

La Orden de Predicadores a través de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla

The Order of Preachers through the collection of the Museum of Fine Arts of Seville

Ángel GARCÍA MARTÍNEZ OP
Universidad Católica de Valencia
Facultad de Teología San Vicente Ferrer
angel.cordeiesu@gmail.com

RESUMEN: Para el visitante del Museo de Bellas Artes de Sevilla no puede pasar inadvertida la prolija presencia dominicana en sus colecciones (no sólo en número, sino también en calidad). Muchas de estas piezas proceden de conventos que la Orden de Predicadores tuvo en la ciudad hasta su extinción por las leyes desamortizadoras del siglo XIX. Así, tuvieron en su día la función de instruir y edificar tanto en la fe católica como en el carisma propio a cuantos las contemplaran: dominicos y simpatizantes, frailes y monjas, novicios y ancianos. Proponemos recuperar esta lectura de las obras, desarrollando en las siguientes páginas un recorrido que ayude a dominicos de hoy a “escuchar”, como lo hicieron los dominicos de ayer, las enseñanzas que nos quieren transmitir las más excelentes piezas que nos han legado nuestros hermanos mayores.

PALABRAS CLAVE: Orden de Predicadores – Arte – Carisma - Museo de Bellas Artes – Sevilla.

ABSTRACT: For the visitor to the Museum of Fine Arts of Seville, the extensive Dominican presence in its collections (not only in number, but also in quality) cannot go unnoticed. Many of these pieces come from convents that the Order of Preachers had

in the city until its extinction due to the disentailment laws of the 19th century. Thus, in their day they had the function of instructing and edifying both in the Catholic faith and in their own charisma to all who contemplated them: Dominicans and sympathizers, friars and nuns, novices and elders. We propose to recover this reading of the works, developing in the following pages a route that helps Dominicans of today to “listen”, as Dominicans of yesterday did, the teachings that the most excellent pieces that our older brothers have left us want to transmit to us.

KEYWORDS: Order of Preachers – Art – Charisma – Museo de Bellas Artes – Sevilla.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. *La desamortización y el Museo de Bellas Artes de Sevilla*

En 1835 se crea la institución de un Museo de Pinturas para la provincia de Sevilla. Su función sería la de salvaguardar las piezas de mayor mérito artístico provenientes de los extintos conventos y monasterios sevillanos. No es en absoluto una realidad aislada: los Reales Decretos recogen la orden de crear juntas en cada provincia que separen las piezas y alhajas más excelentes; en dichas juntas están los orígenes de la mayoría de museos provinciales existentes en la actualidad. Pero el caso de Sevilla presenta unas particularidades.

La primera es el extenso número de comunidades religiosas previo a la Desamortización: sólo en la ciudad de Sevilla, Ortiz de Zúñiga cuenta cuarenta y cinco iglesias de religiosos varones, más veintiocho de monjas.¹

Téngase en cuenta asimismo que las órdenes aquí establecidas no se mantuvieron al margen de la boyante situación económica de su entorno, especialmente entre los siglos XVI y XVII. Con el enriquecimiento de la sociedad se subsiguió una frenética actividad de patronazgo artístico, gracias al cual religiosos y religiosas levantaron espléndidos cenobios.

En orden a la floreciente situación socioeconómica, surgió en Sevilla una pujante escuela artística. Tengamos en cuenta que aquí han nacido o venido a parar artistas como Velázquez, Zurbarán, Murillo, Francisco Pacheco, Francisco de Herrera (padre e hijo), Martínez Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán y su hija Luisa (“La Roldana”) y un largo etcétera de nombres que se han convertido en esenciales para la historia del arte español. La búsqueda de la excelencia por parte de eclesiásticos y patronos hizo que estos artistas destinaran gran parte de sus trabajos a

1. Antonio Larios Ramos, «Los dominicos y Sevilla», en *Órdenes y congregaciones religiosas en Sevilla*, dirs. Enrique Barrero González - Ismael Martínez Carretero, Sevilla, Ateneo de Sevilla y Fundación Cajasol, 2008, p. 69.

las parroquias, conventos y monasterios de la ciudad, que acabaron por conformar colecciones de arte verdaderamente exquisitas.

Habida cuenta de todo esto, alcanzamos a entender que la desamortización dejó en Sevilla (ciudad y provincia) un amplio número de conventos exclaustrados, con unos bienes artísticos, en algunos casos, de primer orden. Es por ello que los mismos decretos desamortizadores recogen que:

se aplicarán los archivos, cuadros, libros y demás objetos pertenecientes á los institutos de ciencias y artes, á las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública, así como que podrán destinarse para establecimientos de utilidad pública los conventos suprimidos que se crean á propósito.²

Consecuentemente se crea en 1835 la institución del Museo de Pinturas de la Provincia de Sevilla, designándose una comisión que inventariara y custodiara las piezas a la vez que encontrara el edificio idóneo para su exposición y custodia. Cuatro años después se decantaron por la actual sede del Museo: el convento de la Merced, la “casa grande” de la orden mercedaria. Las otras posibles sedes eran el Hospital del Espíritu Santo o el convento dominico de San Pablo.³

1.2. La Orden de Predicadores en Sevilla

Dentro de la vasta demografía religiosa de la ciudad antes mencionada, la Orden de Predicadores no era en absoluto insignificante. Llegamos a contar hasta la desamortización doce casas dominicanas: seis conventos de frailes y otros seis monasterios de monjas. Antes de continuar con la materia que nos ocupa, conviene señalar cuáles fueron estas fundaciones. En orden de antigüedad, las de los frailes fueron las siguientes:

- San Pablo el Real. Fundado en 1248, tras la conquista de Sevilla por san Fernando (si bien, tardarían algunos años en organizarse). “Casa grande” de los dominicos en Sevilla, llegó a albergar a 200 conventuales (sin contar huéspedes ni empleados); de hecho, en el siglo XVIII un viajero francés dirá que más que un convento es una

2. Real Decreto del 9 de marzo de 1836, *Gaceta de Madrid* n° 444 (10-8-1836) [Obtenido de https://www.boe.es/diario_gazeta/hemeroteca.php?a=1836&m=3&d=10]

3. Ignacio Cano Rivero, M^a del Valme Muñoz Rubio, Rocío Izquierdo Moreno y Virginia Marqués Ferrer, *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Guía oficial*, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2009, pp. 16-17.

villa.⁴ Como casa de estudios, alcanzó el grado de universidad de la orden en 1552 por Julio III. Pero su mayor punto de interés reside en la proyección americana: por San Pablo pasaban todos los frailes que marchaban al Nuevo Mundo o que regresaban de él; al prior de esta casa y al provincial les delegaron los maestros de la orden los asuntos americanos. Es por esto que San Pablo de Sevilla se convirtió en uno de los centros religiosos más importantes de la evangelización del continente americano.⁵ Finalmente fue exclaustrado en 1836. Hoy queda en pie la magnífica iglesia que levantara Leonardo de Figueroa entre 1692 y 1724, radicando en ella la parroquia de la Magdalena. Las dependencias conventuales, por su parte, fueron vendidas, derribándose finalmente el claustro mayor en 1953.

- Santo Domingo de Portacoeli. La fundación se remonta en torno al 1420, y se atribuye al beato Álvaro de Córdoba.⁶ En cualquier caso, es una casa de reforma frente al movimiento de la claustra, extramuros de la ciudad, al modo de Scala Coeli de Córdoba. Era una casa amplia, rodeada de huertas. Desamortizada en 1836, no queda nada del edificio; en su solar se levanta el Colegio del Inmaculado Corazón de María (Portaceli) de los jesuitas.
- Colegio de Santo Tomás de Aquino. Fue fundado por el arzobispo de Sevilla fray Diego de Deza en 1517. Situado en las inmediaciones de la catedral, fue la primera institución universitaria que tuvo la ciudad (a partir de que el papa Pablo III permitiera que se otorgara el grado a los seglares en 1529). El emperador Carlos V refrendó el nombramiento mediante una real cédula en 1544. Se constituyó como un baluarte del tomismo, frente a la Universidad de Alcalá y el erasmismo, hasta el cierre forzado del colegio en 1836. Actualmente no quedan restos del edificio.⁷
- Regina Angelorum. Fundado en torno al 1550, vivió bajo la sombra de sus patronos, los duques de Béjar y marqueses de Ayamonte. A ellos se debió no sólo la fábrica, sino el florecimiento intelectual de este convento que propició su elevación al rango de *Studium Generale* en 1601. Pocos años después este convento protagonizó uno de los episodios históricos más curiosos de la ciudad: el polémico sermón del padre Domingo de Molina, que acabó por poner a la Sevilla inmaculista en contra de los dominicos. Corrió la misma suerte que los anteriores conventos, quedando algunos restos incorporados en los edificios de la actual calle Regina, además de

4. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 50-52.

5. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, pp. 246-247.

6. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, pp. 252-254.

7. Antonio Larios Ramos, «Los dominicos y Sevilla», pp. 81-87.

los elementos que la Real Maestranza de Caballería pudo salvar de su capilla.⁸

- Santa María de Montesión. Situado en la populosa calle Feria, tuvo desde su nacimiento (hacia 1560) una peculiaridad: la exención de coro y la dedicación a la cura de almas. Se mantuvo vivo hasta su cierre en 1835. Pervive la iglesia del convento, sede del Archivo de Protocolos Notariales, así como la cofradía del Rosario, una de las hermandades de penitencia más emblemáticas de la ciudad.⁹
- San Jacinto: la última de las casas de frailes predicadores en Sevilla se funda en torno al 1603 en Cantalobos, trasladándose a la ermita de Nuestra Señora de Candelaria, en Triana, en 1670. Exclaustrado también en 1836, el convento es actualmente una escuela pública, y la iglesia la única de las hasta aquí mencionadas que fue devuelta (en 1909) a sus primitivos rectores.¹⁰ Esta es una de las más grandes de Sevilla, y fue levantada entre 1735 y 1774 según el proyecto de Ambrosio de Figueroa.¹¹

En cuanto a los monasterios de monjas, llegamos a contar seis entre los siglos XV al XIX. En orden de antigüedad, son los siguientes:¹²

- Nuestra Señora del Valle. El más antiguo y, a la vez, efímero, de la lista que se sigue. Fundado probablemente en los albores del siglo XV como beaterio, la comunidad fue fusionada con la de Santa María la Real por orden del arzobispo Deza.
- Santa María la Real. Originalmente un beaterio fundado en 1409, la reina Catalina de Lancáster ayudó a su transformación en monasterio. Sito en la calle San Vicente, la comunidad permaneció en él, a pesar de diversas vicisitudes, hasta 1976, año en que se traslada a Bormujos, donde permanecen a día de hoy. En el edificio, por otra parte, está establecido el convento de Santo Tomás de Aquino de frailes predicadores desde 1992.
- Madre de Dios de la Piedad. Fue fundado como un beaterio en 1476 junto a la Puerta de Triana. En 1496, por mediación de la reina Isabel, la comunidad se traslada a la judería, su actual emplazamiento, transformándose en monasterio de monjas bajo la advocación de Madre de Dios de la Piedad. En él ingresaron tres bisnietas de Cristóbal Colón, así como una hija de Hernán Cortés; la segunda mujer de este, doña Juana de Zúñiga, está enterrada en el presbiterio de la iglesia. Pese a haber perdido gran parte de las dependencias

8. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, pp. 271-273.

9. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, pp. 273-275.

10. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, pp. 278-279.

11. Manuel Jesús Roldán Salgueiro, *Iglesias de Sevilla*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2015, pp. 299-301.

12. Cf. Álvaro Huerga Teruelo, *Los dominicos en Andalucía*, pp.374-377.

conventuales en 1868, se mantiene vivo y esplendoroso, tanto en lo artístico como en lo comunitario.

- Santa María de Gracia. Fundado en 1501 como monasterio de terciarias dominicas, pasó a la segunda orden en 1548. Fue finalmente exclaustro en 1837, fusionando su comunidad con Santa María la Real. Queda nada más que su recuerdo en el nombre de la calle en que estuvo, paralela a la céntrica Sierpes.
- Santa María de Pasión. Situado en la misma calle Sierpes, fue fundado en 1585. Desamortizado en 1837, las monjas pasaron a la comunidad de Madre de Dios; no queda nada del antiguo monasterio.
- Santa María de los Reyes. El último en ser fundado y, dicho sea de paso, el más peculiar. Se constituyó como una comunidad de monjas dominicas descalzas, para lo que dio su aprobación el capítulo general de la orden en 1601. Radicado en la calle Santiago, se mantuvo activo hasta los años setenta (en que se fusionó con Santa María la Real).

1.3. *Entrada al Museo: cerámicas dominicanas*

El acceso al Museo de Bellas Artes ya está repleto de paneles cerámicos procedentes de diversos conventos y monasterios exclaustros. En el vestíbulo encontramos diversos escudos dominicanos, así como todo un arco decorado que sirve de acceso al Claustro del Aljibe. Proceden del convento de San Pablo, y fueron realizados por Hernando de Valladares hacia 1600. Entre la decoración vegetal típicamente renacentista, contiene motivos propiamente dominicanos como los escudos con la cruz flordelisada y perros albineros con la tea encendida en la boca. Resaltan también los escudos de los Pérez de Guzmán, duques de Medina Sidonia, grandes benefactores de la orden en Andalucía y mecenas de otras tantas obras del primitivo convento de San Pablo.¹³

13. Joaquín Velázquez Gallego, *Los paneles cerámicos “Escudo de los Pérez de Guzmán, Duques de Medina Sidonia”, de Hernando de Valladares, en el Vestíbulo del Museo de Bellas Artes*, en <<http://explicartesevilla.blogspot.com/2021/01/los-paneles-ceramicos-escudo-de-los.html>> [Consultado el 20-06-2023]



Figura 1: *Virgen del Rosario*. Cristóbal de Augusta, 1577. Fuente: museosdeandalucia.es

Ya en el Claustro del Aljibe nos sorprenden varios zócalos cerámicos con el escudo de la orden, procedentes probablemente del convento de Regina Angelorum. Pero el elemento más significativo es el panel de la *Virgen del Rosario* (Fig. 1), realizada por Cristóbal de Augusta en 1577, según reza la firma del autor. Proviene del Monasterio de Madre de Dios, se localizaba originalmente en el compás de entrada; quedan en la iglesia monacal algunos frentes de altar realizados por el mismo autor.¹⁴ En la pieza que nos ocupa se presenta a la Virgen que, con el Niño en brazos y portando

14. Alfonso Pleguezuelo Hernández - Sebastián Fernández Aguilera, «Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de las Fiestas del Real Alcázar», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 20 (2020), p. 112.

el Rosario, extiende su manto para cobijar a frailes y monjas dominicos. A la izquierda se distinguen tres santos varones: santo Domingo, con el lirio de pureza; san Pedro de Verona, con el hacha con que fue martirizado; y santo Tomás de Aquino, con la Iglesia y una pluma en las manos. Del grupo femenino, a la derecha, sólo distinguimos a santa Catalina de Siena, cuya cabeza está coronada de espinas y tocada por el velo blanco de las mantelatas.

La iconografía de la Virgen como “Madre de Misericordia” se hizo especialmente popular en la Baja Edad Media: el “sensus fidelium” intuyó de una manera especialmente intensa la protección de María sobre el pueblo cristiano, lo que se traspasó a los relatos, al arte y a la piedad. En las historias de las nacientes órdenes se fueron plasmando visiones místicas en las que se percibían a los monjes, monjas o frailes bajo el manto protector de María. El caso de la dominicana no fue una excepción: La beata Cecilia Romana, en su *Relación de los milagros obrados por Santo Domingo en Roma*, recoge la visión que tuvo el Padre de los Predicadores en la que la Santísima Virgen extendía su manto ante él. «Le pareció tan grande, que tuvo la impresión de que podía dar cabida a toda la patria celeste. Debajo cobijaba a una gran muchedumbre de hermanos».¹⁵

En este mismo Museo se expone una de las grandes muestras pictóricas de esta iconografía: *La Virgen de los Cartujos*, de Zurbarán, realizada para el monasterio de Santa María de las Cuevas.

2. EDAD MEDIA

La Sala I del Museo está dedicada al arte medieval. Las primeras manifestaciones de este arte que conserva la institución datan ya del siglo XV. Aunque estas sean bastante tardías con respecto al nacimiento de la Orden de Predicadores, nos pueden aportar unas pinceladas acerca de la espiritualidad de la época, y de la que se acaba nutriendo la misma orden, espiritualidad que se iría desarrollando hasta alcanzar unos nuevos matices en la época moderna y el Concilio de Trento.

El primer rasgo fundamental de la espiritualidad bajomedieval es el progresivo giro hacia lo humano. En los siglos precedentes ha primado la representación de la “Maiestas Domini”, el Cristo-Juez que presidía los ábsides de las iglesias, realizando aún más esa visión majestuosa y temible. En contraste, ahora cobrarán protagonismo las iconografías más cercanas a los fieles, como las de Jesús sufriente en su Pasión.

15. Beata Cecilia Romana, «Relación de los milagros obrados por Santo Domingo en Roma», en *Santo Domingo de Guzmán. Escritos de sus contemporáneos*, ed. Vito-Tomás Gómez García, Madrid, Edibesa, 2011, p. 964.

Pese al crecimiento de las urbes y de la sociedad, la Baja Edad Media es una época marcada por crisis, epidemias, hambrunas, etc. Los fieles se sienten ahora plenamente identificados con este Jesús que, en puesto de juzgarles, sufre por ellos, como ellos y en ellos: las imágenes «proporcionan lugares de identificación emocional, rostros por los que uno puede sentir empatía y en los que se pueden proyectar sentimientos».¹⁶ Esto va en pos del camino espiritual de la imitación de Cristo: persigue que el fiel, al ver identificado su padecimiento en el del Salvador, sea movido a la compasión y al seguimiento de sus pasos. Dentro de las representaciones pasionarias de esta sala, destacar el *Varón de Dolores* de Pedro Millán. Realizado en barro cocido para la capilla de San Laureano de la Catedral, muestra en una sola visión el dolor y la gloria de Cristo, inexorablemente unidos en él.

Otro repertorio iconográfico que vive una singular transformación es el de la Madre de Cristo. La Baja Edad Media es la época de eclosión de la devoción mariana: al ensalzar el misterio de Dios encarnado, la Iglesia encontró el mejor vehículo en María, de la que tomó carne el Hijo. En consecuencia, comenzó a ocupar un lugar privilegiado en la piedad del pueblo fiel; la liturgia se fue enriqueciendo con oraciones, antifonas e himnos a María; se multiplicó la presencia de sus imágenes en las iglesias... Por otra parte, muchas de las órdenes que nacieron en esta época, como los cistercienses, los cartujos o los dominicos, incorporaron el canto de la Salve al final de la jornada, así como distintos oficios de recitación diaria en honor de la Virgen.

De este modo, la iconografía mariana experimenta un viraje: de la visión de la Virgen como trono de Jesús, más hierática, regia, pasamos a contemplar a la Virgen Madre, en la que destacan las muestras de afecto para con el Hijo, caricias, sonrisas o convergencia de miradas, entre otros. En esta línea situamos a la *Virgen con el Niño* de Lorenzo Mercadante de Bretaña, procedente de la cartuja de Santa María de las Cuevas y realizada en barro cocido.

Por último, resulta de vital importancia en la devoción bajomedieval la veneración a los santos (muestra de ello es el creciente culto a las reliquias, cuyo fervor llevó a generar ríos de peregrinos en algunos casos). Precisamente, una de las lecturas fundamentales de la Edad Media fue la *Legenda Aurea* del dominico Jacobo de la Vorágine, una compilación de relatos de las vidas de los santos más venerados hasta la época de su composición (mediados del siglo XIII). En lo artístico constituye una obra de obligada referencia, ya que, aunque no aporta instrucciones concretas de cómo representar a los santos, da al lector los datos particulares de la vida, muerte y milagros, que a posteriori los artistas se encargarían de codificar para crear unas iconografías concretas de cada santo. Lo ejemplifican en la colección del MUBAS las pinturas procedentes del retablo mayor de la iglesia de San Benito de Calatrava.

16. Michael Camille, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005, p. 105.

3. RENACIMIENTO

Ya en la Sala II comenzamos a encontrarnos con piezas de temática más propiamente dominicana. La primera es *San Telmo* (Figura 2), en este caso una tabla de autor anónimo de mediados del siglo XVI y depositada en el Museo por la Universidad Literaria de Sevilla. Aparece este fraile dominico portando los elementos característicos de su iconografía: un barco y un cirio. Es una imagen ciertamente popular en la marinera Sevilla, ya que san Telmo ha sido venerado secularmente como patrono de las gentes del mar.

El beato Pedro González Telmo (ese es su nombre) nació hacia 1190 en Frómista (Palencia). Estudió en la Universidad de Palencia, y después tomó el hábito de la Orden de Predicadores en el recién fundado convento de San Pablo, en torno al 1220. Una vez profesó:

Se propuso imitar a santo Domingo, especialmente en la oración y la predicación allí donde sus superiores le enviasen. Nació así el predicador itinerante que fue durante toda su vida. Pasados cuatro o cinco años, salió de la ciudad para predicar en otras partes. Recorrió la diócesis de Palencia y otras de Castilla, León, Navarra, País Vasco, Aragón y Cataluña ... Predicaba en ambientes populares y en otros más reducidos y selectos ... Tenía dotes especiales para llegar al corazón de sus oyentes.¹⁷

Su fama creció hasta el punto en que fue reclamado por el rey Fernando III para que le asistiera como confesor. Acudió a su corte itinerante en plena campaña bélica en Andalucía, pero cuando hubieron tomado las ciudades de Jaén y Córdoba, el beato retomó su actividad de predicación itinerante. Marchó a Asturias, Galicia y el norte de Portugal. «En Galicia se identificó plenamente con el carácter del pueblo gallego. Especialmente allí dejó el recuerdo imborrable de su predicación, de sus virtudes y de sus milagros. Es la etapa más fecunda y mejor conocida de su vida».¹⁸ Muchos de los milagros que obró fueron a beneficio de las gentes del mar, por lo que ya en vida muchos marinos invocaban su protección. Finalmente se estableció en Tuy, donde murió en el año 1246 y fue enterrado en la Catedral. Muy pronto se popularizó su culto, aunque no fue beatificado hasta 1741 por Benedicto XIV.

Surgió desde muy pronto en la historia de Sevilla la creencia de que el beato Pedro acompañó al rey san Fernando en la conquista de Sevilla, y que una vez entrados en esta fue hecho san Telmo prior del recién erigido

17. Teodoro González García, *San Telmo*, en <<https://dbe.rah.es/biografias/20726/san-telmo>> [Consultado el 21-6-2023]

18. Teodoro González García, *San Telmo*.

convento de San Pablo. Debió de ser una creencia muy arraigada de la que los propios frailes hacían gala: el historiador dominico Francisco Ramírez de Solórzano lo nombra, y avala el dato nombrando a otros historiadores de gran talla como Juan Varela (historiador de la orden, de Salamanca), Diego Ortiz de Zúñiga (historiador de Sevilla) y Alonso Núñez de Castro (biógrafo de san Fernando). Sin embargo, el santo fraile falleció dos años antes de la toma de Sevilla y a cientos de kilómetros de la misma.¹⁹

Avanzando por la sala, merece la pena mencionar dos cuadros procedentes del Monasterio de Madre de Dios: un *Entierro de Cristo* de Cristóbal de Morales (ca. 1525) y la *Santa Cena*, de un anónimo sevillano de mediados del siglo XVI.



Figura 2: *San Telmo*. Anónimo, ca. 1550. Fuente: autor.

19. Antonio Larios Ramos, «Los dominicos y Sevilla», p. 72.

4. EL MANIERISMO Y EL CONCILIO DE TRENTO

En la siguiente sala del Museo, la III, encontramos el arte de una época que ya supone una bisagra entre el Renacimiento y el Barroco. Esta misma coincide con el tiempo en que se está celebrando el concilio de Trento (1545-1563), que marca un hito en la historia de la Iglesia.

Aquí centraremos la atención, en primer lugar, a una tabla de Pedro de Villegas Marmolejo que representa a *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena* (Figura 3). Forma pareja con una *Sagrada Familia con san Juanito* que, en su día, decoraban un órgano realejo.²⁰ Ambos santos aparecen, según su iconografía propia, adorando al Santísimo Sacramento (envuelto en una gloria de ángeles músicos y adoradores).

Santo Tomás aparece con su capa estrellada, los atributos de doctor (el birrete con flecos blancos de teólogo, y los collares sobre su pecho), el libro que ha soltado de sus manos y la pluma, de la que salen pequeños rayos de luz hacia la Sagrada Forma.

Uno de los acentos del Concilio de Trento es la importancia de los sacramentos, especialmente de la Eucaristía. Si bien desde la Edad Media el fervor por el Santísimo Sacramento se había ido consolidando, es en Trento cuando se alcanza e institucionaliza su máxima expresión.

Santo Tomás de Aquino es “el cantor de la Eucaristía”. Por encargo del papa Urbano IV compuso el oficio de la Solemnidad del Corpus Christi, cuando esta fue instituida en 1264. Desde entonces la Iglesia canta las bondades y glorias de la Eucaristía con sus himnos, y la figura del Aquinate ha permanecido en la memoria del pueblo fiel ligada indisolublemente a la devoción eucarística.²¹

Otro de los puntos en que puso el acento el concilio fue en la teología. Fue esta asamblea la que obligó a los obispos a erigir seminarios en sus diócesis, a fin de ofrecer una necesaria preparación teológica a los candidatos al sacerdocio. Huelga hablar de la trascendencia de santo Tomás en el campo filosófico y teológico, que dejó en la orden una amplísima estela de seguidores de este modo de hacer teología o, mejor dicho, de ser teólogo.

Santa Catalina de Siena, por su parte, está tocada con el velo blanco de las terciarias dominicas y coronada de espinas. En sus manos, estigmatizadas por estrellas, lleva un corazón: esto obedece al episodio de su vida en que, en una visión mística, Cristo Crucificado le arrancaba el corazón del pecho, dándole después el suyo.

20. Ignacio Cano Rivero, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, pp. 50-51.

21. Sirva de ejemplo en esto la reiterada presencia de santo Tomás en las capillas sacramentales de diferentes capillas sacramentales de Sevilla (como las de las parroquias de San Lorenzo o Santa Catalina).



Figura 3: *Santo Tomás de Aquino y Santa Catalina de Siena*. Pedro de Villegas Marmolejo, ca. 1550. Fuente: Google Arts and Culture.

Si santo Domingo ha sido el “gran hombre” de la Orden de Predicadores (el padre, maestro e ideal), la “gran mujer” ha sido santa Catalina de Siena. Aparecen muchas veces juntos a los pies de la Virgen, como en el mosaico de Cristóbal de Augusta que está a la entrada del Museo. Ambos proponen dos vías paralelas del mismo camino de la orden. Si Domingo o Tomás representan la itinerancia, el estudio o la predicación, Catalina destaca por su profunda unión con Cristo.²² Y la Iglesia que se estaba renovando en Trento se preocupó por ensalzar todas estas figuras, generalmente femeninas, que alcanzaban el grado de unión perfecta con el Esposo, presentándolas como ideal a los fieles.

La composición de los dos santos juntos nos evoca una serie de dualidades que, lejos de oponerse, se complementan: la teología y la mística o la espiritualidad, la razón y la pasión, la mente y el corazón, la fe y el amor, la vida contemplativa y la vida activa, el discipulado y la esponsalidad, el hombre y la mujer... Dos realidades, dos vidas distintas pero no extrañas entre sí con un mismo horizonte en los ojos: Jesús.

5. EL PRIMER BARROCO

5.1. «San Francisco y Santo Domingo», de Francisco Pacheco

Compartiendo espacio con los manieristas, que ya dejamos atrás, encontramos a los primeros artistas propiamente barrocos, como Francisco Pacheco. Es, de hecho, una figura clave en la escuela artística sevillana del siglo XVII «no tanto por su valía artística o el interés de sus aportaciones, sino por el singular papel que hubo de desempeñar como teórico y maestro de los artistas de la generación inmediata [Alonso Cano o Diego Velázquez, que acabaría siendo su yerno]». ²³ Su gran aportación fue el tratado del *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas*, publicado póstumamente en 1649. En él plasmó por escrito toda la teoría que, de hecho, quedaría plasmada en las obras de sus discípulos y las propias. Realiza también un exhaustivo trabajo de recopilación iconográfica razonada,

22. No pensemos esto tampoco como algo exclusivo. Todos sabemos que la vida activa de santo Domingo y sus hijos estaba necesariamente nutrida de una fuerte vivencia de Cristo. Al igual que somos conscientes que santa Catalina vivió sus fuertes experiencias en medio de una vida de labor apostólica, de predicación, de misión. Pero por poner el contraste, las experiencias místicas o visiones no tuvieron el mismo peso en la vida de Domingo o de Tomás que en la de Catalina; al igual que la sabiduría de Catalina no la condujo a la formidable sistematización del conocimiento teológico que realizara Tomás. Recordemos igualmente que la santa sienesa no sabía leer ni escribir.

23. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, 6ª edición, p. 158.

exponiendo los diferentes tipos y maneras de representar historias sagradas o imágenes de santos, entre otros.²⁴

De este autor nos centramos en una pareja de pinturas que representa a *San Francisco* y *Santo Domingo* (Figura 4). Realizadas en torno a los años 1605-1610, proceden del Monasterio de Santa María de la Pasión, del retablo de san Juan (en la nave del evangelio de la iglesia); completaban el conjunto unas pinturas apaisadas, también de Pacheco, de los evangelistas, que se encuentran entre los fondos del Museo.

Siguen ambas figuras la “representación canónica” de la respectiva iconografía. Podemos describirlas a partir de lo que plantea Pacheco en su obra teórica *Arte de la Pintura*. Veamos lo que dice del *Glorioso Patriarca Santo Domingo*:

Lo que se halla en su historia, de su natural disposición, es que era mediano de cuerpo, pero muy hermoso, el rostro largo y aguileño, la barba y el cabello algo rojo, el color del rostro muy blanco, con pocas canas, algunas más en la cabeza que en la barba, el cerquillo y corona muy poblado de cabello, sin muestras ni entradas de calvo. Flaco de su complexión, y con las penitencias más acabado de lo que pedían sus años. De los ojos y frente parecía que salían como rayos de luz, que le hacían respetar de los que le oían y trataban.²⁵

Recoge los testimonios de los diferentes historiadores dominicanos, quienes parecen beber todos en su origen del relato de la beata Cecilia. En cuanto a los atributos iconográficos, siente preferencia por los presentes en el modelo del “verdadero retrato” de Soriano: el libro y la azucena, «símbolo de su virginal pureza».²⁶ Añadir que, de las tablas de ambos santos, esta es la única firmada por Pacheco.

24. Aunque en ocasiones se ha querido ver en el tratado de Pacheco una especie de “canon” para los artistas, conviene tener en cuenta la advertencia de Bonaventura Bassegoda: «El “Arte de la pintura” no debe leerse como un manual normativo de la ortodoxia contrarreformista en iconografía sagrada. No lo fue en su tiempo, ni en épocas posteriores, a pesar de los esfuerzos de su autor por aducir su vinculación a la Inquisición, y la autoridad de los padres jesuitas». Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada», en *Pacheco. Teórico, artista, maestro*, coord. Virginia Marqués Ferrer, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2016.

25. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866, segunda edición de Gregorio Cruzada Villaamil, tomo II, p. 300.

26. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 301. Añade también al retrato de Soriano la “insignia” propia del santo: un perro blanco manchado de negro, con una hacha encendida en la boca, y una vara, cruz y bandera en la mano derecha, hiriendo la boca de una zorrilla rendida á sus piés.



Figura 4: *San Francisco y Santo Domingo*. Francisco Pacheco, 1605-1610. Fuente: autor.

En cuanto al *Seráfico Padre San Francisco*, señala:

Era el P. San Francisco de estatura mediana, más pequeño que grande, la cabeza redonda y proporcionada, el rostro un poco largo, la frente llana, los ojos negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeza y de la barba negros, la nariz igual y delicada y las orejas pequeñas. Era de rostro alegre y benigno, no blanco, más moreno. Tenía los dientes juntos é iguales, y era de muy pocas carnes y delicada complexión.

Insiste, sobre todo, en dos puntos: que se ha de representar con el hábito de capuchino (y no de recoleto) y con los estigmas. «Sabemos de cierto que el hábito primitivo que usó San Francisco fué capuchino ... tenía la forma de cruz, y el capucho piramidal, como hoy lo usan los padres capuchinos».²⁷

Acerca de los estigmas, su descripción sigue al relato del prodigioso hecho de “la impresión de las llagas”, tras la visión:

quedaron unos como clavos de la misma carne dura, cuyas cabezas eran redondas y negras, que se echaban de ver en las palmas de las manos, y en los piés por la parte alta del impeine, y las puntas que salían á la otra parte eran largas y retorcidas y como redobladas con martillo, y por el hueco de las puntas podía entrar un dedo. Y el costado derecho tenía herido como con lanza, y una llaga reciente abierta, que casi siempre manaba sangre, en tanta abundancia que manchaba la túnica y paños menores.²⁸

Francisco y Domingo, presentes en todas las iglesias de menores y predicadores, se presentan como padres e ideales de ambas órdenes. La cruz y el libro (la Palabra) no representan sino diferentes modos de una misma unión indisoluble con Dios. Sus pies, descalzos o enfundados en los zapatos, siguen el mismo camino: Cristo. Ambos vuelan livianos hacia él, por la libertad que otorgan la pobreza y la pureza del corazón. Dos palabras de un mismo deseo: volver al amor primero.

27. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, pp. 304-305.

28. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 306.

5.2. *Las ánimas del Purgatorio, de Alonso Cano*

Habiendo accedido a la siguiente sala, la IV, nos encontramos con una obra procedente de la iglesia conventual de Montesión: *Las ánimas del Purgatorio* (Figura 5), realizada por un joven Alonso Cano en torno al 1636. Esta tabla de formato apaisado ocuparía el banco de un retablo (presumiblemente el de santo Domingo en Soriano,²⁹ cuya obra principal sería realizada por Juan del Castillo).

Durante siglos se había ido forjando en el pueblo cristiano una fuerte corriente devocional de oración por las almas del Purgatorio. Se multiplicaron cofradías que promovían la constante oración, limosna y sufragio de misas por los difuntos (o se incorporaron estas prácticas en las entidades ya existentes); además, en la práctica totalidad de las iglesias existían altares dedicados a las Benditas Ánimas, en los que se ofrecían por ellas la Eucaristía, oraciones y ofrendas.

Dentro de las órdenes se incorporó este afecto por los difuntos purgantes. La devoción a la Virgen del Carmen y su escapulario ha estado especialmente ligada a esto. Pero dominicos y franciscanos, entre otros, han difundido imágenes de sus santos padres intercediendo por las ánimas e, incluso, sacándolas de su lugar de penitencia (algunas agarrándose al rosario de santo Domingo y al cordón de san Francisco); se les atribuía la facultad de sacar almas del Purgatorio para llevarlas a Dios, así como de librar de las penas tras la muerte a quienes se afiliaran a sus familias.³⁰

Nosotros hoy, frente a esta expresiva pintura de Alonso Cano, podemos traer a la memoria que «nuestra orden desde el principio fue instituida especialmente para la predicación y la salvación de las almas».³¹ A esto se dirige nuestra predicación, nuestro estudio, nuestra pastoral ... nuestra vida: a que la humanidad se salve y llegue a alcanzar a Dios.³²

29. Lina Malo Lara, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 2017, p. 110.

30. Para ilustrar esto, quiero proponer cuadros como *El Purgatorio de la parroquia de Santiago en Santiago de la Espada* (Jaén) o el que está sito en el coro de las monjas de Caleruega y que representa a santo Domingo intercediendo por las ánimas. También traigo a la memoria los altares laterales de la Iglesia del Monasterio de Porta Coeli en Valladolid, que contienen inscripciones que indican que por cada misa que se ofrece en ellos, Nuestro Padre Santo Domingo (o San Francisco) saca un alma del Purgatorio.

31. «Constituciones antiguas de la orden de predicadores», en *Santo Domingo de Guzmán. Escritos de sus contemporáneos*, ed. Vito-Tomás Gómez García, Madrid, Edibesa, 2011, p. 1025.

32. La *salus animarum* era una encomienda especialmente significativa para los dominicos de Montesión, pues recordamos que fue una casa dedicada por entero a la cura de almas.



Figura 5: *Las ánimas del Purgatorio*. Alonso Cano, 1636. Fuente: ceres.mcu.es

5.3. Juan del Castillo y el retablo mayor de Montesión

Siguiendo el recorrido del Museo, tras haber atravesado el Claustro Grande alcanzamos la antigua iglesia, actualmente Sala V. En ella se exponen las piezas de gran formato de la colección del Museo; muchas de ellas se corresponden a los antiguos altares principales de iglesias desamortizadas. Así encontramos la primera obra en que nos detenemos: las pinturas del antiguo retablo mayor de la iglesia conventual de Santa María del Montesión. Fueron realizadas por Juan del Castillo entre los años 1634 y 1636.

Del autor debemos señalar su relación especialmente estrecha con la Orden de Predicadores en Sevilla:

es conocida la singular vinculación de Castillo con la orden dominica, pues llegó a convertirse en el pintor predilecto de la misma durante la primera mitad del siglo XVII ... A pesar de que resulta difícil conocer, en toda su extensión, los motivos de esta estrecha vinculación con la religión de Santo Domingo, pensamos que debió actuar, como primer factor, los contratos que pudo facilitarle su suegro, Antonio Pérez ... Con posterioridad, el propio trabajo y valía del pintor se convertirían en sus mejores garantes ante los religiosos dominicos, quienes debieron valorar tanto su condición de artista cumplidor de sus obligaciones ... como el espíritu sencillo y amable de su pintura.³³

El retablo de Montesión es, además, la mejor obra del artista: aquí ha alcanzado un dibujo más flexible, un naturalismo amable y un mayor

33. Lina Malo Lara, *Juan del Castillo*, pp. 95-97.

refinamiento expresivo. Iconográficamente está dedicado a la vida de la Virgen María, cuya escena principal es *La Asunción*.³⁴ Los otros lienzos que conforman la narración son *La Anunciación*, *La Visitación*, *la Adoración de los pastores* y *la Adoración de los magos*.³⁵ La profesora Lina Malo apunta que «dicho programa se encuadra dentro del conjunto de obras encomendadas por la orden dominica en Sevilla para demostrar su veneración por la Virgen María, una vez calmada la polémica inmaculista de la que fue partícipe en la ciudad durante la segunda década del XVII».³⁶

6. LOS GRANDES MAESTROS DEL BARROCO

La Sevilla del siglo XVII asiste al nacimiento de una potentísima escuela artística, regada con nombres como Velázquez, Zurbarán, Murillo, Cano... Los dominicos no se quedan al margen del fenómeno, y apuestan por los artistas más excelentes, sintiendo dentro de esta generación una especial predilección por santo Tomás. De hecho, su carrera artística en la ciudad del Guadalquivir despegaría merced al gran encargo que le hacen los frailes de San Pablo, pero de esto hablaremos más adelante.

6.1. *El Colegio de Santo Tomás: la «Apoteosis» de Zurbarán*

El colegio de Santo Tomás también emprende una ingente labor de mecenazgo artístico, sobre todo, para decorar esplendorosamente su iglesia. En ella se situaba la gran pintura de Juan de Roelas *El martirio*

34. Esto se puede interpretar de diferentes maneras. La más extendida ha sido el apoyo de los dominicos (especialmente de santo Tomás) a la creencia en la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma a los cielos; esto conllevaría un contraste, en algunos momentos, especialmente incómodo, con los inmaculistas franciscanos. Y mientras que los hijos del “poverello” ponían como protagonista de sus templos a la Inmaculada Concepción, los dominicos lo hacían con la Asunción, cuando no con la Virgen del Rosario, o directamente una Virgen con el Niño.

Pero, es más: en Jerusalén, la Abadía de “Santa María del Monte Sion” es un templo que se sitúa en el lugar en que, según la tradición, ocurrió el Tránsito y la Asunción de María. En consecuencia, sería lógico pensar que la advocación “Santa María de Montesión” haga referencia última a María en este glorioso misterio.

35. Faltaría al conjunto otro gran lienzo con *la Coronación de la Virgen*, junto con los que se encontrarían en la parte baja del retablo: los Padres de la Iglesia con santo Tomás y san Buenaventura, un *Niño Jesús*, *la Muerte de San José* y *el Taller de Nazaret*. A excepción de los dos últimos, el resto se encuentran en paradero desconocido. También pintó para esta iglesia dos lienzos para sendos altares laterales: santo Domingo en Soriano y santo Tomás de Aquino y san Vicente Ferrer. «A través de estas figuraciones la comunidad dominica buscó ensalzar a su fundador y a los más destacados santos de su orden modelos de sabiduría y predicación». (Lina Malo Lara, *Juan del Castillo*, pp. 107-109).

36. Lina Malo Lara, *Juan del Castillo*, pp. 106-107.

de San Andrés, fechada en torno al 1610 y expuesta también en la Sala V del Museo.

Es Roelas el creador o al menos uno de los mejores cultivadores de un tipo de composición religiosa establecida en dos registros, uno celeste, con luminosos rompimientos de gloria poblados de ángeles niños o mancebos, en una atmósfera dorada de procedencia veneciana ... y otro terrenal, donde también al modo veneciano ... se representa el episodio evangélico ... o hagiográfico.³⁷

Pero la gran pintura por excelencia de este extinto Colegio es *la Apoteosis de santo Tomás* (Figura 6), obra genial que Francisco de Zurbarán pintara en el año 1631. Es obligado detenernos más en esta pieza por muchos motivos. El primero, porque supone un hito dentro de la propia carrera del artista:

Esta es, sin duda, la obra más suntuosa y compleja que Zurbarán ha realizado hasta ahora y la segura confirmación de su magisterio, hecho ya, no sólo de intensidad expresiva de tradición tenebrista, sino también de riqueza colorista, apoyada por su magistral dominio de la materia capaz de traducir toda clase de suntuosidades.³⁸

En ella se aprecia la alta calidad que ha alcanzado el artista a la hora de representar retratos individualizados y las diferentes calidades textiles, así como de componer un conjunto realmente monumental y equilibrado.

Es una obra, además, de una marcada intencionalidad. Se destinó al altar mayor de la iglesia colegial, por lo que sería una pieza especialmente elocuente. Probablemente Zurbarán siguió las directrices del rector del colegio, fray Alonso de Ortiz Zambrano. Su mensaje, a priori, sería ensalzar la figura de santo Tomás, glorioso entre los doctores de la Iglesia; pero, a posteriori, también es una pieza de propaganda del colegio, cauce por el que la doctrina del Angélico llega a Sevilla. «Como todo en la vida humana, aquí se entrelazan los motivos más profundos y los intereses más circunstanciales».³⁹

37. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, p. 162.

38. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, p. 195.

39. Pablo López López, «Estética de la apoteosis. Zurbarán ante Tomás de Aquino», *Estudios filosóficos*, 144 (2001), p. 347.



Figura 6: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*. Francisco de Zurbarán, 1631.

6.1.1. Iconografía del cuadro

La composición posee un punto de referencia central dominante que es, por lógica, la figura de Santo Tomás de Aquino, que preside todo el ambiente pictórico. El santo aparece en actitud apoteósica, en pie sobre una peana de nubes celestiales. Su actitud corporal y anímica señala al momento en que recibe inspiración del Espíritu Santo que en forma de paloma sobrevuela su cabeza.⁴⁰

Sobre su pecho pende el collar, símbolo de la ciencia de las cosas divinas, y el sol con el que ilumina a la Iglesia. Lo flanquean los cuatro Padres de la Iglesia: san Ambrosio, san Gregorio, san Jerónimo y san Agustín. Todos parecen dialogar entre sí, en una actitud serena que invita a pensar en su complacencia sobre la doctrina del Aquinate. Como dato curioso, «es San Agustín, autor de la teoría de la iluminación divina, el único de los cuatro que mira fijamente a Tomás y su iluminación» por el Espíritu Santo.⁴¹ En el registro superior del rompimiento de gloria, a derecha e izquierda del Espíritu Santo observamos sendas parejas: Cristo y la Virgen, y san Pablo y santo Domingo. Todos parecen compartir entre sí su agrado por el egregio hijo de Domingo.

Pasando al registro inferior, observamos dos grupos en torno a una mesa donde se observa la bula fundacional del colegio. A nuestra izquierda, los religiosos dominicos encabezados por el arzobispo fray Diego de Deza, fundador de la institución en 1517. Al otro lado, el emperador Carlos V (quien refrendara la condición universitaria del colegio en 1544), tras el cual se disponen tres personajes ligados con el mundo académico. Todos dirigen su mirada hacia santo Tomás, en actitudes de admiración y devoción. Tras ellos, la estancia se abre hacia un, idealizado, exterior de Sevilla; sin embargo, la luz tan intensa de la ciudad del Guadalquivir no parece afectar en nada a la escena, toda inundada de la luz que emana de la gloriosa visión.

6.1.2. Lectura en clave dominicana

Casi cuatrocientos años después de la ejecución del lienzo parece que este carece de sentido. Los motivos que celebra no son los mismos que los nuestros. Por un lado, el colegio de Santo Tomás dejó de existir en 1836; por otro lado, hoy la teología no ocupa el lugar preponderante que antaño lo hiciera (como la filosofía o las humanidades en general). La *Apoteosis*

40. Enrique Valdivieso (coord.), *Zurbarán. IV Centenario*, Sevilla, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 1998, p. 100.

41. Pablo López López, «Estética de la apoteosis», p. 349.

de santo Tomás se nos pudiera presentar como un mensaje completamente extraño a nosotros. Al fin y al cabo, lo que sucede con cualquier obra de arte o literaria si constreñimos su significado a su realidad inmediata. Pero esta no es la razón de ser de estas obras: ambicionan traspasar el tiempo, transmitir mensajes más profundos que no entienden de generaciones, modas o corrientes.

Siguiendo la propuesta de Pablo López López, «convendremos en que contemplamos la exposición de un valor eterno: el triunfo de la verdad como iluminación del Espíritu».⁴² El cuadro representa el triunfo (apoteosis) de santo Tomás, pero este tiene una realidad mucho más honda. El triunfo de Tomás es el triunfo del Espíritu que actúa en su Iglesia, la nutre, instruye y vivifica. La santidad podemos entenderla como la acción del Paráclito en la vida de sus hijos, por lo que la celebración de los santos es, en último término, la celebración del Espíritu.

Es más, este cuadro no celebra solo la vida de santo Tomás, sino sobre todo su obra y su acción. Puesto que esta obra es fruto de una vida puesta “al alcance del Espíritu”, es lo suficientemente fecunda como para recorrer el cauce de la historia dando de beber a los cristianos de todos los siglos posteriores a él. Podrán cerrar colegios como el que presidía este lienzo, podrán llegar otras corrientes teológicas (¡bienvenidas sean!), podrán incluso reducir esta ciencia a su mínima expresión social; lo que nunca podrán ser negar los frutos de santidad que se han nutrido de la doctrina del Doctor Angélico.

Otro triunfo que se da aquí podemos decir que es el triunfo de la verdad. La pintura de Zurbarán destaca, entre otras cosas, por su verismo. La belleza de sus pinturas la logra a partir de lo más vulgar, de la realidad sin modificaciones: llega a una “apoteosis de lo ordinario”. Hay belleza en tanto que hay una verdad trascendente. Tomás, por su parte, «representa la verdad, o lo que es más de rango humano, el amor a la verdad».⁴³ Su vida discurre siempre frente al horizonte de la Verdad divina, en una actitud de apertura al Espíritu que lo guiará hasta la verdad plena (Jn 16, 13).

Nos podríamos atrever, incluso, a hacer un paralelismo entre el minucioso estilo tanto del artista como del representado. Quizá por eso Zurbarán se acabó convirtiendo en un pintor de predilección para los dominicos: tal vez ese gusto por el más mínimo detalle, por lograr la máxima perfección posible, evocara a la minuciosa pluma del Aquinate. Parece que ambos quieren cerrar sus obras, o más que cerrarlas, completarlas para dejarlas abiertas al diálogo con la posteridad.

Una última lectura que pudiéramos plantear aquí es la siguiente: a través de santo Tomás, el pintor nos propone cuál es la misión de los

42. Pablo López López, «Estética de la apoteosis», p. 347.

43. Pablo López López, «Estética de la apoteosis», p. 339.

predicadores en el mundo: ser cauces para que la luz del Espíritu inunde a la humanidad. Hacer del Espíritu el verdadero protagonista de nuestras vidas, que nos infunda su luz maravillosa para poder transmitirla a los demás. Esa es la dinámica del *contemplari et contemplata aliis tradere*, máxima que debemos al propio Aquinate. Sin la oración, el estudio y la compasión, que son los espacios privilegiados que damos a Dios para que trabaje en nosotros, corremos el peligro de quedar vacíos, estériles; en el “mejor” de los casos, podríamos presentarnos a los demás con la cabeza llena de conocimientos, pero el corazón frío y vacío, ofreciéndoles no la Verdad, sino un trampantojo. Por otro lado, si aquello que hemos alcanzado en la contemplación nos lo quedamos también queda inerte. Nuestro estudio, nuestra oración, nuestra vida común... todos los elementos de la vida dominicana se dirigen a la predicación y la salvación de las almas. Citando al propio santo Tomás, «así como es más perfecto iluminar que lucir, es más perfecto el comunicar a los otros lo contemplado que contemplar exclusivamente».⁴⁴

Esa es nuestra fecundidad, nuestra manera de adelantar la Vida en plenitud que se nos ha prometido (para nosotros y para todos los hombres). Este fue el sentido de la vida de santo Domingo y sus tantísimos hijos a lo largo de la historia: vivir en la Luz y enfocarla a toda la humanidad.

6.3. Santo Tomás, de Francisco de Herrera el Joven

Siguiendo el recorrido del Museo, subiendo al primer piso a través de la escalera monumental de Juan de Oviedo, llegamos a la Sala VI. En ella encontramos una pintura de pequeño formato de santo Tomás de Aquino, realizada por Francisco de Herrera el Joven hacia 1645. Aparece aquí ligado a la devoción eucarística: está comenzando a escribir el himno *Pange lingua*, mientras que un angelito le sostiene un ostensorio con el Santísimo Sacramento.

6.3.1. Las obras de San Pablo el Real

Como mencionamos anteriormente, los dominicos engrandecieron su casa grande con obras de los mejores artistas de la Sevilla del seiscientos y del setecientos. En las siguientes líneas, a partir de lo que se conserva en las colecciones del Museo, hablaremos de los principales ciclos pictóricos que formaron parte del patrimonio conventual para la instrucción de los jóvenes novicios y edificación de los frailes en general.

44. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* II-II, q. 188, a. 6.

6.3.1. El coro bajo: serie de la Vida de Santo Domingo

Accediendo a la Sala VII encontramos dos grandes pinturas de formato semicircular con escenas de la vida de santo Domingo. Conformaban una serie con otras dos pinturas destinados a cubrir los lunetos del coro bajo de San Pablo, en la magnífica iglesia que a la sazón estaba levantando Leonardo de Figueroa. Las cuatro escenas se encomendarían a artistas del entorno del gran Bartolomé Esteban Murillo.

Esta decoración:

Estaba dirigida a los frailes jóvenes dominicos que ejercitaban allí su noviciado; para hacerles llegar los principales episodios de la vida de Santo Domingo, en los que se exaltan las altas virtudes espirituales del fundador de la orden. Estas virtudes sirvieron para formar un programa iconográfico destinado a exhortar a los novicios a la práctica, primero, de una vida de penitencia, ayuno y oración, que sin duda sería recompensada por el Cielo; segundo, a saber resistir las tentaciones demoniacas que incitan a la lujuria. Igualmente, se les invitaba a tener siempre el alma limpia, recurriendo al sacramento de la confesión para que, finalmente, a la hora de la muerte, con el espíritu purificado pudieran, con la ayuda celestial, alcanzar la salvación.⁴⁵

El significado de este ciclo se completaba con las pinturas alegóricas de la bóveda, que representaban virtudes como la Fe, la Oración, el Amor Divino o la Penitencia, así como personajes bíblicos como Noé, Esaú, Jacob, Moisés, Josué y José.

6.3.1.1. «La lactación de Santo Domingo»

Nos fijamos primero en esta “media luna” realizada por Juan Simón Gutiérrez en el año 1710 (Figura 7). No hemos encontrado referencia a este episodio en los autores dominicanos de la primera generación, pero parece ser que por la Edad Moderna ya estaba extendido por la práctica totalidad de las biografías de santo Domingo (o al menos las que se manejaban más en los conventos). El tema de la lactación de la Virgen es ciertamente común a la vida de varios santos; no era algo extraño que los historiadores incorporaran episodios a las vidas de sus biografiados. De hecho, los estudios histórico-críticos de los diferentes textos de la historia de la orden han sacado a la luz bastantes de estos motivos compartidos.

45. Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 153-154.



En el lienzo que nos ocupa:

Se cuenta cómo Santo Domingo, estando en Toulouse, ante los continuos agravios e insultos que los albigenses dirigían a la Virgen María, decidió retirarse a una gruta para hacer penitencia y expiar las ofensas que Ella recibía allí. Allí, durante tres días sin comer ni beber, se azotó violentamente con una cadena hasta ensangrentarse por completo, perder las fuerzas y caer desmayado. En este trance, tuvo una visión en la que María se le apareció para confortarle, acompañada de un cortejo de tres reinas y ciento cincuenta vírgenes, todas ellas ricamente vestidas y adornadas. La Virgen se acercó al santo, que yacía en el suelo, lo colocó en su regazo y le favoreció con el néctar de su pecho. También lo consoló entregándole un Rosario al tiempo que le exhortaba para que prosiguiese en el futuro su lucha contra la herejía.

A continuación, la Virgen explicó a Santo Domingo el significado del cortejo de las tres reinas y de su correspondiente séquito de ciento cincuenta vírgenes cada una. Estas reinas simbolizaban, respectivamente, la penitencia del Padre, la sabiduría del Hijo y la clemencia del Espíritu Santo. También le explicó que cada cortejo de vírgenes representaba el jubileo de la gracia y que sus elegantes y lujosos vestuarios se referían a los gozos, las penas y las glorias.⁴⁶

En la pintura vemos la penitencia que hace santo Domingo en una cueva en el margen izquierdo; mediante este recurso, el pintor logró la descripción de este pasaje por entero. Bajo la cueva se encuentra la firma del artista (de hecho, al ser este el único lienzo firmado de los cuatro con los que compartía

46. Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo*, p. 114.

conjunto, este fue atribuido por entero al mismo artista). En el centro, santo Domingo está desfallecido en brazos de María, quien lo alimenta con la leche de su pecho. Lo rodean las tres reinas y la multitud de vírgenes con palmas en sus manos, y vestidas con riquísimas prendas.

6.3.1.2. Cristo confesando a santo Domingo

El otro gran lienzo de la sala (Figura 8), aunque asignado por el propio Museo a Alonso Miguel de Tovar, el profesor Valdivieso prefiere asignar su autoría a otro discípulo de Murillo: Andrés Pérez. El episodio que representa, es la confesión que hizo santo Domingo con Cristo en su lecho de muerte. «Encontrándose muy enfermo en el convento dominico de Bolo- nia, se le apareció Cristo» como supremo Juez y Pontífice Sumo y le oyó su confesión general: estando el santo arrodillado a sus pies y descansando los debilitados brazos (como hijo familiar y dulcemente amado) sobre las mismas rodillas del Señor. «Los dos frailes que aparecen a la derecha han de ser fray Ventura de Verona, el prior del convento, y fray Rodolfo de Faenza, el procurador ... Delante de ellos aparece el humilde lecho de desnudas tablas en el que el santo se postraba».⁴⁷

Santo Domingo y Cristo ocupan el centro de la composición, acompañados por arriba y por la izquierda de angelitos que portan (o más bien parecen jugar con ellos) un libro y azucenas, atributos propios del Padre de los Predicadores. Al otro lado de la tabla que serviría de lecho al santo, un grupo de cuatro frailes que contemplan en diversas actitudes la escena.



Figura 8: *Cristo confesando a Santo Domingo*. Andrés Pérez (atrib.), 1710. Fuente: esmasfacil.org

47. Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo*, p. 228.

6.3.1.3. Otros cuadros no expuestos

Los otros dos semicírculos que completaban la serie del coro bajo de San Pablo también se encuentran en posesión del Museo. Aunque no se hayan expuestos, merecen una breve mención. El primero sería *Las tentaciones de Santo Domingo*, de Tomás Martínez.⁴⁸ Recoge el episodio (relatado por el mismo Domingo a las monjas de San Sixto de Roma) en el que se le apareció el demonio en forma de mona. El segundo representa *El tránsito de Santo Domingo* y se atribuye a Cristóbal López.⁴⁹ El santo, tendido en su lecho mortal, es asistido por Jesús y María, quienes acuden a su lado acompañados de un coro celestial.

6.3.2. La sacristía: los Padres de la Iglesia de Zurbarán

Continuando el itinerario museístico, llegamos directamente a la sala X. Lo primero que mencionaremos es la presencia de unos cuadros de Zurbarán que son los Padres de la Iglesia *San Gregorio* y *San Ambrosio*. Junto con *San Jerónimo* (que también forma parte de la colección del Museo) formaban parte de una serie más amplia para la sacristía: habría que añadir a *San Agustín*, *Santo Domingo*, *Santo Tomás* y *San Buenaventura* (desaparecidos). «Configuraban todas ellas un elenco de personajes entre los cuales habían elaborado gran parte de la doctrina eclesiástica en la Edad Media y que por ello el espíritu de la Contrarreforma propugnaba y difundía su culto».⁵⁰

Añadiremos que Zurbarán comenzó por todo lo alto su carrera artística en Sevilla gracias a los dominicos de San Pablo el Real. En 1626 recibió el encargo de pintar, además de los arriba mencionados, catorce lienzos con escenas de la vida de santo Domingo. De esta serie solo se conservan dos en la hoy parroquia de la Magdalena: *Santo Domingo en Soriano* y la *Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans*. Este conjunto descubrió a la ciudad a un artista de «una gran potencia expresiva y de una extraordinaria riqueza de color de tonalidades calientes».⁵¹

Pero la verdadera joya de la corona de este conjunto sería una pintura que hoy conservamos en el Instituto de Arte de Chicago y que se destinó al oratorio de la sacristía: el *Cristo Crucificado* (1627). Fue elogiado por muchos contemporáneos por su equilibrio, su tensión emocional y, sobre todo, por su efectismo propio de la corriente tenebrista caravaggiesca.

48. Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo*, p. 157.

49. Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo*, p. 162.

50. Enrique Valdivieso (coord.), *Zurbarán*, p. 74.

51. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España*, p. 189.

6.4. Santo Domingo de Portaceli: Montañés y Zurbarán

En la misma sala X tenemos otras tres grandes obras que son de obligada parada y comentario. Fueron encargadas para la iglesia conventual de Portaceli, y son bastantes significativas dentro de la “historia del arte dominicano”. Son además piezas de extraordinaria calidad, en las que sus respectivos artistas hicieron todo un alarde de su técnica. Hablamos del *Santo Domingo penitente* de Montañés, y de *San Luis Bertrán* y *El beato Enrique Susón* de Zurbarán.

6.4.1. *Santo Domingo Penitente*, de Martínez Montañés

Esta imagen (Figura 9) estuvo destinada a presidir el retablo mayor de la iglesia, obra también de Montañés y del que hoy no conservamos apenas nada. Fue realizado entre los años 1605 y 1609, siendo completado con policromía de Francisco Pacheco.

En esta obra, Santo Domingo parece afrontar el daño causado por las disciplinas de manera contenida, transmitiendo el escultor en su expresión la serenidad propia de la meditación ... El enérgico gesto de sostener con fuerza la cruz, a la que dirige su mirada mientras se golpea la espalda, fija nuestra atención. Con él tensa toda la imagen, mostrando su dominio en el tratamiento de la figura humana desnuda ... Se aleja también de su modelo en la concepción general de la escultura. Como es habitual en su obra, la talla resulta sólida, firmemente asentada. El voluminoso diseño del hábito, que cae desde la cintura del santo, alcanza un gran protagonismo en el conjunto y se desarrolla con rotundidad, contrastando con el torso y los brazos desnudos. A pesar de ello, bajo el amplio ropaje, el cuerpo se intuye. Coloca las piernas en distinto plano, con la izquierda levemente levantada, lo que le permite jugar con el movimiento y con los contrastes de luz y sombra que proyectan la tela blanca de la indumentaria del fraile.⁵²

Recordemos que esta imagen presidía la iglesia de un convento de reforma. Dicha reforma se basó en algunos puntos que convendría recordar: una vuelta a la primitiva pobreza, a las observancias conventuales de los ayunos y el silencio, refuerzo de la liturgia y de la vida fraterna y

52. Ignacio Hermoso Romero, «Santo Domingo de Guzmán penitente, 1605-1609», en *Montañés, maestro de maestros*, coords. Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero y M^a del Valme Muñoz Rubio, Sevilla, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2019, pp. 181-182.

comunitaria. Y según la espiritualidad que a lo largo de siglos ha predominado en la Iglesia, esto se lograría principalmente a través del dominio del cuerpo y del espíritu, y este a través de la penitencia y la disciplina. Teniendo en cuenta este marco, la imagen de *Santo Domingo penitente* puede adquirir una fuerza similar a la que tuvo en su día; puede recuperar parte del mensaje que tuvo para los frailes que decidieron llevar una vida especialmente observante en aquel convento extramuros de la ciudad. Imaginemos, por un momento, el ánimo que sentirían los jóvenes que acababan de “embarcarse”; la perseverancia que infundiría a quienes, en el meridiano de la vida religiosa, han de afrontar crisis y tormentos; y el consuelo que sus ojos, fijos en la cruz, proporcionaría a quienes sienten ya cerca el encuentro con el Padre, a veces, en medio de grandes males.⁵³

A los cristianos del siglo XXI nos resulta especialmente extraño el tema del castigo del cuerpo, de las disciplinas, los flagelos y cilicios. Nos parece algo completamente ajeno. Sin embargo, es imposible evadirlo, especialmente para los dominicos, cuando la penitencia fue un elemento clave en la vida de Nuestro Padre. Constituye uno de los Modos de Orar de santo Domingo; los modos e instrumentos con que se mortificaba aparecen constantemente en sus biografías, en los testimonios de canonización... Ha constituido secularmente un motivo de orgullo para la orden, que ha poblado los conventos con imágenes de este asunto. No es para nosotros, pues, algo totalmente lejano. Lo que hacemos hoy es ahondar en el significado de todas estas acciones, rescatarlo y llevarlo a nuestra vida. Y esta imagen de Montañés nos puede dar unas excelentes pautas para ello.

La clave en esta escultura no es el sufrimiento que se inflige Domingo; al menos, el sufrimiento físico. En verdad, toda la tensión de la obra confluye hacia un punto: sus ojos; a la vez, sus ojos conducen a la cruz que sostiene en su mano con tan gran vigor. Para una vida en el seguimiento de Cristo, según los consejos evangélicos, no se puede dejar de lado la negación, la mortificación, el “morir a uno mismo”. Como toda vida en pos de la Vida, lleva grandes alegrías sin estar exenta de sufrimiento,

53. Quisiera “condimentar” este argumento con las palabras de María Elena Gómez-Moreno: «La imaginería española no es, pues, un arte de museo. Su marco adecuado son los retablos, vibrantes de oro a la luz de los cirios; los pasos procesionales conducidos por calles tortuosas entre un emocionado clamor de fe y de admiración artística. El temblor de las luces pone en estas tallas una vibración de color que en vano tratarían de igualar los reflectores de la más perfecta instalación de museo. Privar a nuestras imágenes de su ambiente religioso es privarlas de lo mejor que tienen: del espíritu que las creó. Esto no va en menoscabo de su valía artística: también en la Grecia clásica las estatuas de Fidias tendrían mucho más hondo significado para aquellos hombres que reverenciaban a Zeus y Atenea, que para los turistas que hoy abren la boca asombrados ante los mutilados y sucios mármoles del Museo británico» (*Juan Martínez Montañés*, Barcelona, Biblioteca de Arte Hispánico, 1942, p. 18. Citado en Álvaro Recio Mir, «Maestro escultor, entallador del romano y arquitecto: los retablos de Martínez Montañés o la conveniencia de las imágenes y su ensambladura», en Ignacio Cano Rivero, *Montañés*, p. 32).



Figura 9: *Santo Domingo penitente*. Juan Martínez Montañés 1605-1609. Fuente: autor

en ocasiones especialmente agudo. A veces olvidamos que el camino de Cristo, nuestro camino, es el de la cruz; y a veces dejamos de lado que el camino de la cruz no acaba en el calvario, sino en el sepulcro vacío.

Pareciera que santo Domingo aquí nos quiere dar una respuesta para afrontar las crisis, las desilusiones, las necesarias búsquedas de nuevos sentidos: despójate de todo lo que te sobra y céntrate en Jesús.

6.4.2. San Luis Bertrán y El beato Enrique Susón, de Zurbarán

Los otros excelentes elementos que hemos de comentar en esta sala son estas dos pinturas que formaban pareja en la iglesia de Portaceli, presidiendo sendos altares laterales. Fueron realizadas hacia los años 1636-1638. Los protagonistas se nos representan con un aspecto monumental, de cuerpo entero, en un paisaje bucólico.

San Luis Bertrán (Figura 10) aparece según la iconografía que le es propia. El rostro proceda probablemente de un retrato funerario. Sostiene en sus manos un bernegal, del que sale un dragoncillo cuando bendice el contenido de este recipiente; esto representa el veneno que habían puesto en su comida para que muriera, y como Dios lo libró de ello. Y es que este santo, que marchó como misionero a América en 1562, sufrió varios intentos de envenenamiento. A través de su predicación había denunciado con dureza la actitud de muchos españoles, quienes maltrataban a los indios. Por otro lado, logró multitudinarias conversiones y bautismos.

Tras la figura principal, en el paisaje, se desarrollan dos escenas. A la derecha se encuentra san Luis predicando; a la izquierda, quemando los ídolos de los indios.

Por otro lado, *El beato Enrique Susón* (Figura 11) aparece representado con el hábito abierto por el costado y grabándose en el pecho el Nombre de Jesús con un estilete o punzón. Este suceso ocurrió cuando él tenía dieciocho años. Fue un gran místico, figura clave dentro de la escuela que surgió en los conventos dominicanos de la región renana en el siglo XIV.

Zurbarán logra aquí representar una actitud extática realmente convincente: «su rostro ha vuelto hacia lo alto está imbuido de una intensa emoción espiritual, siendo esta una de las mejores expresiones faciales que podemos encontrar en la producción pictórica de Zurbarán».⁵⁴ Tras él, al igual que en el caso de san Luis, se disponen dos escenas: a la derecha aparece el beato Enrique meditando junto a una fuente a la que había acudido para beber pero de la que, por penitencia, decidió abstenerse de tomar agua; a la izquierda muestra el anagrama de su pecho a otro fraile, y tras ellos un ángel frente a la choza donde se refugiaba, junto a una capilla, durante sus largos retiros.

54. Enrique Valdivieso (coord.), *Zurbarán*, p. 136.



Figura 10: *San Luis Bertrán*. Francisco de Zurbarán, ca. 1636-1638. Fuente: autor



Figura 11: *El beato Enrique Susón*. Francisco de Zurbarán, ca. 1636-1638. Fuente: Google Arts and Culture.

De esta pareja de lienzos propone el profesor Valdivieso una lectura conjunta muy interesante: la complementación de la vida activa y la vida contemplativa en la orden.⁵⁵ San Luis Bertrán sería el paradigma de la acción: misionero en América, influyente religioso en España, destacado maestro de novicios... Mientras que, como uno de los grandes místicos dominicos, Enrique Susón representaría la contemplación. Son, en cierto modo, muestra de la rica diversidad que ha caracterizado a la orden desde sus inicios y que le ha permitido llevar a Cristo a muchas periferias, de uno a otro confín.

Aunque pudieran parecer realidades opuestas entre sí, no es para nada su realidad. Ni en el arte, ni en la orden, ni en la Iglesia, ni en la vida. No tratamos aquí de oposición, sino de complementación, de conjunción, de comunión. Si algo tiene la vida dominicana de característico es el empeño que pone en la búsqueda del equilibrio entre la contemplación y la acción, entre el estudio y la oración y la misión. Acción y contemplación son las dos caras de una misma moneda que es la Orden de Predicadores.

Tampoco debemos entender que cada una de estas figuras poseyera en exclusiva estos rasgos. La doctrina y la vida de Susón no habrían sido fecundas

55. Cf. Enrique Valdivieso (coord.), *Zurbarán*, p. 136.

si no se hubiesen dado a los demás, como tampoco lo habría sido la misión y predicación de Luis Bertrán sin una intensa vida interior. Pero ese es el logro que perseguimos los dominicos: conjugar todos estos elementos en nuestra vida y ponerlos en la misión, al servicio del pueblo de Dios y para la salvación de las almas. Y siempre en comunión con los hermanos, respetando los acentos donde los ponga cada uno y valorando su ser dominico.

CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, poco más queda por añadir. Podemos mencionar otro cuadro que procede del Monasterio de Pasión y que se expone en la sala XI, que es la *Coronación de la Virgen* de Juan Ruiz Soriano y realizada hacia 1730.

Tampoco sería justo terminar este recorrido sin hacer mención, aunque sea breve, a un capítulo de gran relevancia en la historia de los dominicos de Sevilla como es la devoción al Rosario. Para la mitad del siglo XVII los dominicos, especialmente fray Pedro de Santa María, instituyeron por toda la ciudad “rosarios”: de la aurora, del mediodía o de noche; de hombres y de mujeres. Se establecieron cofradías por todas las parroquias y en algunos conventos (algunas de las cuales son germen, con distintas evoluciones, de corporaciones que hoy siguen vivas en la mariana y cofrade Sevilla).

Dicen las crónicas que se contaron por cientos, incluso miles, las personas que integraban estos rosarios y salían “como escuadrones” todos los días a realizar el rezo público de este salterio marial. En consecuencia, si el pueblo se hizo devoto del rosario de la Virgen, se multiplicaron las imágenes de la Virgen del Rosario por doquier. En el recorrido por el Museo podemos observar, al menos, dos (sin contar el mosaico de Cristóbal de Augusta): una, de Zurbarán, procedente del Hospital de las Cinco Llagas; la otra, de Domingo Martínez, es una obra de menor formato, probablemente para la devoción doméstica o privada. Las parroquias, casas religiosas, hospitales, asilos, así como multitud de hogares fueron acogiendo cada vez más imágenes de esta María que estrecha a su Niño en brazos y con él ofrece al fiel, mientras lo mira, esta cadena de rosas. Pero esto es un tema que acaba por exceder el propósito de estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- Camille, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, Akal, 2005.
Cano Rivero, Ignacio, Hermoso Romero, Ignacio y Muñoz Rubio, M^a del Valme (coords.), *Montañés, maestro de maestros*, Sevilla, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2019.

- Cano Rivero, Ignacio, Muñoz Rubio, M^a del Valme, Izquierdo Moreno, Rocío y Marqués Ferrer, Virginia, *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Guía oficial*, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2009.
- Gómez García, Vito-Tomás (ed.), *Santo Domingo de Guzmán. Escritos de sus contemporáneos*, Madrid, Edibesa, 2011.
- González García, Teodoro, *San Telmo*, en <https://dbe.rah.es/biografias/20726/san-telmo> [Consultado el 21-6-2023]
- Huerga Teruelo, Álvaro, *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992.
- Larios Ramos, Antonio, «Los dominicos y Sevilla», en *Órdenes y congregaciones religiosas en Sevilla*, dirs. Enrique Barrero González - Ismael Martínez Carretero, Sevilla, Ateneo de Sevilla y Fundación Cajasol, 2008, pp. 69-93.
- López López, Pablo, «Estética de la apoteosis. Zurbarán ante Tomás de Aquino», en *Estudios filosóficos*, 50, 144 (2001), pp. 329-354.
- Malo Lara, Lina, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones, 2017.
- Marqués Ferrer, Virginia (coord.), *Pacheco. Teórico, artista, maestro*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2016.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866, segunda edición de Gregorio Cruzada Villaamil, 2 tomos.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, 6^a edición.
- Pleguezuelo Hernández, Alfonso y Fernández Aguilera, Sebastián, «Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de las Fiestas del Real Alcázar», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 20 (2020), pp. 108-125
- Real Decreto del 9 de marzo de 1836, *Gaceta de Madrid* n^o 444 (10-8-1836) [Obtenido de <https://www.boe.es/diario_gazeta/hemeroteca.php?a=1836&m=3&d=10>]
- Roldán Salgueiro, Manuel Jesús, *Iglesias de Sevilla*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2015.
- Valdivieso, Enrique (coord.), *Zurbarán. IV Centenario*, Sevilla, Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 1998.
- Valdivieso, Enrique, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2018
- Velázquez Gallego, Joaquín, *Los paneles cerámicos "Escudo de los Pérez de Guzmán, Duques de Medina Sidonia", de Hernando de Valladares, en el Vestíbulo del Museo de Bellas Artes*, en <<http://explicartesevilla.blogspot.com/2021/01/los-paneles-ceramicos-escudo-de-los.html>> [Consultado el 20-06-2023]