

EL RETABLO DE SANTO DOMINGO DE TAMARIT DE LLITERA

JOAQUÍN YARZA LUACES*

RESUM

Estudi estilístic i iconogràfic d'una *retrotàbula* o retaule, possiblement aragonès, d'inici del segle XIV. Degué servir de retaule per a una capella d'una església conventual d'un convent dominic, tal vegada ubicat a Osca o en alguna altra ciutat propera. Està dedicat a sant Domènec de Guzmán, la vida del qual s'explica en onze històries. La majoria (10) les trobem a la Llegendada Daurada.

PARAULES CLAU: iconografia, medieval, espanyol, aragonès, primer gòtic, pintura, dominics, Domènec de Guzmán.

THE ALTARPIECE OF SAINT DOMINGO DE TAMARIT DE LLITERA

ABSTRACT

Stylistic and iconographic study of a *retrotàbula* or possibly Aragonese altarpiece of the beginning of the 14th century. It should have served as altarpiece for a chapel of a conventual church of a convent Dominican perhaps located in Huesca or another next city. It is dedicated to saint Domingo of Guzmán of that counts its life in eleven histories. The most (10) they are in the Golden Legend.

KEY WORDS: Iconography, medieval, spanish, aragones, early gothic, picture, dominics, Domingo of Guzmán.

Una de las obras más ricas iconográficamente dedicadas a santo Domingo de Guzmán en el arte hispano medieval es la que, procedente de la ermita de San Miguel de Tamarit de Llitera, se guarda hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 1). Por otro lado, su interés no reside solo en lo temático,

* Catedràtic emèrit de la Universitat Autònoma de Barcelona.



FIGURA 1. Aspecto general.

sino que, dada la rareza de las piezas conservadas y la aceptable calidad de la comentada, hemos de considerarla como una de las pinturas importantes del paso del siglo XIII al XIV en Aragón e incluso de toda la pintura hispana.

Sin embargo, los estudiosos en general le han concedido escasa atención e incluso muchos ni la han citado y no faltan quienes han llegado a criticar su calidad técnica. Recordemos que no la mencionan personas y obras de la importancia de Mayer,¹ el marqués de Lozoya,² Lafuente Ferrari,³ Jiménez Placer,⁴ Torralba⁵ y otros. Entre ellos, algunos se limitaron a mencionarla clasificándola dentro de la dudosa etapa del gótico lineal o primer gótico, como ha hecho G. Borrás con la pintura sobre tabla en general.⁶ Han sido los infatigables es-

1. Augusto L. MAYER, *Historia de la pintura española*, 2ª ed., Madrid, Labor, 1942.

2. Juan de CONTRERAS, marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, tomo II, Barcelona, Buenos Aires, Salvat, 1934.

3. Enrique LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, 3ª ed., Madrid, Dosat, 1946.

4. Fernando JIMÉNEZ PLACER, *Historia del arte español*, tomo I, Barcelona, Labor, 1955.

5. Federico TORRALBA, «Arte», en *Arte en Aragón*, Madrid, Noguer, 1977, col. «Tierras de España» (1ª reimpr., 1989).

6. Gonzalo BORRÁS, *Enciclopedia Temática de Aragón*, vol. 3, *Historia del Arte I: De la Prehistoria al fin de la Edad Media*, Zaragoza, Moncayo, 1987, p. 196.

tudiosos de las artes hispanas medievales del color, Chandler R. Post,⁷ Walter W. S. Cook y Josep Gudiol Ricart,⁸ los que han fijado su atención en el estilo, cronología e iconografía. Añadamos una guía del Museo de Arte de Cataluña, donde Joan Ainaud de Lasarte comentaba el retablo en detalle,⁹ describiéndolo y proponiendo semejanzas con obras italianas algo posteriores. Gudiol tomaba al pie de la letra su comentario.

Por otra parte, en fechas más recientes se describían sus aspectos iconográficos, en especial. Es el caso de Joaquín Yarza.¹⁰ Se tenían en cuenta las circunstancias que se dieron en su conservación. Cuando Ricardo del Arco hizo el catálogo monumental de Huesca, que se publicó años después de que se escribiera, dice que ya no vio como retablo en la ermita de San Miguel de Llitera (Huesca) el conjunto que comentamos, porque en 1942 se encontraba en el Museu Nacional d'Art de Catalunya procedente de la colección Plandiura.¹¹ Es evidente que lo usual es que obras semejantes se hubieran realizado para conventos de órdenes mendicantes, por tanto que este hubiera estado en algún momento anterior en uno, oscense o leridano.¹² Como se ha dicho, en otros estudios se ha tratado el tema de la iconografía de modo monográfico aunque general en el tiempo. Me refiero, por ejemplo, a Domingo Iturgaiz Ciriza,¹³ quien publicó su libro cuando el presente trabajo se daba por con-

7. Chandler R. POST, *A history of spanish painting*, II, Cambridge (Mass.), 1930, p. 84-86.

8. En varias publicaciones, de las que destacamos la realizada con W. W. S. COOK y Josep GUDIOL, *Ars Hispaniae: Historia universal del arte hispánico*, vol. 6, *Pintura e imaginaria románicas*, Madrid, Plus Ultra, 1950, p. 253-254, en la que relacionaban lejanamente las pinturas con el círculo de Sixena y más próximamente con Foces, aunque las suponían más arcaicas. Más adelante, Josep GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 28, publicó un texto redactado mucho antes en el que destacaba la corrección del dibujo y composición y la ausencia de la emotividad, lo que a su juicio merecía una crítica, porque el artista se había detenido más en la iconografía que en el «logro de valores estéticos». Por fin, revisaba en 1980 el volumen del *Ars Hispaniae VI*, p. 213-215, pero al tratar el retablo se apoyaba por completo en la visión que de él había dado Joan Ainaud de Lasarte.

9. Joan AINAUD DE LASARTE, *Museo de Arte de Cataluña. Arte románico. Guía*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1973, p. 252.

10. Joaquín YARZA LUACES, «Una imagen dirigida: los retablos de santo Domingo y san Pedro Mártir de Pedro Berruguete», en *Historias inmortales*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, p. 35-36.

11. Ricardo del ARCO, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, CSIC, 1942, p. 418-419.

12. Por otro lado, yo ya había hecho un comentario breve donde negaba la relación estilística con Lleida: Joaquín YARZA LUACES, *La Edad Media*, vol. II, Madrid, Alhambra, 1980, col. «Historia del Arte Hispánico», núm. 2, p. 328.

13. Domingo ITURGAIZ, *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*, Madrid, Edibesa, 2003.

cluido y se retrasaba su publicación. Iturgaiz, por otra parte, opinaba justamente al hacer una valoración del interés estético de la pieza al revés que Guidol, en la medida en que veía en ella «gran sensibilidad y fuerza expresiva».¹⁴ Daba como fecha probable de ejecución en torno a 1315, pero trataba de interpretar la existencia de un grafito realizado sobre la pintura que decía «Urbanus papa Rome», lo que le llevaba hasta 1362-1370. Sin embargo, si en realidad el grafito se sitúa, como es el caso, sobre la capa pictórica, quiere decir que en esas fechas ya estaba realizado el retablo, sin que sepamos desde cuánto tiempo antes, por lo que no modifica la cronología usual. Lo cierto es que eso mismo debió pensar Iturgaiz porque en la ficha final que le dedica considera que la ejecución se llevó a cabo en las fechas tradicionalmente propuestas, en torno a 1315.¹⁵

Resulta más interesante constatar los paralelos con Italia en lo compositivo e incluso en el estilo. Pero donde se detiene más es en lo iconográfico. Considera que existe una complejidad tal que exige la existencia de un mentor preparado, «algún fraile intelectual muy interesado en ofrecer una hagiografía documentada». Describe cada una de las escenas que considera que no están ordenadas según el tiempo en que ocurrieron, aunque no da las fuentes probables que sirvieron de inspiración al pintor o al que le sirvió de modelo.¹⁶

La estructura del retablo depende en efecto de modelos italianos. Está dividido en tres partes en sentido vertical, y ocupa la central la imagen mayestática de santo Domingo, cuya estatura equivale a la de dos escenas generales. A cada lado se despliegan seis cuadros que se enmarcan en una *formella* octogonal. Aunque semejante tipo de enmarcamiento ya se daba en la escultura arquitectónica francesa del siglo XIII (catedral de Amiens), a estas alturas temporales estas formas eran comunes en lo italiano (pintura y escultura).

También lo es la distribución de historias. En tiempos muy antiguos parece que los mendicantes, y más en concreto en ámbitos franciscanos, dedicaron al fundador grandes tablas de división tripartita, centradas en su figura de notables dimensiones. Lo normal, sin embargo es que a un lado y al otro solo existiera una hilera de escenas, como en el retablo de San Francisco de la capilla Bardi, en la iglesia de la Santa Croce de Florencia, que en un tiempo se atribuyó a Bonaventura Berlinghieri, quien había creado antes una composición más simple del mismo tipo, el San Francisco de Pescia, firmado y datado en 1235. La tabla de la Santa Croce es posterior, de la segunda mitad del siglo XIII.

14. D. ITURGAIZ, *Santo Domingo de Guzmán...*, p. 29.

15. D. ITURGAIZ, *Santo Domingo de Guzmán...*, catálogo núm. 1, p. 347.

16. D. ITURGAIZ, *Santo Domingo de Guzmán...*, p. 29-30.

Lo que diferencia más esta pieza de origen aragonés de sus modelos italianos es que en ellos la parte central sobresale culminando en un elemento puntiagudo, una especie de tejado a dos aguas o gablete, mientras que en la nuestra termina en plano. ¿Habría habido un recorte de la zona superior de Tamarit? Después de la restauración de que fue objeto en 1974 se distingue mejor la parte superior de la tabla y todo hace pensar que el dibujo de enmarcamiento con arquitecturas de la zona que corresponde al santo está completo. Tampoco es común que existan dos calles a cada lado, aunque pueden no faltar. En este sentido se puede señalar el retablo de Francesco Traini fechado en 1344 y conservado en el Museo Nazionale di San Matteo de Pisa, que proviene de la iglesia de Santa Catalina de la misma ciudad. Sin embargo, aun aquí y en fechas algo posteriores a Tamarit sigue manteniéndose la parte superior con gabletes que no se dan en la obra aragonesa. La personalidad de Traini, pintor pisano, solo se sustenta documentalmente en esta pieza de Pisa, y las demás atribuciones son consecuencia de noticias más tardías y análisis filológicos varios.¹⁷ En todo caso se muestra como artista de lenguaje más avanzado que el pintor de Tamarit.

No se manifiesta en este el menor interés por el ilusionismo espacial, y los elementos de tridimensionalidad se reducen a lo mínimo, igual que el tratamiento de las carnaciones es escaso y destaca sobre todo el valor de la línea. En este sentido, en Italia hay que buscar un pintor del *Duecento* de carácter eminentemente lineal y que no alcanza el 1300. Uno de los más interesantes es el florentino anónimo llamado Maestro della Maddalena, que se dice activo entre 1265 y 1290 y cuya obra más significativa es el retablo de la Maddalena con ocho historias de su vida (Florenxia, Galleria dell'Accademia). Aunque es el punto de partida de la creación del perfil del maestro anónimo, algunos estudiosos están de acuerdo en suponer que se ha creado un personaje ficticio y se han puesto bajo un mismo nombre pintores diferentes.¹⁸ Entre ellos, singularmente el autor del retablo de la Magdalena de la Galleria dell'Accademia de Florenxia es el que más se aproxima y es el nombre primero que sirvió para aglutinar un taller con distintos miembros, ninguno con personalidad suficiente como para considerarlo hegemónico. Es el que presenta más semejanzas con Tamarit.

Dentro de lo hispano, a mi juicio, es difícil encontrar su paralelo. Su lenguaje es muy puramente lineal. Maneja la línea con maestría, seguridad y fir-

17. Véase la importante síntesis con propuestas novedosas de Antonino CALECA, «Francesco Traini», en *La pittura in Italia: Il Duecento e il Trecento*, tomo II, Milán, Electa, 1986, p. 665-666.

18. Angelo TARTUFERI, «Maestro della Maddalena», en Miklós BOSKOVITS y Angelo TARTUFERI (cur.), *Dipinti*, vol. I, *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Florenxia, Milán, Electa, 2003, p. 151-156, catálogo de la Galleria dell'Accademia de Florenxia.

meza. Ciertamente es, como se ha dicho con anterioridad, que resulta escasamente dramático o emotivo, pero esto no debe considerarse un defecto sino una característica. Quizás, por indicación de sus clientes, utilizó la corladura, de modo que se ha producido una pérdida o degradación del color dorado sobre el fondo de plata que en origen produciría un efecto cromático que se ha perdido por completo.

Como ha dicho Iturgaiz, aunque su interés es múltiple, destaca la importancia de su iconografía. Vladimir Koudelka ha valorado el importante fondo documental que se conserva relativo al gran fundador,¹⁹ hasta el punto de considerar que de ningún otro santo del siglo se conserva algo igual. Esto resulta de enorme interés cuando se trata de estudiar el personaje histórico, pero puede plantear problemas cuando se pretende hacer lo mismo con el santo sujeto y autor de prodigios y milagros que le conceden una dimensión sobrenatural que se traduce en imágenes. En el caso de Domingo de Guzmán la importancia de la documentación no excluye la existencia de una iconografía hagiográfica paralela de mucho interés donde la realidad del personaje real se ve en parte suplantada por el santo que se quiere o se necesita y cuyo perfil incluso va transformándose con el paso de los años o los siglos. Sabemos, por ejemplo, que a partir de algún momento fue el santo del rosario, pero antes del siglo xv no hay nada o casi nada al respecto. Repasaremos brevemente los textos históricos y hagiográficos primitivos más importantes que están detrás de un retablo como el de Tamarit de Llitera.

Entre lo primero se encuentra el *Libellus de principiis Ordinis praedicatorum* (Opúsculo de los orígenes de las órdenes de predicadores), escrito por Jordán de Sajonia, no como hagiógrafo, sino como historiador, en 1233.²⁰ A la muerte de Domingo de Guzmán se reunió el capítulo general de inmediato para elegir nuevo maestro general y la elección recayó en Jordán de Sajonia, que sería encargado asimismo de redactar la primera vida histórica citada. El mismo valor histórico se supone que tienen las actas de canonización inmediatamente posteriores. Y otro tanto cabe indicar para la *Legenda Petri Ferrandi*, escrita hacia 1234-1239. Pedro Ferrando fue un español que viajó por su país y recogió en él algunos datos nuevos, no muchos. En realidad, la mayor parte de su obra está casi copiada de la de Jordán de Sajonia. No obstante, su valor como *Legenda* reside en el hecho del uso litúrgico que se le dio.

19. Vladimir J. KOUDELKA, «Domenico», en *Bibliotheca sanctorum*, IV, Roma, Città Nuova, 1987, col. 692.

20. Sigo por una parte a Koudelka y por otra a Manuel GELABERT, José M. MILAGRO y José M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, Madrid, Católica, 1966, col. «Biblioteca de Autores Cristianos», núm. 22.

A partir de entonces las siguientes vidas pertenecen al género hagiográfico, y sus datos han sido recogidos, entre otros, por Jacopo de Varazze en su famosa *Legenda Aurea* y, si bien se alejan de la realidad, resultan de notable interés porque alimentan las historias hagiográficas que se traducen en imágenes. La primera de todas es la *Legenda Constantini Urbebetani*, *Legenda* litúrgica debida a Constantino de Orvieto, que fue obispo de esta ciudad y llevó a cabo la redacción entre 1246 y 1247. Son importantes los prodigios que incorpora a lo anterior, como la visión del papa, la presentación de Pedro y Pablo al fundador en Roma, la caída del arquitecto y su salvación gracias a la intervención de Domingo, etc.²¹ Poco valor más tiene otra *Legenda*, relacionada con la liturgia, la *Legenda Humberti de Romans* y tal vez de 1259.

Cecilia Romana, que llegó a beata, es una de las monjas de la orden que estaba en uno de los conventos femeninos de Roma, fue testigo en parte de lo que cuenta y poseyó información de primera mano. En 1259 escribe sus *Milagros que realizó santo Domingo (Miraculi Beati Dominici)* en Roma y que describió la Beata Cecilia Romana. Por fin, es de notable interés el trabajo de Gerardo de Frachet, que parece haberse redactado en 1259, *Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum*, que tiene el valor de que sin dejar de referirse a Domingo presenta la vida santa de otros frailes. No son los únicos, pero son los principales si a ellos añadimos aquel que fue más utilizado, la famosa *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze.

Este dominico nació en la ciudad que le dio nombre, cerca de Génova, y siendo joven entró en la orden de predicadores en la que realizó un *cursus honorum* impresionante hasta alcanzar el grado de maestro general (1283-1285) y pasó años más tarde (1292) a regir el arzobispado de Génova, olvidada ya la idea de la orden de que admitir este cargo destacado de la Iglesia era una situación que repelían los frailes por principio. Fue en una etapa anterior de su vida (c. 1261-1266) cuando escribió lo que en principio llamó la *Legende sanctorum* y popularmente se conoce como *Legenda aurea*. No existe otro *Flos sanctorum* o legendario de santos que haya alcanzado un éxito tan extraordinario hasta el extremo de que se hayan conservado en latín hasta aproximadamente un millar de ejemplares.²²

Tuvo aún tiempo de incluir entre los numerosos santos algunos mendicantes. No faltan Domingo de Guzmán (por tanto es otra fuente hagiográfica im-

21. M. GELABERT, J. M. MILAGRO y J. M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, p. 337.

22. B. FLEITH, «Le classement des quelques 1000 manuscrits de la *Legenda aurea* latine en vue de l'établissement d'une histoire de tradition», en Brenda DUNN-LARDEAU (dir.), *Legenda aurea: sept siècles de diffusion. Actes du Colloque International sur la Legenda Aurea: texte latin et branches vernaculaires à l'Université du Québec à Montréal, 11-12 mai 1983*, Montreal, Paris, Bellarmin, J. Vrin, 1986, p. 19-24.

portante porque el retablo procedente de Tamarit de Llitera es posterior), Pedro Mártir de Verona, Francisco de Asis e Isabel de Hungría. Hay quien ha supuesto que los dos últimos, franciscanos, quizás no figuraban en su redacción primitiva, pero se incorporaron pronto. Estas biografías añadidas son de extensión mayor que las otras. Para la leyenda de Domingo se sirvió de Constantino de Orvieto, Gérard de Frchet y Humbert des Romans, por tanto los autores de carácter hagiográfico. Menos seguras son las fuentes utilizadas para Pedro Mártir. El tiempo de Jacopo da Varazze ha de considerarse importante para el desarrollo de la orden, si olvidamos los ideales de pobreza y de humildad de los tiempos primigenios y el cambio de actitud ante los honores recibidos, que incluyen el nombramiento de un personaje como Pedro de Tarantasia como primer papa de la orden (1277). Entretanto, la Inquisición episcopal había adquirido todo su desarrollo y en general fueron los dominicos los que asumieron los principales cargos religiosos vinculados a ella. ¿Se debe a esto la presencia de retablos como el comentado o es la proximidad de los antiguos cátaros nunca suficientemente exterminados o eliminados?

Estamos ya lejos de los tiempos donde era más activa la lucha y el castigo, aunque no deja de llamar la atención que los conjuntos más llamativos provengan de lugares del norte de Huesca (Tamarit de Llitera, retablo de san Pedro Mártir del monasterio de Sixena) o Cataluña (convento dominico de Puigcerdà, sepulcros dominicos de la Seu d'Urgell), mientras que apenas se pueden mencionar obras de interés en otras zonas de la Corona de Aragón, y no digamos de la castellano-leonesa.

Hay noticias de que la retrotábula estudiada se encontraba en una ermita de la villa de Tamarit de Llitera, donde ya en 1942 no consiguió verla Ricardo del Arco, porque se había vendido años antes; llegó a formar parte de la colección Plandiura, de donde la adquirió el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Estuvo en la sacristía de la ermita, en tanto que el altar mayor lo ocupaba un retablo del titular, San Miguel. Todo apunta a que fue trasladada allí desde otro lugar.

Un repaso de los más antiguos conventos dominicos instalados en esos territorios arroja los siguientes resultados. De la fundación de Zaragoza se habla en 1219 con dudas, pero es seguro que ya existía en 1227. La fundación de Huesca es de 1254, mientras que San Pedro Mártir de Verona en Calatayud es de entre 1252 y 1255.²³ Por otra parte, el convento de Balaguer se relaciona

23. Jesús CRIADO MAINAR, «Los primeros asentamientos de la Orden de predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas», en *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, xxxvi (1989), p. 137-153.

con el testamento del conde Ermengol X en 1314, en tanto que los edificios se inician en 1323, fechas demasiado tardías para que la retrotábulas se realice para el convento.²⁴ Tamarit depende de la Seu d'Urgell, igual que Puigcerdà, aunque la segunda está a bastante distancia. De Aragón lo más cercano es Huesca. Podría venir de allí el retablo. Huesca se muestra como un centro pictórico interesante desde bastante tiempo antes y lo seguirá siendo en los años venideros.

En cuanto a la temática, lo primero que destaca es la tabla central con el santo titular. Se le ve de frente, trazados sus rasgos y manos y pies con líneas firmes, aspecto geométrico, muy lineal (fig. 2). Lleva una notable corona calva y tras ella un nimbo que se sugiere que era metálico. Sobre él, una estrella que en otro tiempo debió de ser de mayor brillo. Porque es la estrella roja que lo identifica. Su origen lo cuenta ya Pedro Ferrando. Dios manifiesta a la señora que lo había sacado de la pila bautismal que tenía una estrella en la frente y la luz que emanaba de ella alumbraba toda la Tierra. Con esto se indicaba que él sería luz para todos los habitantes de la Tierra. La mujer contó lo que había visto a la madre del futuro santo.²⁵ Es una señal que no siempre se distingue bien por el paso del tiempo. En la tabla de Tamarit apenas se distinguía antes de la limpieza a que fue sometida. Por otro lado, suele ser portador de una rama de lis, señal de su pureza y castidad.

Sostiene en sus manos un libro. Aunque no es escritor o filósofo como Tomás de Aquino, su reforma no solo tuvo el sello de la devoción y la pobreza, sino un tono intelectual, dado que él y su orden debían combatir con el intelecto contra los herejes del sur de Francia, valdenses y cátaros. Aunque los atributos son pocos, son suficientes para quedar perfectamente identificado.

Las doce escenas corresponden a once historias. Todas se encuentran explicadas en la *Legenda Aurea*, salvo la extraña para ser aplicada a Domingo de la adoración eucarística por parte de la mula, que más tarde se considera propia de Antonio de Padua. En lo que difiere la «Leyenda Aurea» pintada y escrita es en que en la primera la presencia diabólica es constante, mientras que en la pintura se reduce a lo mínimo.

Destaca la primera historia con la prueba del fuego, en la que el libro de Domingo se libra de las llamas que devoran los de sus rivales. Es un tema casi siempre presente en los ciclos dominicos, pese a que contrasta con lo que la or-

24. Pere SANAHUJA, *Història de la ciutat de Balaguer*, Balaguer, Ayuntamiento de Balaguer, 1984, p. 277-285; Jesús TARRAGONA, «Balaguer. Santo Domingo», en Joan SUREDA (coord.), *La España gótica. Cataluña I*, Madrid, Encuentro, 1987, p. 364-365.

25. Pedro FERRANDO, «Leyenda de Santo Domingo», cap. III, en M. GELABERT, J. M. MLAGRO y J. M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, p. 295.



FIGURA 2. Santo Domingo, detalle.

den pretende. Los textos hablan de la importancia de una formación intelectual de los frailes que los faculte para convencer a los herejes. Por otra parte, esos textos comentan la existencia de disputas entre cristianos, dominicos por ejemplo, y cátaros. En dos ocasiones el protagonista es Domingo de Guzmán. Domingo no resulta tan convincente y deciden resolver el problema dejando la respuesta a un juicio de Dios. A mi entender se trata de negar el principio de intenciones por el cual los dominicos habían de convencer a los herejes con su sabiduría teológica, triunfo de la razón ante la arrogancia de la ignorancia. Sin embargo, es un tema que no suele faltar casi nunca.

Está revestido de notable interés el episodio de las mujeres herejes y el diablo gato. Lo cuenta Constantino de Orvieto, que lo ubica en Fanjeaux, pero no se encuentra ni en Jordán de Sajonia ni en Pedro Ferrando. Terminaba de predicar aquí cuando unas mujeres herejes se presentaron ante él en demanda de ayuda, porque la confusión se había apoderado de ellas y no sabían dónde se encontraba la verdad. A quienes ellas consideraban buenos, Domingo los llamaba herejes. El santo reza mientras las señoras equivocadas y expectantes aguardan el resultado de la prueba. De repente, de en medio de ellas salió un gato (fig. 3) de notable fealdad, del tamaño de un perro grande de ojos llameantes y larga lengua sanguinolenta, a quien puso como ejemplo de los herejes a los que seguían y que no eran sino pálidas imágenes del verdadero diablo.²⁶ De modo muy semejante lo explica la *Leyenda Dorada*. Unas mujeres se acercan a él diciendo que el demonio les tiene sumidas en el error. El fundador les pide que tengan valor y que contemplen el señor a quien han estado sometidas. También es un gato horroroso el que surge en medio de ellas, enorme como un gigantesco perro, de cuyos ojos brotan llamas y de larga lengua sanguinolenta, cuyos genitales visibles despedían un hedor insoportable. Da vueltas en su torno y sale por el campanario.²⁷

Lo que resulta más singular es la presencia del gato como animal diabólico o incluso como diablo, porque no es usual. Sin embargo, con signo negativo se ve en las biblias moralizadas francesas del primer cuarto del siglo XIII. El gato es el símbolo de la herejía.²⁸

Estuvo en distintas ocasiones en Roma con el fin de que el papa aprobara la orden que había constituido. En una de las ocasiones estaba en San Pedro cuando vio venir hacia él a san Pedro y san Pablo. Pedro le entregaba un báculo y Pablo un libro, al tiempo que le decían que predicara por todas partes. Por

26. Constantino DE ORVIETO, cap. XXXVII, en M. GELABERT, J. M. MILAGRO y J. M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, p. 365-366.

27. Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, I, Madrid, Alianza, 1982, p. 449.

28. Sara LIPTON, *Images of Intolerance: The representation of Jews and judaism in the «Bible moralisée»*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999, p. 88.

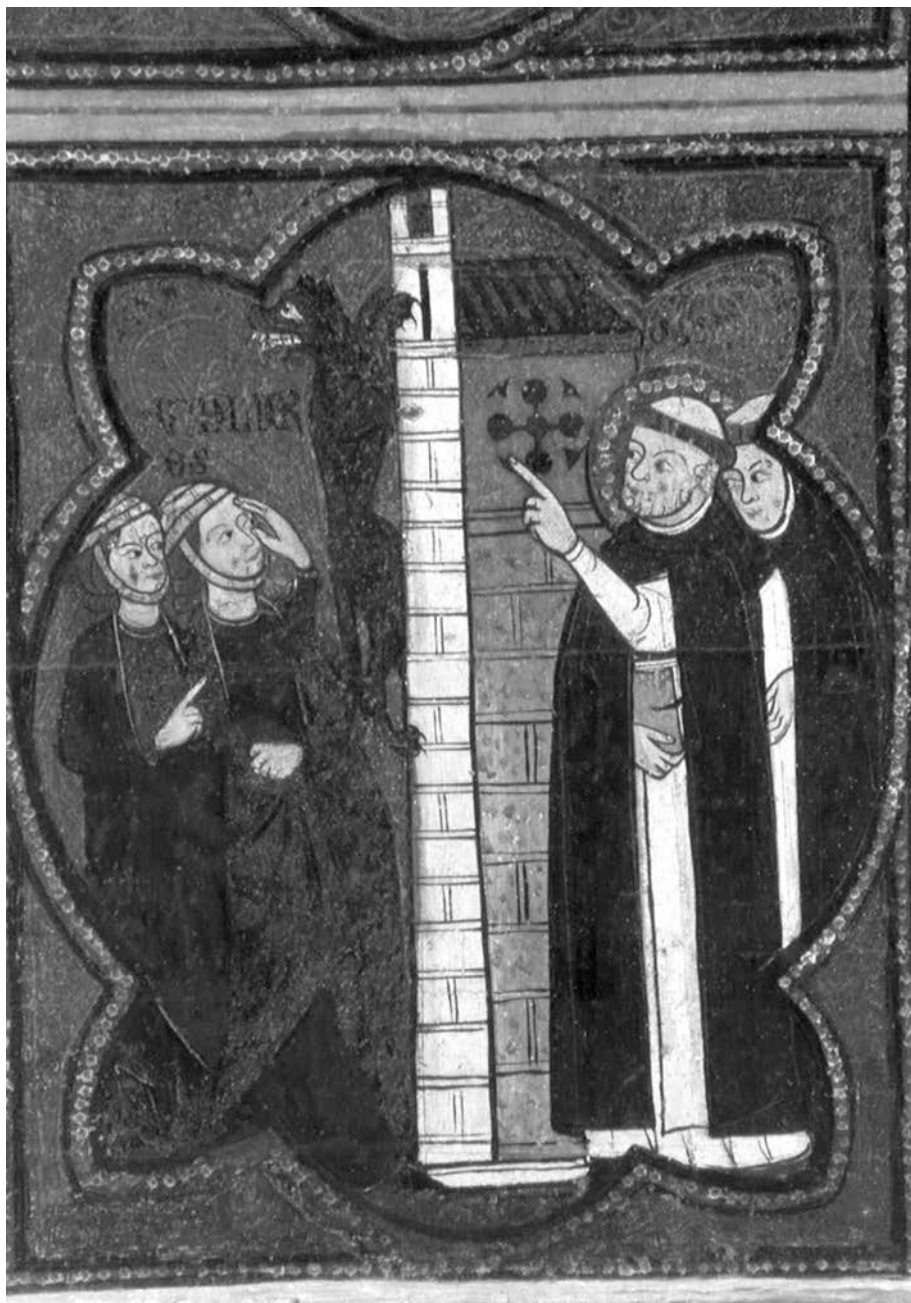


FIGURA 3. Las mujeres de Toulouse y el gato diabólico.

un momento tiene la visión de que los hermanos de dos en dos se extendían por todo el mundo y predicaban asimismo. Cuando se despertó de esta visión tomó la determinación de mandar que algunos se dispersaran. Curiosamente, en la pintura se ve a Domingo en el centro, llevando a sus flancos a Pedro y Pablo. Destaca el hecho de que Pedro se encuentra a la izquierda y Pablo a la derecha, algo que no se justifica. Se ha dicho que la idea recuerda el tema de la *traditio legis*, pero naturalmente el asunto es de todo punto diferente no solo en su significado, sino hasta en la forma.

En la orden se dio mucha importancia a Reginaldo de Orleáns, profesor de derecho canónico en París y persona de delicada salud que padeció diversas enfermedades, algunas de las cuales fueron curadas por la Virgen antes de su muerte. Se diría que su historia presenta semejanzas con la de san Ildefonso de Toledo. Después de entrar en la orden a instigación de Domingo, un día tuvo una de sus visiones: estaba enfermo. De repente se le apareció la Virgen, acompañada por dos doncellas muy hermosas, quien le dijo que pidiera lo que fuera, que se lo concedería. A sugerencia de una de las doncellas dejó en manos de María la petición. Esta le ungió acompañando a los gestos los textos. Le prometió una mejoría inmediata y le entregó un hábito que, le dijo, sería desde entonces el de la orden. Esto lo vio Domingo desde una cierta distancia y otro monje desde una larga distancia. Modificó las ropas que vestían y les dio la forma sugerida por María.²⁹ En este caso hay que decir que la historia del hábito proporcionado por la Virgen a los frailes se encuentra ya en Jordán de Sajonia y en Pedro Ferrando, esto es, los mismos cronistas, siguiéndoles los hagiógrafos y terminando con la *Leyenda Aurea*. Se trata de una escena institucional, como la visión de Pedro y Pablo o el sueño de Inocencio III.

Esta última historia la comparten franciscanos y dominicos. Cuando es necesario mostrar la firmeza de las nuevas instituciones y la ayuda que prestarán a una Iglesia con problemas, se usa el mismo icono: sueño del papa, que ve como san Juan de Letrán es sostenido por un pequeño fraile que aquí es dominico y por lo común suele ser franciscano. El papa está echado en un lecho y lleva la tiara cónica anterior a la más conocida. No es el único punto de coincidencia. ¿De qué orden procede la idea temática y compositiva? Lo normal es que se considere franciscana, porque se encuentra en imágenes más antiguas de esta procedencia.

Existen determinadas historias de escasa vida y poca presencia artística, como aquella que procede de fuentes tardías y utiliza la *Leyenda Aurea* y que se refiere a la capacidad milagrosa del santo. Me refiero a aquella historia

29. Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. I, p. 447.

que habla de uno de sus numerosos viajes, en el que se encuentra con una lluvia torrencial. Para evitar sus efectos traza el signo de la cruz, que se convierte en un signo de cobijo, de manera que aparece como una especie de bóveda protectora sobre ellos, que caminan por un terreno seco, pero rodeados de agua. El efecto plástico es llamativo.³⁰ En todos estos casos el ambiente espacial es prácticamente inexistente.

Hay historias que se incorporan tardíamente, tal vez para recordar a los predicadores una etapa primera de privaciones, como el pan de los ángeles. No la cuenta ni Jordán de Sajonia, ni Pedro Ferrando, sino Constantino de Orvieto. Habla del tiempo de penurias en el que los primeros frailes vivían en el convento de San Sixto de Roma. En una ocasión, llegada la hora de la comida, aunque se recogió todo lo que había no se pasó de unos mendrugos. Domingo mandó preparar a todos para la comida repartiendo entre todos lo que había. Comenzaron a comer con alegría. Cuando estaban en ello se presentaron dos jóvenes (sin duda, dos ángeles, llevaban alas), que eran portadores de cestas con pan que dejaron sobre la mesa. De inmediato desaparecieron. Nadie pasó hambre.³¹ La escena es de banquete con todos los comensales a un lado. Entre ellos se distinguen los ángeles vestidos de modo diverso que los frailes presididos por Domingo y el hermano cillero, a quien entregan aquellos las cestas. Se distingue la mesa como una elemental naturaleza muerta en la que se ven cacharros pero sin alimentos. Contrasta con la mesa preparada de otra forma por las mujeres de Toulouse (fig. 4).

Por algún motivo que desconocemos, solo una historia se contó en dos escenas: la del arquitecto que había contratado la obra en San Sixto de Roma. Lo primero que destaca es el hecho de que se trata de un profesional que llegó a un acuerdo con los frailes para realizar una obra en un edificio preexistente, pero seguramente modesto por las fechas tempranas en que se realizó. Penetra en una cripta que se hunde sobre él y lo sepulta hiriéndolo de extrema gravedad (fig. 5). No cuentan la historia los primeros escritores, sino Constantino de Orvieto. El autor lo presenta como un ejemplo de máxima gravedad. Primero por los daños sufridos por el hombre, pero además porque no se había consolidado la buena reputación de la joven orden. Domingo se hace cargo de la situación: manda que lo lleven ante él y obtiene su curación orando a Dios.³²

30. Lo cuenta, entre otros, la *Leyenda dorada* (Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. I, p. 448).

31. Constantino DE ORVIETO, «Leyenda de santo Domingo», cap. XXVIII, en M. GELBERT, J. M. MILAGRO y J. M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, p. 359-360.

32. Constantino DE ORVIETO, «Leyenda de santo Domingo», cap. XXVIII, p. 360-361.



FIGURA 4. La comida de los ángeles.



FIGURA 5. El edificio cae sobre el arquitecto.

En la primera escena se contempla el desastre. Un arco de medio punto de tipo románico se viene abajo y con él el arquitecto que se hiere en la cabeza. Es interesante tener en cuenta que estamos ante una de las escasas reconstrucciones de un escenario arquitectónico. Lo que se ve resultaba muy creíble porque las narraciones de entonces hablan con frecuencia de estas catástrofes. Recuérdese a Guillermo de Sens y su trabajo en Canterbury. Allí el arquitecto cae de una altura considerable y queda impedido para trabajar, aunque no fallece. Gregorio Magno en el siglo VI describe el muro que se estaba construyendo en Montecassino que se viene abajo derribado por el diablo y mata a un monje, que será resucitado.³³ Hacia 1386-1387, Spinello Aretino recibe el encargo de pintar un ciclo de la vida de san Benito para la sacristía de San Miniato al Monte, que incluye esta escena dedicada al monje lastimado.³⁴

Menos relevante y escasamente representada es otra historia que trae a la memoria la moneda del César de la vida de Jesús, aunque en modo alguno posee la misma importancia política y religiosa. No la describen ni Jordán de Sa-

33. Gregorio MAGNO, *Diálogos*, libro II, cap. XI, en *San Benito. Su vida, su regla*, Madrid, Católica, 1954, p. 187.

34. Richard FREMANTLE, *Florentine gothic painters from Giotto to Massaccio*, Londres, Secker and Warburg, 1975, fig. 717, p. 351.

jonía, ni Pedro Ferrando, pero la incorpora de nuevo Constantino de Orvieto. Predicaba el santo una tarde junto a un río y al terminar quiso atravesarlo recurriendo a los servicios de un barquero que cobraba a todos un denario por el servicio. Concluido este, se lo pidió, a lo que el santo respondió con una contraoferta ofreciendo el reino de los cielos que al parecer en ese momento no interesaba para nada al barquero, quien, enfurecido, le tomó por la capa y le dijo que eligiera entre pagar el denario o perder la capa. Domingo oró y mirando al suelo descubrió un denario con el que cumplió su compromiso con el enfurecido barquero.³⁵ La composición da la impresión de no estar entre las más afortunadas, sobre todo porque el mal estado de la pintura produce la impresión de que barca y barquero son el mismo ser, que se asemeja a una especie de tritón. El barquero está visto de perfil, manera en que suele representarse el carácter negativo de una persona en el románico y el gótico.

La penúltima historia causará sorpresa a quien esté familiarizado con el milagro: un hereje que no reconoce el significado de la eucaristía posee un asno que se inclina ante una hostia consagrada que lleva consigo Domingo (fig. 6). Lo que no logra conmover a un hereje produce un efecto en un animal irracional. A esto se añade el hecho de que el animal no ha consumido alimentos durante varios días. A pesar de ello deja de lado la comida y adora la hostia.

Pero el protagonista indudable en esos casos, aparte del hereje y el asno, es Antonio de Padua, se dice. Sin embargo el milagro en los tiempos más antiguos lo protagonizan el asno y un dominico, aparte del hereje poseedor de la bestia. En realidad se trata de un lugar común hagiográfico³⁶ y los dos ejemplos dominicos son muy anteriores a los franciscanos conocidos. Un repaso de los textos hagiográficos y biográficos dominicos da un resultado inesperado: en ninguno se habla de la historia, *Leyenda dorada* y vidas o leyendas de Jordán de Sajonia, Pedro Ferrando, Constantino de Orvieto, Gérard de Frachet, Cecilia Romana y las variantes que generan.³⁷ Pero tampoco entre los santos se incluye Antonio de Padua o de Lisboa. Aunque se incorpora tempranamente a la orden franciscana, no alcanza a tener la popularidad que alcanzará

35. Constantino DE ORVIETO, «Leyenda de santo Domingo», cap. XXXII, en M. GELABERT, J. M. MILAGRO y J. M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, p. 362.

36. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, III, Iconographie des saints*, París, Presses Universitaires de France, 1958, p. 116 y s.

37. Es el caso de la versión catalana de la *Leyenda dorada* en MANEIKIS, KNIATZEH, NEUGAARD, *Vides de Sants rosselloneses*, Barcelona, Fundació Vives Casajoana, 1977, 3 v. O, asimismo, el posterior *Flos sanctorum*, de c. 1400, de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (ms. 8), menos ambicioso y solo con la asingularidad del texto de San Mamés (F. BAÑOS, I. URÍA, *La Leyenda de los santos [Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo]*, Santander, Fundación Menéndez Pelayo, 2000).



FIGURA 6. La mula venera la hostia en presencia de Domingo.

más adelante. El tema eucarístico citado vinculado a él no se hace lugar común hasta fines del siglo xv. Lo que vemos relativo al retablo de Tamarit de Llitera es muy anterior, porque hablamos de fechas próximas a 1300. Y no se trata del único caso.

El MNAC de Barcelona guarda dos grandes tablas que se han atribuido al escultor Guillem Seguer.³⁸ La frontal y la retrotácula procedentes del monasterio de Vallbona de les Monges estarían pintadas por él. En la pieza inferior se representaron varios milagros eucarísticos y entre ellos el que estamos comentando.³⁹

Haciendo un inciso, recuerdo que en todo el retablo de Tamarit hay numerosos letreros que se limitan a identificar a los protagonistas. Aquí Trens ha identificado al «*ereticus*», dueño del animal, a «*Dominicus*» y al público como «*populus*». Otras veces resultan manipuladas las inscripciones, aunque siempre se entienden.

Por fin, una última escena poco común. Pedro Ferrando es quien la incluyó sobre el texto de Jordán de Sajonia. Reflexiona Domingo y llega a la conclusión de que la gente se mueve más por los ejemplos que por las palabras. Y cita un ejemplo. En Toulouse y su entorno residían personas nobles que se habían dejado convencer por los herejes. Practicando el ejemplo juzgó que sería capaz de apartarlas de la senda desviada. Y eligió para su experiencia a un grupo de mujeres nobles tolosanas en cuya casa se hospedó con algún hermano. Decidió dar muestras de santidad realizando esfuerzos de austeridad diversos. Cuando se les preparaba una comida normal la rechazaban exigiendo solo pan y agua fresca. De este modo se alimentaron todos los días de cuaresma y provocaron la admiración de sus huéspedes (fig. 7). Hicieron lo propio con la cama: se acostaron sobre unas tablas. Dormían poco y dedicaban amplio tiempo a sus oraciones. De este modo consiguieron la admiración de los huéspedes y creció su reputación, tal como había pretendido con ese ejercicio excesivo, «*esa cierta santa hipocresía*».⁴⁰

Esta debe ser la escena con la que concluye la iconografía del retablo. Se trata de un banquete. En él la mesa está, en contraste con el episodio de los ángeles, bien repleta con toda clase de alimentos. Una mujer se enfrenta a Domingo y le señala la comida, mientras él se abstiene. No puede ser otra historia. Algunos son temas recurrentes, como los manuscritos salvados del fuego. Otros son circunstanciales, como el denario del barquero.

38. Francesca ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc: Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994.

39. Manuel TRENS, *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymà, 1952, p. 208.

40. P. FERRANDO, «Leyenda de santo Domingo», cap. xv, en M. GELABERT, J. M. MILAGRO y J. M. de GARGANTA, *Santo Domingo de Guzmán*, p. 305-307.

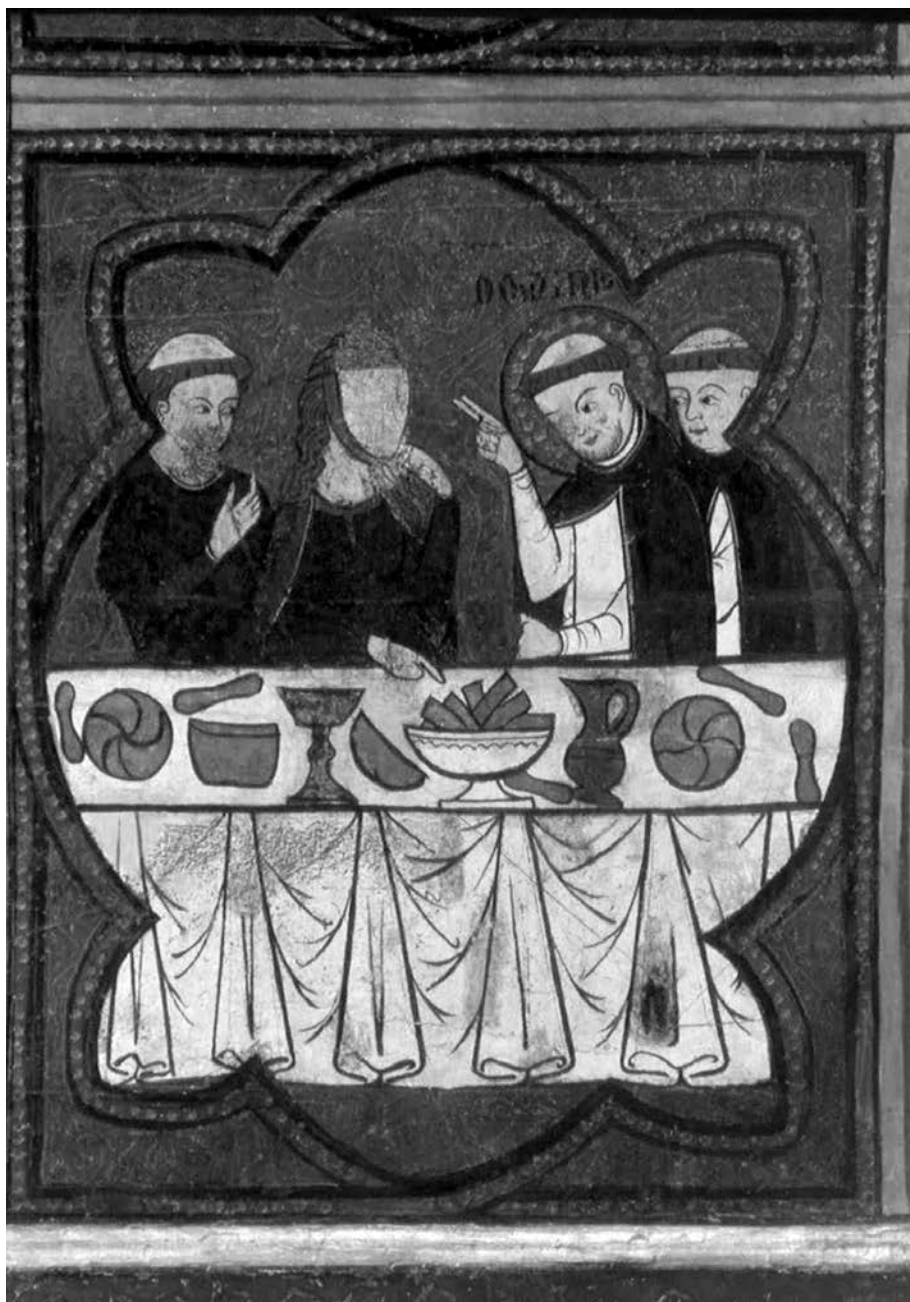


FIGURA 7. La austeridad de Domingo y de los frailes predicadores.

En conjunto presentan un panorama bastante amplio sobre la figura del fundador, un santo de extraordinario relieve pero al que faltó el carisma de otros, como su contemporáneo Francisco de Asís. Podría creerse que el desarrollo del catarismo provocó una reacción de la Iglesia en general en la que la orden de los predicadores tuvo un papel determinante. Por tanto, un conjunto como el presente debió de presentar una iconografía del tema amplia y variada. Sin embargo, esta obra quizás coloca el asunto en sus justos límites, poniendo de relieve con mayor intensidad otros ideales de la orden relativos a la predicación y a la pobreza.

