, art. cit. p. 24.

5.3.5. Tronco

Erguido y en actitud pasiva. Completamente cubierto por un hábito y una capa. ¿Qué esconde, si esconde algo, ese hábito dominico?

Los certificados médicos mencionan las cicatrices que jalonaban el cuerpo de sor María¹⁰⁸: cicatrices en el pecho, sobre el corazón, en la parte de las costillas y la espalda.

-...se halló una cicatriz en el pecho que correspondía con otra en la espalda, y vuelto a registrar, reconocí con los demás que por la parte superior del pecho tenía otras tres cicatrices y en la espalda, cinco y en el pie derecho, tres sobre el empeine¹⁰⁹.

-...reconocí una cicatriz o cisura que tenía debajo del pecho izquierdo, la cual toqué, viendo su situación a la parte que corresponde a la parte del corazón, esta no era penetrante, al parecer, sino superficial y latitudinal¹¹⁰.

El torso y espalda de “la Siervita” estaban marcados por cicatrices invisibles a todas miradas, excepto al reconocimiento médico. Nada hacía suponer que bajo las vestiduras se pudieran encontrar heridas y, por lo tanto, un cuerpo dolorido.

Anticipamos aquí que la mano izquierda estaría señalando esas cicatrices ocultas a las que nos estamos refiriendo. En los certificados de su muerte queda anotado que el cuerpo de “la Siervita” mostraba una cicatriz poco profunda bajo el pecho izquierdo. La pose de la mano indica amor, sentimiento inmortal, pero también se refiere a la herida física que Sor María padeció. Con un solo gesto, la mano izquierda sobre el pecho, un pecho herido, el pintor nos habla de amor y dolor.

¹⁰⁸ Rodríguez Moure, op. cit. p. 132 y García Barbuzano, op. cit. p. 120.

¹⁰⁹ Supra, p. 145. Certificación del doctor Francisco Barrios.

¹¹⁰ Supra, p. 146. Certificación del doctor José Sánchez de Castro.

5.3.6. Extremidades

Aparecen ambas manos en el retrato. Y ésta es una característica propia del estilo del pintor¹¹¹ en cuyas obras prima la aparición de las dos manos, más que una sola. Pequeñas, bien formadas y hermosas (aquí sí cabe el adjetivo apreciativo que rechazamos para calificar el rostro). Según Moure¹¹², las manos ya tenían ese mismo aspecto vida.



El simbolismo de las manos, en la Historia del Arte, es claro. La mano derecha es la “*expresión de la persona consciente y lógica, la izquierda es el reverso de todo eso*”¹¹³. Pero aquí parece que la jerarquía ha cambiado. La mano izquierda emite mayor brillo y luz, los colores son más claros que los de la derecha. El reflejo de la luz sobre ella subraya la importancia que tiene respecto de la diestra.

Según Cantó Rubio, una mano sobre el pecho indica “*actitud reflexiva*”¹¹⁴, para Ripa, es símbolo de la promesa: *indica la firmeza y seguridad de la palabra dada mediante juramento, dándose como en prenda la conservación de la vida del que promete, que depende en primer lugar de nuestro corazón, contenido en el pecho*¹¹⁵.

La izquierda, abierta, bien formada y con los cinco dedos definidos, se apoya sobre el pecho, a la altura del corazón. La mano de las pasiones descansa sobre el corazón, el órgano de los sentimientos, pero también es el lugar donde reside la humildad¹¹⁶.

Promesa, pasión y humildad, como sentimientos divinos. El amor que una religiosa, esposa de Dios, siente por su esposo, el Creador. Y ese amor es tan inmenso que el pecho no puede albergarlo. Es un amor que excede los límites físicos del cuerpo

¹¹¹ Padrón Acosta, art. cit. 1949, p. 44.

¹¹² Rodríguez Moure, op. cit. p. 36-37.

¹¹³ Supra.

¹¹⁴ Cantó Rubio, op. cit. p. 181.

¹¹⁵ Ripa, op. cit. Tomo II, p. 229.

¹¹⁶ Supra, Tomo I, p. 499.

y sale al exterior y se transforma en amor al prójimo. La mano izquierda en el pecho indica que la vida de María de Jesús se basó y fundó en el amor y que, llegada la hora de su muerte, el amor se mantiene inmortal. Dio promesa y fe de ello en vida y lo da ahora con su muerte. Simboliza también la humildad, ¿quién más humilde que aquella persona que se considera a sí misma “sierva de Dios”?

La mano izquierda sobre el pecho es también distintivo iconológico de la piedad. Según Ripa¹¹⁷, *la mano izquierda puesta al lado del corazón significa que el piadoso acostumbra a dar indicio de su caridad mediante acciones ardientes ya nobilísimas, realizadas con la intención más sólida y perfecta y sin mediar ostentación o anhelo de vanagloria.*

Por otro lado, la aparición de una mano abierta y levantada y otra cerrada y extendida hacia abajo, en una disposición muy semejante a la que tenemos en el retrato de “la Siervita”, es la representación alegórica de la “vida contemplativa”¹¹⁸. De modo, con la colocación, orden y presentación de ambas extremidades, Rodríguez de la Oliva nos está describiendo el carácter y la personalidad de sor María de Jesús. Sólo *por sus manos* sabemos que se trata de una persona humilde, piadosa, fiel a las promesas que ha hecho, dedicada a la oración (presencia del rosario) y a la vida contemplativa.

A los tres años de su muerte (1734), a petición del capitán D. Amaro Rodríguez Felipe, a quien unía en vida una estrecha amistad y patrocinio, se procede a la exhumación del cadáver para trasladar los restos mortales de la Siervita:

*-...al sepulcro que les tenía dispuesto, proyecto que había concebido desde que su protectora falleció, y para lo cual hizo que el cadáver fuera sepultado en una caja, a pesar de que no era común el guardar este cuidado con los de otras religiosas, pues la costumbre era enterrarlas en la tierra limpia*¹¹⁹.

Abierto el ataúd, “*se vio que el cadáver estaba muy reducido -...- habiéndole tocado el P. provincial las manos, al punto se desunieron, descompuestas*¹²⁰”. Son las extremidades superiores e inferiores las que mostraban el deterioro propio de la

¹¹⁷ Ripa, op. cit. Tomo II, p. 207.

¹¹⁸ Supra, Tomo II, p. 406.

¹¹⁹ Supra, p. 134.

¹²⁰ Supra, p. 135.

descomposición orgánica, mientras que el cuerpo permanecía incorrupto: “...-una vez separada con los hábitos y ropas que formaban la mortaja, vieron, no sin admiración, que el cuerpo estaba entero, (menos las manos y los pies) y flexible, con el pelo en la cabeza, el paladar ya la lengua frescos y sonrosados, con su color natural¹²¹”.

La corrupción propia del paso del tiempo y degeneración de los tejidos humanos había hecho mella en las extremidades superiores e inferiores del cadáver. No así en el retrato realizado por De la Oliva.

Ya apuntamos la artificiosidad de la posición de los dedos. Pues bien, esta artificiosidad o “paroxismo”¹²² parece ser un rasgo definitorio del estilo de Rodríguez de la Oliva y que aparece tanto sus pinturas y esculturas. Fraga González indica que nuestro pintor retrata siempre las manos con “afectación”¹²³. *Afectación y recargamiento en la pose* que son signos de la escuela francesa del s. XVIII¹²⁴.

La disposición de las manos en el retrato de “la Siervita” recuerda la que aparece en otros cuadros del autor¹²⁵. Concretamente dos retratos de sendas novicias que actualmente forman parte de la colección del Convento de las Monjas Clarisas de La Laguna y que se conocen con los títulos de “La dama del libro” y “La dama de la rosa”¹²⁶. Comparando los tres retratos, los de las “damas” y el la monja dominica entenderemos mucho mejor la disposición y colocación de las manos en el cuadro de sor María.

“La dama del libro” representa a una joven de diecinueve años de edad. Es un retrato de medio cuerpo. Sobre grisáceo fondo pinta el artista la figura de esta dama, que está colocada de frente. Viste traje de verdes tonalidades y adornado con volantes. Las entonaciones verdes son del gusto de La Oliva¹²⁷: -...- tiene moreno el rostro; los ojos son expresivos; la nariz y la boca son pequeñas y correctas. Del cuello de la joven pende una gargantilla que termina en una cruz. La mano izquierda se pierde entre los

¹²¹ Supra, p. 136.

¹²² Fraga González, op. cit. p. 42.

¹²³ Supra, p. 68.

¹²⁴ Supra, p. 76.

¹²⁵ También podíamos haber incluido las semejanzas encontradas con el retrato de Nicolás Viera y Clavijo, que coinciden con los dos ejemplos señalados, cf. Fraga González, op. cit. p. 68.

¹²⁶ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 43.

¹²⁷ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 43.

pliegues de la falda. En la mano derecha sostiene un libro entreabierto, de ocre entonaciones. Esta mano es muy pequeña. Lo diminuto de las extremidades superiores parece ser a veces característica de este pintor¹²⁸.

La joven retratada se llamó en el claustro Sor Catalina Lorenzo de Jesús Russel Pendergarst, oriunda de Irlanda. Sus padres Don Andrés Russel y Doña Clara Pendergarst fueron vecinos de Santa Cruz de Tenerife. La Oliva hizo este retrato con tanta rapidez por el inmediato ingreso de la retratada en el Convento de Clarisas de La Laguna, donde tomó el hábito Sor Catalina el 25 de noviembre de 1750, mes y año en que Rodríguez de la Oliva data su retrato¹²⁹.

Veamos cómo se describe el cuadro “La dama de la rosa”¹³⁰: -...- representa a una mujer de veinte y cinco años. Grisáceo es el fondo del óleo, y la dama se refleja de medio cuerpo. Se viste de blanco y azul. Decora su traje con encajes y volantes. La cabeza está realizada con arte -...- es rubia. El pelo está bien resuelto. Se caracteriza el rostro por una expresión de ingenuidad. Han sido dotados estos ojos azules de puras transparencias. Diríase que el pensamiento de la dama está en un mundo más puro que el presente. Se enjoya con zarcillos, gargantilla y anillos. Sobre su pecho luce una cruz. Las joyas están bien construidas. Ostenta la dama cierto aire de distinción. Su mano derecha se pierde entre los pliegues de la falda. En la mano izquierda tiene una rosa de encendidas tonalidades y rodeada de capullos. Gusta Rodríguez de la Oliva, como Nicolás Alfaro, de aderezar con flores los retratos de sus damas¹³¹.

Tres mujeres y seis manos... Tres modelos retratadas en una pose frontal, damas distinguidas las tres por las joyas u objetos que las adornan. Y seis manos: una mano que se pierde entre “los pliegues” de la falda en los cuadros de “La dama de la rosa” y “del libro” y una tercera mano que se oculta en un puño, en el caso de la “dama del rosario”, es decir, “la Siervita”. Parece que es tendencia de este autor que una de las dos manos permanezca semioculta, mientras que la otra se muestra plenamente.

¹²⁸ Supra, p. 43. El subrayado es nuestro. También Fraga González, op. cit. p. 40.

¹²⁹ Supra, p. 44-45.

¹³⁰ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 44.

¹³¹ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 45. El subrayado es nuestro.

En “*La dama del libro*” es la mano derecha la que sostiene el objeto que da título al cuadro; en la de “*la rosa*” es la mano izquierda la que sostiene la flor. En el retrato de “*la Siervita*” es la derecha la mano de la que pende el rosario. La elección de diestra-siniestra nos parece clara: la mano izquierda es signo de las pasiones y la frivolidad, de ahí la presencia de una rosa, que en lenguaje floral simboliza el amor y que para el común de los mortales es símbolo de la belleza fútil. La mano derecha es signo de autoridad y lógica, es la que sostiene el libro que es un objeto inmortal y perdurable o de la que pende el rosario, tan inmortal y perdurable (o más) que el libro impreso.



En cuanto a la manga que vemos asomar bajo el manto de su mano izquierda, suponíamos que se trataba de una característica más del realismo del pintor, pero si atendemos a la biografía de sor María, Moure nos dice que no usaba camisa, que ésta era una de las muchas penitencias que se infringía¹³²: “*desde que se dio penitencia nunca usó de camisa, ínterin no le obligó la obediencia, por el rigor de las enfermedades que sufría, disimulando esta mortificación con el ardid de poner encajes en los cuellos y boca mangas de los vestidos, agravando el trabajo con llevar junto al cuerpo un cilicio de los llamados de rallo, al que sujetaba una especie de camisa que ella misma había tejido en el telar de su casa, y cuya trama o urdimbre se componía de lana, su propio pelo y crines de caballería*¹³³”.

5.3.7. Atributos

En el retrato del marqués de Vallehermoso, leemos: *El segundo defecto colorístico, menos importante, ya que es más tolerable, son las tonalidades que emplea en las sombras de las telas y encajes blancos, pasadas de azul*¹³⁴. Observamos este mismo rasgo en la vestimenta de sor María. Un rasgo destacable de su estilo era la

¹³² Rodríguez Moure, op. cit. p. 107

¹³³ Supra, op. cit. p. 107.

¹³⁴ Tarquis, art. cit. p. 26.

*manera de interpretar los tejidos, encajes, bordados, etc*¹³⁵. El vestir también indica en algún modo el temperamento de las personas¹³⁶. La sobriedad del hábito dominico se refiere, también a la sobriedad en el carácter de la retratada. Y respecto al rosario, nada más debemos añadir a lo visto en el apartado 5.2.7.

¹³⁵ Supra, p. 29.

¹³⁶ Supra, p. 23.

6. CONCLUSIONES

El retrato póstumo de sor María de Jesús, “la Siervita”, realizado por José Rodríguez de la Oliva en el año 1734 revela las siguientes conclusiones.

- 1- Es una obra *postmortem*, pintada por encargo a los 3 años del fallecimiento de la retratada.
- 2- Es un documento gráfico y fidedigno del aspecto físico de “la Siervita”, plasmada para mantenerla a perpetuidad.
- 3- Se trata de un lienzo que ha sido reproducido en múltiples ocasiones y sobre soportes diversos: láminas, grabados, estampas... Nuestro análisis se basa en una estampa de reducidas dimensiones: 5,5 cm. de largo x 3,5 cm. de ancho.
- 4- Sobre un fondo de color negro, escogido deliberadamente tanto para sugerir bidimensionalidad al retrato, como por su valor y significado luctuoso, encontramos una figura de medio cuerpo. Se trata de una monja dominica que lleva el hábito propio de la orden (blanco y negro) y que entre sus atributos, porta un rosario en la mano derecha.
- 5- La figura es estática y el torso se presenta erguido. Aparecen visibles las dos manos: la izquierda sobre el pecho y la derecha sosteniendo un objeto religioso cuyos orígenes se remontan a Sto. Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de los Dominicos.
- 6- Destacan en el rostro las siguientes características o rasgos: ojos y labios cerrados, nariz afilada y recta, pómulos prominentes. Aparecen algunas arrugas alrededor de los ojos y también ojeras, pero aún así no se advierte el deterioro que presentaría un rostro de una anciana de 87 años. Por lo demás, la carnación tiene un color vivo. La boca insinúa o sugiere una sonrisa muy suave, similar a la de La Gioconda.
- 7- Las manos, pequeñas, lozanas y hermosas. La izquierda sobre el pecho recalca el amor infinito de “la Siervita” hacia Dios y señala el punto anatómico donde tenía, al menos, una cicatriz, fruto de sus penitencias. La mano derecha, con el rosario, continúa una larga tradición iconográfica entre los sucesores de Sto. Domingo de Guzmán e indica

que entre las labores propias de dicha Orden está la oración y la meditación.

- 8- La imagen en conjunto (ojos cerrados, boca cerrada pero insinuando una leve sonrisa, y disposición de las manos sobre el pecho y con un rosario) sugiere recogimiento, concentración y beatitud. Cualidades que definían en vida a sor María de Jesús.
- 9- El pintor deja ver rasgos propios de su estilo en los siguientes puntos:
 - 9.1. Tratamiento iconográfico de una imagen hagiográfica: respeto y reverencia.
 - 9.2. Disposición y configuración de las manos.
 - 9.3. Realismo en los rasgos físicos del rostro.
 - 9.4. Elección de colores y tonalidades para definir el carácter de la persona retratada.
 - 9.5. Los rasgos que definían a “la Siervita” eran: humildad, fidelidad, virtuosismo, dedicación a la vida contemplativa, compasión, amabilidad y amor a Dios.
- 10- La finalidad del retrato es presentarnos una imagen de contención y reflexión, de piedad y humildad y pureza. Rodríguez de la Oliva, consiguió retratar el aspecto físico de sor María y reveló también su alma. Nos sumamos al elogio que le dedicó María de Viera y Clavijo¹³⁷: “Yo retrato el cuerpo, pero Rodríguez de la Oliva retrata el alma”.

¹³⁷ Padrón Acosta, 1949, art. cit. p. 46.

7. JUSTIFICACIÓN Y PROPÓSITO DE INTENCIONES

Pudiera juzgarse equivocada la disposición final de esta “Justificación y propósito de intenciones”, que para muchos debería ocupar el primer lugar en este trabajo. Sin embargo, hay razones para colocarla al final. La más importante no condicionar la lectura del mismo.

Lo que sigue es una declaración de intenciones y como su propio nombre indica, fruto de la subjetividad. Una subjetividad que en ningún caso debe empañar la objetividad y rigor con el se que estudió y analizó, lo más minuciosamente posible, el retrato mortuorio de sor María de Jesús. Abandonamos, pues, el uso del plural mayestático que usamos en las páginas anteriores y lo sustituimos por la primera persona del singular. Ahora habla la autora como persona individual.

En el año 2002 viajé con mi abuela, madre y hermana a la isla de Tenerife y juntas visitamos, entre otros lugares de interés, el convento de Santa Catalina de Siena, localizado en la ciudad de La Laguna. En el museo pudimos conocer la vida y obras de la religiosa dominica llamada María de León Delgado, cuyo cuerpo, expuesto en un féretro acristalado en una capilla de la iglesia, permanece incorrupto a pesar de haber transcurrido doscientos ochenta y dos años desde su muerte.

Nueve años después de esa primera experiencia, en agosto de 2011, repetí viaje a las Islas Canarias, esta vez sola, pero con la firme convicción de intención de visitar los lugares que había recorrido con las “mujeres de mi vida”, en parte, como homenaje a mi abuela fallecida y con el vivo recuerdo de mi madre y hermana que me “acompañaban” en la distancia.

Me hospedé en la ciudad de La Laguna, en un hotel muy próximo al convento de Sta. Catalina de Siena. Durante la semana que me alojé allí, pasaba día y noche por delante de los muros del convento y como es lógico, no quise volver a Asturias sin visitar de nuevo el museo y la iglesia. Cuando regresé a Oviedo, lo hice con una estampa de “la Siervita” y un escapulario, regalo de una buena amiga, Milagrosa, una tinerfeña que actualmente reside en Las Palmas de Gran Canaria y que es, además, testigo y parte en el proceso de beatificación que se sigue con sor María de Jesús.

Soy católica practicante y llevo desde hace 26 meses prendido entre mis ropas, el escapulario cuya imagen comenté en este trabajo. 26 meses después de llevar su escapulario y rezarle cada noche o en los momentos de desánimo y desolación, ha llegado la hora de rendirle y mostrarle tributo, así como mi gratitud y agradecimiento por su protección, amparo y favores recibidos. ¿Cómo hacerlo? Analizando su retrato, algo de lo que no hay constancia hasta la fecha.

Mi intención, desde la humildad y la admiración hacia su persona y modelo de vida, es difundir su biografía más allá de las fronteras de las Islas Canarias, donde la devoción alcanza cotas altísimas de fervor religioso. Este congreso de carácter internacional es una excelente plataforma para ello. Quisiera aportar con esta humilde y modesta comunicación mi granito de arena en la difusión de la persona y obras de Sor María de Jesús.

8. AGRADECIMIENTOS

Al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca Pública de Asturias, por su diligencia.

A Milagrosa Suárez Rodríguez, por su amistad, cariño y atenciones, así como por facilitar la comunicación entre la Madre Superiora del Convento de Sta. Catalina de Siena, sor María de Cleofé López Lantigua, y yo misma.

A José Virgilio García Trabazo, profesor en la Universidad de Santiago de Compostela y gran amigo.

A Gisela González González y Fátima Melián Pacheco, Técnicos de la Oficina de Turismo y del Ayto. de La Laguna, respectivamente, por la atención dispensada y la información recibida.

A la Reverenda Madre del Convento de Dominicas Sta. Catalina de Siena de La Laguna, sor María Cleofé López Lantigua, por su atención, amabilidad y sugerencias.

9. BIBLIOGRAFÍA

Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T: *Pensando el cuerpo, pensando en aun cuerpo*, Popular Libros, Albacete, 2002.

Bornay, Erika: *La cabellera femenina*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1994.

Buitrago Leal, Roxana: “Cuerpos enclaustrados: construcción del cuerpo femenino en el Caribe colombiano, 1610-1660”, *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, nº 9, año 5, 2008, p. 110-122, hic p. 116.

Cantó Rubio, J: *Símbolos del arte cristiano*, U. Pontifica de Salamanca, Salamanca, 1985.

Carmona Muela, J: *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Ediciones Istmo, Madrid, 2008⁴.

Iconografía de los santos, Ediciones Istmo, Madrid, 2003.

Castiñeiras González. M. A: *Introducción al método iconográfico*, Ariel Patrimonio Histórico, Barcelona, 2005².

Cuenca Escribano, A: “Mirar es aprender a pensar”, en Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T: *Pensando el cuerpo, pensando en aun cuerpo*, Popular Libros, Albacete, 2002, p. 331-337.

Esteban Lorente, J. F: *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 2002.

Fraga González, Carmen: *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*, Excmo. Ayto. de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 1983.

García Barbuzano, D: *Sor María de Jesús: la monja incorrupta del convento de Sta. Catalina de Siena*, Publicado por el Convento de Sta. Catalina de Siena de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 1990².

García Trabazo, J. V: “Nuevas perspectivas en etimología griega a la luz del material anatolio”, en *Antidoron: Homenaje a Juan José Moralejo*, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, p. 327-337.

Labarga García, F: “Historia del culto y devoción entorno al Santo Rosario”, *Scripta Theologica*, 35, 2003/1, p. 153-176.

Méndez, Lourdes: “Cuerpo e identidad. Modelos sexuales, modelos estéticos, modelos identitarios”, en Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T: *Pensando el cuerpo, pensando en un cuerpo*, Popular Libros, Albacete, 2002, p. 123-137.

Mirada Alonso, T: “El cuerpo, fuente de significado”, en Blanco, C- Miñambres, A- Miranda, T (coord.): *Pensando el cuerpo, pensando en un cuerpo*, Popular Libros, Albacete, 2002, p. 73-83.

Padrón Acosta, S: “La personalidad artística de D. José Rodríguez de la Oliva”, *Revista de Historia*, Nº 61, 1943 , p. 14 a 29.

“El pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), *El museo Canario*, Nº 9, 29-30, 1949, págs. 37-54

Panofsky, E: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

Reáu, L: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Ediciones del Serbal, barcelona, 2000.

Reyero, C: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1996.

Ripa, C: *Iconología*, tomos I y II, Ediciones Akal, Madrid, 2202³.

Rodríguez de la Flor, F: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Abada Editores, Madrid, 2009.

Rodríguez Moure, J: *La Sierva de Dios. Cuadros históricos de la admirable vida y virtudes de la Sierva de Dios, Sor María de Jesús León Delgado*, Artemisa Ediciones, La Laguna, 2005 (1ª ed. 1911).

Romero Mensaque, C. J: “El rosario y sus cofradías en Andalucía: una aproximación histórica”, *Hispania Sacra*, LXII, 126, julio-diciembre 2010, p. 621-659.

Tarquis y Rodríguez, P: “La técnica de retratos de Rodríguez de la Oliva”, *Revista de Historia*, Nº 97, 1952 , págs. 22-33.

Fuentes virtuales

Juan Pablo II: “*El Rosario de la Virgen María. Carta apostólica "Rosarium Virginis Mariae"*”, acceso virtual en la dirección: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae_sp.html

(Última consulta, 11-10-2013)

Álvarez Abréu, B. J: <http://efemeridestenerife.blogspot.com.es/2013/02/sor-maria-de-jesus-leon-delgado-la.html> (Última consulta, 11-10-2013)

<http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2011/02/el-retrato-y-las-artes-graficas-en.html> (Última consulta, 11-10-2013)

Lorite Cruz, P. J: *Los modelos iconográficos de las Santas Mártires, una lectura de la mujer libre*, III Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2011, p. 1 a 17.

http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii_congreso_mujeres/comunicaciones/iii_congreso_mujer.htm. (Última consulta, 11-10-2013)