

Una devoción singular dominicana: Santo Domingo en Soriano. El caso del área sevillana

Ramón de la CAMPA CARMONA*
Academia Andaluza de la Historia,
Sevilla

*En memoria del Rvdo. P. Fr. Fernando Aporta García, OP.,
que el Señor puso en mi camino, y del que tanto aprendí.*

SUMARIO: 445-492 [48]. Resumen: 446 [2]. Abstract: 446 [2]. 1. Una imagen acheropita de Santo Domingo para Soriano: 446-449 [2-5]. 2. La imagen material de Santo Domingo de Soriano: 449-452 [5-8]. 3. Significación y funcionalidad de la milagrosa imagen: 453-455 [9-11]. 4. Difusión y fama de la imagen del Soriano: 455-460 [11-16]. 5. Narrativa hagiográfica del milagro de Soriano. El caso de España: 460-465 [16-21]. 6. La devoción a Santo Domingo en Soriano en la Península Ibérica: 466-475 [22-31]. 7. La devoción a Santo Domingo Soriano pasa a las Islas Canarias: 476 [32]. 8. Santo Domingo en Soriano allende los mares: América y Filipinas: 476-478 [32-34]. 9. Ejemplos iconográficos del área sevillana: 478-491 [34-47]. 10. A modo de Epílogo: 491-492 [47-48].

* Nacido en Sevilla, en 1964. Licenciado en filología clásica por la universidad de Sevilla. Título C1 de italiano por la universidad para extranjeros de Siena. Prof. en el IES Albert Einstein de Sevilla. Miembro de número de la Academia Andaluza de la Historia. Delegado en la misma ciudad de la Fondazione Francesco II delle Due Sicilie. Ha organizado y participado en varios Congresos y Jornadas sobre religiosidad popular. Su colaboración más reciente *Calle de la Amargura: historia, espiritualidad, devoción, arte* (Sevilla, 2019).

Este estudio fue presentado a Archivo Dominicano en marzo de 2021 y aceptada su publicación en mayo del mismo año...

RESUMEN. La devoción al lienzo de Santo Domingo de Soriano Calabro, al que se le atribuyó un origen celestial, acheropita, sirvió para reforzar el prestigio de la Orden de Predicadores, erigida como bastión de la pureza de la fe, en un momento en que el catolicismo se vio azotado por el Protestantismo. Además, como en el caso del Fundador de la Orden son pocas las reliquias, las representaciones derivadas de Soriano toman su lugar haciendo presente la intercesión del santo. Se desarrolla toda una iconografía que partiendo de copias fieles de la *Tela de la Casa Santa* pasa a ser representada la escena de la descensión de la Virgen, acompañada de las patronas de la Orden, santa María Magdalena y santa Catalina de Alejandría, para entregar de su propia mano el lienzo a fray Lorenzo, que representa a la Familia dominicana.

Palabras clave: *Santo Domingo en Soriano, devoción, Orden de Predicadores, difusión del culto a la tela acheropita.*

ABSTRACT. The devotion to the canvas of Santo Domingo of Soriano Calabro, to which a celestial origin, acheropite, was attributed, served to reinforce the prestige of the Dominican Order when the Catholicism is plagued by Protestantism. In addition, because the relics of Saint Dominic were few, the representations derived from Soriano took their places. A whole iconography is developed; at first, faithful copies of the canvas of the Holy House was made, and then the descent of the Virgin Mary is represented, accompanied by the patrons of the Order, Saint Mary Magdalene and Saint Catherine of Alexandria to deliver the canvas with his own hand to brother Lorenzo, representing to the Dominican family.

Keywords: *Saint Dominic in Soriano, devotion, Dominican Order, diffusion to the canvas acheropite.*

1. UNA IMAGEN ACHEROPITA DE SANTO DOMINGO PARA SORIANO

Empezamos nuestro recorrido geográfico e histórico en el siglo XVI, en pleno Renacimiento, allende el Mediterráneo, en el fascinante Reino de Nápoles, por aquel entonces integrado en la Corona hispánica. En 1510, el Padre Vicente de Catanzaro, religioso dominico de la Calabria Ulterior, de vida piadosa y austera, inspirado por Santo Domingo, que se cuenta se le apareció varias veces con este fin, llegó a Soriano Calabro, provincia de Vibo Valentia, para fundar un convento dedicado al fundador de la Orden, como así hizo, aunque humilde por la escasez de medios materiales (de diciembre es la bula fundacional)¹.

1. “De conventibus ac provinciis Sacri Ordinis Praedicatorum in Italia et insulis adjacentibus”, en: *Analecta Sacri Ordinis Praedicatorum*, anno tertio, fasciculus primus, Editorial Vaticana, Roma, 1895, p. 182; Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, pp. 19 ss.; Mario PANARELLO, *La “Santa Casa” di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 11.



Fig 1. San Domenico in Soriano

Vamos ahora a 1530, recién erigida en Provincia la Congregación de conventos de Calabria, en el Capítulo General de Roma, presidido por el Maestro Paolo Buttigella. En la casa de Soriano había cinco religiosos: los padres Domenico Galiano, de Soriano, que había sucedido al Padre Vicente Catanzaro como Vicario de la casa; Stefano Natale, de Soriano también, y Tomaso de Girocarne; el hermano lego Lorenzo della Grotteria, Sacristán, y el terciario y postulante Natale Sorbilli, de Pungadi. La comunidad se dedicaba a la construcción del convento y a la plegaria, viviendo en pobreza ejemplar, siguiendo la perfecta observancia introducida por el Beato Paolo de Mileto².

Según cuentan las crónicas, respondiendo a una tradición oral ininterrumpida de los frailes de Calabria y de los ciudadanos de Soriano, la madrugada del quince de septiembre, a los veinte años de la fundación de la casa, Octava de la Natividad de la Virgen, cuando Fray Lorenzo iba a prepararlo todo al Coro para el canto de Maitines, tras dar el primer toque, unas tres horas antes del alba, mientras encendía las velas del altar mayor, se dio cuenta en la tenue luz de la presencia de tres señoras distinguidas, y quedó perplejo pues comprobó que las puertas estaban bien cerradas.

Una, la más venerable, se le acercó y le preguntó cuál era el titular del convento y su imagen, a lo que el fraile le respondió que Santo Domingo, y que sólo había una tosca pintura de él en la pared, bajo la cual estaba el altar donde se celebraba. Entonces la dicha señora le entregó un lienzo enrollado, ordenando que lo entregara al superior para que con él sustituyese la imagen citada. Tras ello, desaparecieron en la penumbra de la nave.

Encontrándose el sacristán con los frailes que venían al coro, les contó lo sucedido. Aunque no le dieron mucho crédito, cuando el Vicario, el Padre Domingo Galiano, desenrolló el lienzo en el que aparecía Santo Domingo estante, con la mirada fija en el fiel que lo contempla, con un lirio en la mano derecha y un libro en la izquierda, todos quedaron conmovidos y lo atribuyeron a obra sobrenatural, pues volvieron a comprobar que las puertas seguían cerradas y, aunque buscaron a las mujeres dentro y fuera, no las hallaron.

La noche siguiente, cuando uno de los tres padres estaba en oración se le apareció Santa Catalina Virgen y Mártir, y le reveló que la anónima donante era la Santísima Virgen, acompañada de ella y también de Santa María Magdalena, ambas protectoras de los dominicos, correspondiéndoles estar presentes como tales en todos los favores celestiales que recibiera la Orden. Se cree que sería el mismo Padre Galiano porque era muy devoto de dicha santa.

2. Martino Michele BATTAGLIA, *Storia del Convento domenicano di Soriano Calabria e dei primi insediamenti dell'ordine in Calabria*, en: *Illuminazioni*, n° 50, Reggio Calabria, 2019, p. 63.

Tanto Santa Catalina de Alejandría como Santa María Magdalena fueron consideradas protectoras de la Orden de Predicadores desde sus comienzos, por ser su carisma principal la predicación. María Magdalena, una de las discípulas del Señor, que había liberado de siete demonios (Cf. *Lucas* 8, 2), tuvo el privilegio de anunciar la primera a los mismos apóstoles la resurrección del Maestro (Cf. *Marcos* 16, 9-11), por lo que es modelo de predicador. Porta en su mano un pomo de las esencias para embalsamar el cuerpo de Cristo, porque es una de las *mirróforas* (Cf. *Marcos* 16, 1 ss.).

Catalina, según la tradición, hija del rey egipcio Costo de Alejandría, en tiempos del Emperador Magencio o Maximino Daya, predicó audazmente en presencia de éste el evangelio a sus conciudadanos y, con su sabiduría, confundió a los más destacados filósofos reunidos en aquella docta ciudad, por lo que es patrona de filósofos y apologetas. El emperador ordenó que la torturaran con una rueda dentada con cuchillas afiladas, que se rompió al tocar el cuerpo de Catalina, quien salió ilesa y fue al fin decapitada a espada. De ahí sus atributos: corona, rueda dentada, espada y palma.

En el Capítulo General de Metz de 1251 se legislaba: “*que la fiesta de Santa Catalina sea fiesta semidoble y se celebre con historia propia. Que en la fiesta de Santa Magdalena se haga memoria de Santa Marta*”. Y en el Capítulo General de Venecia de 1297 fue declarada la fiesta de la Magdalena toda doble³.

2. LA IMAGEN MATERIAL DE SANTO DOMINGO DE SORIANO

La Tela di San Domenico, ténpera sobre lienzo, mide 198 x 125'5 cm., lo que la hace idónea como objeto de culto, y responde al estilo de fines del siglo XV y principios del XVI, muy cercano a la estética de Antonello da Messina, en la órbita de Paolo di Ciaccio di Mileto⁴ [figura 1].

Tras un devastador terremoto en 1783, en que la iglesia quedó reducida a ruinas, habiéndose rescatado el lienzo milagrosamente de los escombros, aunque bastante maltrecho, se pasó a tabla. A partir de entonces

3. “Acta Capitulorum Generalium (vol. I)”, en: *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, t. III, Tipografía Políglota de Propaganda Fide, Roma, 1898, pp. 56 y 282.

4. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, pp. 33 s.; Francesco BARTONE, “L'immagine achiropita, il mistero, il fasto, le rovine e gli splendori di scultura barocca in un convento del Mezzogiorno d'Italia: San Domenico in Soriano”, en: *Sculture Barocche. La collezione del museo dei marmi al convento di San Domenico di Soriano Calabro*, TLM di Marco Mele s.a.s., Serra San Bruno, 2015, p. 15.

aparece en el fondo una pared de ladrillo con ventana abierta a un paisaje. Se representa así por primera vez en una estampa de 1791⁵.

Responde al prototipo iconográfico del santo patriarca, que surge en el entorno de Roma. Aunque la iconografía de nuestro santo no gozó de tanta difusión como la de San Francisco, ya en el Capítulo de la Provincia Romana de 1247 se urgía a las comunidades a tener en las casas una imagen del fundador para mantener vivo su recuerdo, y en el Capítulo General de Buda de 1254 se dispuso que se colocaran pinturas de Santo Domingo y de San Pedro Mártir en las iglesias de la Orden⁶.

Tienen sus comienzos, por tanto, en el románico tardío y en el protogótico, las primeras representaciones iconográficas, que cristalizaron en un arquetipo en el gótico pleno, que se van enriqueciendo con el añadido progresivo de atributos y símbolos hasta quedarse totalmente fijadas en el bajo Renacimiento, y que sólo experimentará variaciones estilísticas con la evolución de los gustos artísticos.

La imagen arquetípica plasma materialmente el retrato físico, humano y espiritual del santo difundido por medio de la reflexión sobre las fuentes literarias. Las primeras son las contemporáneas: directas, testimoniales (testigos de la canonización, Beato Jordán de Sajonia y sobre todo la Beata Cecilia Cesarini) y las primeras biografías espirituales (Pedro Ferrando, Constantino de Orvieto, Gerardo Frachet y Humberto de Romans).

En segundo lugar son también muy importantes las fuentes hagiográficas de divulgación, sobre todo la *Legenda aurea* de Jacobo de Varazze y el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, ambos dominicos.

A todo ello se suman las fuentes litúrgicas y devocionales, que van construyendo el imaginario colectivo sobre el santo, a partir de elementos simbólico-narrativos, como sueños, visiones o éxtasis, y de elementos histórico-hagiográficos de su vida y milagros.

En cuanto al aspecto físico del santo, éste aparece fijado a partir de la primera descripción, la de la ya citada Beata Cecilia Cesarini⁷ que trató al santo en Roma, que le dio el hábito en San Sixto en 1221 a sus diecisiete años, y que lo recrea en Bolonia, en torno a 1240, en sus *Miracula Beati Dominici*. Es la única de entre los biógrafos del santo patriarca en preocuparse por su aspecto físico.

5. Laura FENELLI, "From Calabria to Uruguay. The globalAtlas of the Miraculous Imagen of Saint Dominic of Soriano and its Copies", en: *Regional History as Cultural Identity*, Viella s. r. l., Roma, 2017, pp. 181 ss.

6. Domingo ITURGÁIZ, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992, pp. 136 y 143; Diana Lucía GÓMEZ-CHACÓN, "Santo Domingo de Guzmán", en: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, UCM, Madrid, 2013, p. 96.

7. Adeline RUCQUOI, "Voces femeninas alrededor de Santo Domingo. Sor angélica, sor Cecilia", en: *Voces de mujeres en la Edad Media*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2018, pp. 267-284

Esto hace que su fisonomía no se deje a la libertad absoluta de los artistas, e incluso se da el caso de que esta descripción fue ratificada por el estudio radiológico realizado por la Universidad de Bolonia en 1943 a las reliquias del santo, y es la que desarrolla materialmente nuestra imagen⁸.

Ésta es su descripción: “*La forma exterior del bienaventurado Domingo era así: de estatura mediana, delgado de cuerpo, semblante hermoso, un tanto bermejo, cabellos y barba un poco rubios, ojos bellos. De su frente y entrecejo irradiaba un cierto resplandor, que atraía a todos, y los arrastraba a la reverencia y amor. Permanecía siempre sonriente y alegre, a no ser que se conmoviera por la compasión hacia cualquier sufrimiento del prójimo. Tenía unas manos largas y elegantes, una potente voz, hermosa y sonora. No fue nunca calvo, sino que tenía íntegra toda la corona del cerquillo, entreverada de pocas canas*”⁹.

Nuestra imagen, a diferencia de lo común, presenta al santo imberbe, y, en contraste con la descripción de la Beata Cecilia Romana, le presenta con calvas en la parte delantera del cerquillo. Como es habitual en los santos, ese resplandor que la religiosa resalta se traduce en el nimbo de santidad.

Como hemos dicho, nuestra imagen muestra un libro con la diestra. Este atributo es representado desde muy antiguo en la iconografía del santo. Tiene un significado polivalente, pues hace referencia a la ciencia, a la teología, a la predicación y a las Constituciones de su Orden, y lo comparte con otros santos.

En primer lugar nos remite a su estudio en Palencia, y a su virtud de la caridad; sus libros, “*glosados de su puño y letra*”, los vendió en una hambruna para darle el dinero a los necesitados, porque como atestigua Fray Esteban de España en el proceso de canonización: “*no quiero estudiar sobre pieles muertas y que los hombres mueran de hambre*”.

Nunca se desprendió, sin embargo, del Evangelio de San Mateo y de las cartas paulinas. En los nueve modos de oración del santo, el octavo, precisamente, lo presenta sentado en el suelo estudiando sobre el libro en soledad, modelo de *lectio divina*.

En segundo lugar, nos recuerda la célebre controversia pública de Fanjeaux con los herejes, para lo que se mandó preparar un memorial por cada uno de los grupos contendientes, defendiendo sus tesis. Por parte de los defensores de la recta fe, fue escogido el *libellus* de nuestro santo, que,

8. Diana Lucía GÓMEZ CHACÓN, “Santo Domingo de Guzmán”, en: *Revista Digital de Iconografía medieval*, vol. V, nº 10, Universidad Complutense de Madrid, pp. 89-106.

9. “Milagros que realizó Santo Domingo en Roma y que describió la Beata Cecilia Cesarini Romana”, cap. XV, en: AA. VV., *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, BAC, Madrid, 1947, p. 482.

tras ser sometido al juicio de Dios, salió ileso del fuego, mientras el de los herejes fue rápidamente consumido por las llamas.

Tras la confirmación de la Orden de Predicadores, según Constantino de Orvieto, pues no lo refieren el Beato Jordán ni Ferrando, tuvo en San Pedro del Vaticano “una visión imaginaria” de los santos Pedro y Pablo, que le entregaron, respectivamente, un báculo, distintivo del mensajero de Dios, y un libro, la Palabra de Dios, que significan la *traditio doctrinae* y su autoridad: “Vete y predica porque Dios te ha escogido para este ministerio”.

En cualquier caso adquiere el libro un carácter simbólico, pues, en palabras del iconógrafo Interián de Ayala, representa “su sabiduría, con la cual, ya por sí mismo, y ya por medio de sus hijos y compañeros de esta ilustre y célebre Orden, dignísima de las mayores alabanzas, ilustró con admirables luces a toda la Iglesia Católica”¹⁰.

El santo instituyó en su orden el estudio como actividad fundamental, pero no como un fin en sí mismo, sino con una marcada dimensión apostólica, pues lo concibe como instrumento de evangelización al servicio de la predicación, actividad central de sus frailes¹¹.

Normalmente, a diferencia de nuestra imagen, lo lleva apoyado en el pecho, cerrado o abierto, y ya tiene un puesto destacado en el Arca de su sepulcro (1266-67), pues aparece en los cuatro frentes: en la prueba del fuego (única vez que aparece abierto en ella), en manos de Honorio III en la aprobación de las Constituciones, entregado por San Pablo, y consignado a sus frailes en el envío misional.

Cuando lo lleva abierto, suele aparecer inscrita en sus páginas una cita bíblica, la más frecuente, alusiva al carisma de su orden, Mateo 28, 19: “*Euntes in mundum universum praedicate*”.

El lirio o azucena, portado por el santo, en este caso en mano izquierda, se incorpora a su iconografía después del libro, en el siglo XIV, y simboliza su virginidad y su perfecta castidad. Como argumenta Interián de Ayala, lleva un ramo de candidísimas azucenas “por significarse en las azucenas su excelente candor de alma y cuerpo, con que tanto agradó a la Virgen de las vírgenes, María Santísima”. Igualmente se expresa un padre franciscano: “Domingo en el ramo de azucena le dio a la Iglesia lo florido, porque siempre al Lirio Cristo de los Valles le imitó lo fragante”¹².

Se une a la flor de lis, representación heráldica del lirio, que estaba en su blasón familiar, que consistía en una cruz roja hueca flordelisada. A veces su bastón se remata por ésta.

10. Juan INTERIÁN DE AYALA, O. Merc., *El pintor christiano y erudito*, Madrid, 1782, t. II, p. 332.

11. Claudio Raúl CONDORI CUTIMBO, “Santo Domingo de Guzmán y su visión del estudio”, en: *Phainomenon*, vol. 17, n° 2, Universidad Femenina del Sagrado Corazón, Lima, 2018, pp. 165-174.

12. Pedro RODRÍGUEZ GUILLÉN, O. F. M., *Sermones varios*, t. I, Madrid, 1736, p. 16.

3. SIGNIFICACIÓN Y FUNCIONALIDAD DE LA MILAGROSA IMAGEN

En cuanto al carácter acheropita de esta imagen, a modo de contextualización¹³, debemos anotar que ya se veneraba en Calabria desde la Alta Edad Media un icono de la Virgen a la que se atribuía un origen sobrenatural, Maria Santissima Achirópita, titular del Duomo de Rossano, en la provincia de Cosenza. Un poco posterior, de 1557, es la aparición de Nuestra Señora de Montallegro, en Rapallo, junto a Génova.

Cinco años antes de la ejecución de un cuadro con este tema, que después citaremos, el propio Carducho hablaba en su *Diálogo de la Pintura* de entre las obras de arte atribuidas a ministerio de ángeles de la nuestra de Soriano: “Y por el escrúpulo de esta tradición, pues no le puede haber en la milagrosa imagen de nuestro gran Español y patriarca maravilloso santo Domingo, en Soriano, provincia de Calabria, de quien escribe en toscano Silvestre Frangipane, y tradujo en castellano el padre maestro Fr. Vicente Gómez, de la misma Orden, consta de papeles auténticos examinados y aprobados, que el año de 1530 una noche antes de la Octava de la Natividad de nuestra Señora, bajó la serenísima Reina, acompañada de la siempre enamorada santa María Magdalena, y de la siempre favorecida esposa santa Catalina, virgen y mártir, al Convento del dicho lugar, entonces recién fundado, trayendo consigo la toda hermosa y todas las hermosuras un lienzo de pintura, en él la imagen de nuestro Padre santo Domingo, que por lo menos habemos de confesar que es atención de pinceles Angélicos, si ya no fue de manos criadoras, por el cual obra y ha obrado su divina Majestad más de dos mil milagros, como lo está escribiendo tratando este suceso con la erudición, espíritu y agudeza que discurre y predica el doctísimo y Reverendísimo padre maestro Fr. Cristóbal Torres¹⁴, predicador de su Majestad, hijo y padre de predicadores, verdaderamente Varón Apostólico, admiración y maestro de todos”¹⁵.

Los dominicos divulgaron rápidamente la leyenda de Soriano para exaltar el poder taumatúrgico asociado al culto del santo, que, en cierta medida, es evocado y reforzado por la misma contemplación de la escena, así como supone una ratificación divina de la obra de la orden y de la observancia de los religiosos.

Así mismo, es muestra de la predilección de la Virgen para con Santo Domingo y sus hijos, de una especial protección mariana, al ser, en palabras del Padre dominico Martínez de Llamo, en las páginas 220 y 221 de

13. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, p. 31.

14. Esta obra quedó inédita al ser nombrado Arzobispo de Santafé (Bogotá, Colombia) en 1634, en el Nuevo Reino de Granada, emprendiendo de inmediato el viaje de Ultramar.

15. Vicente CARDUCHO, *Diálogo de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Francisco Martínez, Madrid, 1633, pp. 411 s.

su *Marial* de 1682¹⁶, “*pintura traída por manos de María*”; y añade un poco más adelante: “*Bástale al retrato y Imagen de Santo Domingo el que María Santísima la toque con sus manos, y baje también del Cielo a la tierra en las suyas, que esa es de tan Soberano Pincel su mayor gloria. Gloríese la Iglesia con tan celestial dádiva y la Religión Hija de este Santo Patriarca, pues goza de un Lienzo y Pintura donde puso sus manos la que por ellas comunica Dios, como intercesora, sus mayores gracias*”. Y apostilla en la página 224: “*Puso María en este Lienzo el dedo Póllice [pulgar] de su soberana mano. Por eso tiene tanto poder esta Imagen*”. Este dedo de la Virgen simboliza la Omnipotencia divina.

La Orden es premiada con la *vera effigies*, tema que adquirirá después mucho interés en la Contrarreforma, porque supone una exaltación de la santidad individual del bienaventurado partiendo de su humanidad, expresada por medio del lenguaje iconográfico¹⁷. Y además es *acheropita*, es decir, de origen sobrenatural. El fraile receptor representa a toda la orden.

Como predica un padre franciscano: “*La imagen de Domingo en Soriano, ¿no fue un retrato de su Vida, que envió Cristo al Mundo desde el Cielo? Quién lo duda*”¹⁸.

El padre Francisco Gómez, cuya obra después citaremos, en el folio 2 vuelto de su obra, de 1640, ve en la donación milagrosa del retrato un antídoto divino contra los males que aquejaban a la cristiandad del momento, similares a los de la época del santo: en vez de la herejía albigense, las herejías protestantes iconoclastas: “*Muchos males eran estos para que se descuidara en el amparo la clemencia divina, grandes eran nuestras culpas; pero siempre superior el abismo de su misericordia, y si fue piedad muy de Padre socorrer al mundo con Santo Domingo vivo también lo es el remitirle desde el Cielo, expresada su figura en distancias cortas de un lienzo pintado, pues si reforma con vida, también predica sin ella, y lo mismo es, ponerle al mundo pintado que remediar culpas, y poner freno a tanto número de ofensas*”.

Y continúa en el folio 3 recto: “*Estos mismos intentos tuvo la Majestad de nuestro Dios en dar a los hombres la imagen de este santísimo Patriarca, cuando estaba la Iglesia tan perseguida, la Cristiandad tan acabada. Baje del Cielo esta pintura, pongan los hombres en esta divina copia la vista, que aunque muertos con la enfermedad pestilente de la culpa, sin duda restaurarán la vida perdida de la gracia*”.

Y apostilla en el folio 13 recto refiriéndose a España: “*En las mejillas trae retratada su abstinencia, copiados sus ayunos. Mortificado le envía Dios a su Iglesia, y en casi todas las de España está colocada su abstimente*

16. Juan MARTÍNEZ DE LLAMO, O. P., *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora*, Antonio de Zafra, Madrid, 1682.

17. Pierre CIVIL, “Retratos milagrosos y devoción popular en la España del siglo XVII (Santo Domingo y San Ignacio)”, en: *Actas del V Congreso*, t. V, AISO, Madrid, 1999, p. 350.

18. Pedro RODRÍGUEZ GUILLÉN, O. F. M., *Sermones varios*, t. I, Madrid, 1736, p. 24.

pintura, para que poniendo en ella los ojos, se reformen tantos excesos en la comida y bebida, cebo de la gula y yesca donde penden las centellas de la lascivia".

La misma argumentación expone el dominico Martínez de Llamo, del Colegio de Atocha, en 1682: "*De aquí se infiere el fin para que la bajó esta Señora del Cielo a la tierra, y el efecto que se consiguió de haber bajado, que fue el desterrar como luz del mundo las tinieblas y herejías de Lutero y Calvino, los cuales negaban el culto y veneración a las imágenes*"¹⁹.

Como señala la profesora Fenelli, las copias y estampas de Santo Domingo en Soriano sustituyen en la Orden de Predicadores el puesto de las reliquias corporales del fundador, preservadas, algo desusado en su época, en el arca sepulcral de Bolonia, excepto la cabeza, colocada en un relicario en 1383²⁰.

Pronto empezaron a hacerse copias, primero réplicas exactas en los conventos de alrededor, después el modelo se versiona, y acaba por imponerse la representación de la escena completa. El poder taumatúrgico del original pasa a sus copias e interpretaciones, salvo en casos excepcionales, que se reseñan por eso particularmente.

Es el caso ocurrido en Nápoles en 1652. Una mujer endemoniada fue llevada a la copia de la Salute, pero en este caso no fue bastante y tuvo que peregrinar al santuario de Soriano.

En cuanto a su significación local, tampoco podemos olvidar que supuso al principio un proceso de lavado de imagen de los dominicos calabreses, en cuyo seno se habían suscitado muchas discordias y disidencias, sobre todo el descrédito provocado por la figura cuanto menos heterodoxa de Tommaso Campanella a partir de 1599. Es significativo que el Padre Frangipane abordara la publicación de su libro justamente después de ser elegido prior de la casa. A esto debemos sumar una promoción de ésta, que adquiere un carácter internacional, con el consiguiente reforzamiento de las relaciones de la Orden y la Corona hispánica en el Reino de Nápoles²¹.

4. DIFUSIÓN Y FAMA DE LA IMAGEN DE SORIANO

Tras la exposición al culto de esta imagen, la divulgación de este suceso y las gracias concedidas por su intercesión, aunque los frailes mantuvieron

19. Juan MARTÍNEZ DE LLAMO, O. P., *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora*, Antonio de Zafra, Madrid, 1682, p. 221.

20. Laura FENELLI, "From Calabria to Uruguay. The globalAtlas of the Miraculous Imagen of Saint Dominic of Soriano and its Copies", en: *Regional History as Cultural Identity*, Viella s. r. l., Roma, 2017, pp. 181 ss.

21. Mario PANARELLO, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 12; ÍDEM, "Il culto di San Domenico tra Roma e Madrid", en: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Gangemi Editore, Roma, 2015, p. 537.

durante muchos años una prudencial reserva, dio gran fama al convento, que era casa pobre con sólo tres padres, y únicamente se había terminado de su iglesia la tribuna del templo, que, cerrada, hacía de capilla.

Pronto empezó a ser denominado el convento *Santa Casa* y “*el ojo derecho de la orden dominica*”, y a aumentarse y enriquecerse, hasta el punto de que se celebró allí el Capítulo Provincial de 1550²². A partir, sobre todo, de 1590, la fábrica de iglesia y convento se fue transformando hasta llegar a ser uno de los más importantes y ricos de la Orden en Europa, al convertirse en un santuario meta de numerosos peregrinos de todos los confines de Italia y aun de toda Europa, que invocaban la intercesión del santo, ungiéndose con el aceite de la lámpara que ardía delante del cuadro, o encomendándose con las medidas de éste o con reproducciones, preferentemente tocadas al original. Fuera de la iglesia se vendían, como ocurre en los grandes santuarios, estampas, reproducciones, libros y recuerdos [figura 2].

Como ejemplo podemos traer a colación una carta de un jesuita, fechada en Madrid en 1642, en las que se refieren unos presentes que la Condesa de Olivares, Inés de Zúñiga y Velasco, enviaba al Duque de Nochera, Francisco María Carrafa (o Carafa) Castrioto y Gonzaga, entonces preso en la cárcel de la Torre de Pinto, gravemente enfermo, en trance de muerte: “*una estampa y medida, y un botijón de Santo Domingo en Soriano, barros y vidrios de Valencia*”²³. No olvidemos que el duque era Conde de Soriano y gran devoto y benefactor de la *Santa Casa*.

Punto de inflexión importante en esta devota eclosión fue la intervención en 1609 del padre Agostino Galamini²⁴, Maestro General de la Orden de Predicadores entre 1608 y 1611, que había emprendido la visita de los conventos del Sur de Italia en octubre del año anterior.

Su visita al convento de Soriano, en vez de durar de uno a tres días, que era lo habitual, se extendió a seis días desde su llegada el seis de marzo de dicho 1609, índice del interés que le suscitó el icono sagrado, llamado por antonomasia el *Cuadro*, y de la extrañeza de que, aunque su fama y culto había ido creciendo en esos ochenta años, no se hubiera iniciado ningún proceso canónico para autenticar el hecho sobrenatural ni se hubieran registrado los milagros y gracias a él atribuidos.

Como nos relatan en sus capítulos IV respectivos de sus obras, luego citadas, el Padre Pinelo, que peregrinó a este santuario, y el Padre Polo,

22. Martino Michele BATTAGLIA, *Storia del Convento domenicano di Soriano Calabro e dei primi insediamenti dell'ordine in Calabria*, en: *Illuminazioni*, n° 50, Reggio Calabria, 2019, p. 65.

23. Javier PORTÚS PÉREZ, “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro (Testimonios literarios)”, en: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. XLV, Madrid, 1990, pp. 231-232.

24. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico en Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, pp. 13 ss.



Fig 2. Grabado, ca. 1620, colección Bertarelli, Milán.

el convento era ya grandioso y muy frecuentadas las peregrinaciones a él sobre todo en agosto²⁵.

Para la celebración del santo, se celebraba una octava festiva entre el veintinueve de julio y el cinco de agosto, a la que asistían en tiempos de Frangipane unos 130.000 forasteros, y era concomitante la llamada Feria de Santo Domingo con más de trescientas tiendas.

Con suma prudencia, el Padre Galamini ordenó incoar una investigación oficial sobre el tema, siendo interrogados diversos testigos, aunque muy ancianos, que lo habían vivido *de visu*, y otros que lo testificaban *ex auditu* de protagonistas directos, que acaban autenticando el origen sobrenatural del icono.

Hay dos testimonios incontestables de 1610, siendo prior el Padre Giuseppe Garsia, de Stilo. El primero es conjunto, *ex auditu*, de Baltasare Greco, Agostino Gamarò, Ottavio Himeneo y Fabio Lanza, cuatro párrocos ancianos de vida ejemplar, que juraron haber oído esta historia muchas veces al Padre Galiano, el, en aquel tiempo, Vicario de la casa. El segundo, *de visu*, del sacerdote Natale Sorbilli, el terciario de la historia, que tenía entonces noventa años, y que fue impelido a declarar por una visión nocturna del propio Santo Domingo. Se registraron en acto público por el Notario Giovanni Andrea Rafaele, ante el juez Francesco Greco y como testigos Domenico Rafaele, Alfonso Curiale, Scipione Stali, Francesco Morone y muchos padres dominicos.

Se ha transmitido siempre que también mandó registrar anualmente por secretarios oficiales todas las gracias operadas, tras ser autenticadas por un examen riguroso ante notario público, aunque debió ser un mandato oral, porque, como advierten los profesores Fenelli y Panarello, no hay testimonio escrito de este mandato, pero tenemos el dato cierto que a partir de ese año empieza Frangipane a registrar los milagros²⁶.

Todo esto dio respaldo a la devoción e impidió que el suceso se vistiera de legendario ropaje hagiográfico. Se empezó a celebrar una fiesta el

25. En el Capítulo General de Bolonia de 1564, en el que tomó parte como Definidor de Calabria el Padre Maestro Francisco de Amantea, la casa de Soriano, junto a la de Pietrapaola (Cosenza), fue elevada al rango de convento, lo que indica que la comunidad entonces tenía ya unos doce miembros; no se explica este crecimiento sin la influencia del suceso sobrenatural. Cf. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, p. 61; Mario PANARELLO, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 12; Martino Michele BATTAGLIA, *Storia del Convento domenicano di Soriano Calabro e dei primi insediamenti dell'ordine in Calabria*, en: *Illuminazioni*, n° 50, Reggio Calabria, 2019, p. 65.

26. Mario PANARELLO, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 19; Laura FENELLI, "From Calabria to Uruguay. The Global Atlas of the Miraculous Image of Saint Dominic of Soriano and its Copies", en: *Regional History as Cultural Identity*, Viella s. r. l., Roma, 2017, pp. 181 ss.

aniversario de la aparición, quince de septiembre, que llegó a incluirse en la liturgia dominicana²⁷.

A partir de aquí los Maestros Generales promovieron esta devoción en la orden²⁸. En particular se distinguió el Padre Nicolás Ridolfi (Maestro General entre 1629 y 1644). En 1633 envió al Padre Ignazio Cianti para interesarse del estado del complejo religioso y de sus obras. Seguía la estela de su antecesor Serafín Secchi (que ejerció el mismo cargo entre 1612 y 1628), que, entre otras cosas, había decretado el treinta de agosto de 1612 la transferencia del Capítulo Provincial de Calabria desde Cosenza a Soriano “*por los milagros que cotidianamente se obran en Soriano*”²⁹.

Fue el Papa Urbano VIII el que autorizó dicha fiesta litúrgica particular en 1644, que el Maestro General Tommaso Turco de Cremona extendió a toda la Orden, con el Oficio y Misa de la fiesta del Santo, con el título: *Commemoratio delatae Miraculosae Imaginis Sancti Patris Nostri Dominici in Soriano*, con rito doble. Fue confirmada por el Maestro General Juan Bautista de Marinis en el Capítulo General de Roma de 1650, en el pontificado de Inocencio X.

En 1722 el Papa Inocencio XIII concedió que fuera introducida en el martirologio en uso de la Orden con la siguiente enunciación: “*Commemoración de la milagrosa imagen de Santo Domingo en Soriano*”, lo que supuso un reconocimiento formal de ella por parte de la Sagrada Congregación de Ritos³⁰.

En 1924 se trasladó al veinticinco de septiembre por señalarse el quince los Siete Dolores de Nuestra Señora, y fue suprimida del calendario general de la Orden en la simplificación de éste de 1961³¹, quedando reducida a fiesta local de la comarca, que como ha escrito el Profesor Battaglia, sigue gozando de gran esplendor, y es denominada popularmente *Calata del Quadro*³².

27. Angelo WALZ, O. P., *Compendium Historiae Ordinis Praedicatorum*, Herder, Roma, 1930, pp. 308 y 313. Cf. *Breviarium Sacri Ordinis Praedicatorum*, Pars II, Roma, 1714, p. 535: “*Die XV Septembris. In festo commemorationis Sancti Dominici Patris nostri in Soriano*” (reedición del de 1655); Mario PANARELLO, *La “Santa Casa” di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 19.

28. Mario PANARELLO, “Il culto di San Domenico in Soriano tra Roma e Madrid”, en: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 537 ss.

29. Mario PANARELLO, *La “Santa Casa” di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 12.

30. Mario PANARELLO, *La “Santa Casa” di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 16.

31. Martino Michele BATTAGLIA, *Storia del Convento domenicano di Soriano Calabro e dei primi insediamenti dell’ordine in Calabria*, en: *Illuminazioni*, n° 50, Reggio Calabria, 2019, p. 69.

32. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, p. 126; Martino Michele BATTAGLIA, “Da Caleruega a Soriano! Il cammino di San Domenico di Guzmán e la celeste Immagine di

Pronto se extendió la devoción por Calabria, todo el Reino de Nápoles, Sicilia, Malta, el resto de Italia, y de ahí pasó a todos los territorios con presencia de la Orden, no quedando en los siglos XVII y XVIII convento dominico en Italia que no tuviera capilla o altar en honor de Santo Domingo en Soriano. Fuera de Italia, los territorios que más se distinguieron en el culto a esta devoción fueron Flandes, a partir de Amberes, cuyo convento de frailes dominicos se convirtió muy pronto en un segundo santuario del icono de Soriano³³, y el mundo hispánico.

5. NARRATIVA HAGIOGRÁFICA DEL MILAGRO DE SORIANO. EL CASO DE ESPAÑA

La primera narración del origen milagroso de convento (1510) e imagen (1530) fue publicada en 1621 por el padre dominico Silvestro Frangipane de Zagarise, que vivió en esta casa entre 1570 y 1650, y de la que fue prior de en dos periodos: 1609-10 (fue, por tanto, el que recibió la visita del Maestro Galamini) y 1620-1623, y electo Provincial de la Calabria en 1612 y, por segunda vez, en 1623³⁴ [figura 3].

Fue ampliamente reeditado en varias ciudades de Italia: Messina (1621, primera edición, y 1634), Florencia (1622), Venecia (1630), Trani (1631), Milán (1640), Roma (1642 y 1659), Nápoles (1649 y 1656), Génova (1652). A menudo es erróneamente atribuido al también dominico Ignazio Cianti.

Se tradujo y editó en español por primera vez en Lérida en 1629 por el padre dominico valenciano Vicente Gómez Corella (+Valencia, 1638), que fue catedrático de filosofía en Tarragona, prior en el convento de su tierra natal y rector de su colegio³⁵.

Los censores comprobaron que la traducción correspondía al original. Los capítulos I y II tratan de la vida de Santo Domingo y de sus milagros,

Soriano”, en su obra: *Riti e simulacri, Demologia ed etnostoria della Pietà popolare in Calabria*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2017, p. 42.

33. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, p. 122.

34. *Raccolta de' miracoli et grazie adoperate dall'immagine del padre S. Domenico di Soriano*, Pietro Brea, Messina, 1621; Laura FENELLI, “From Calabria to Uruguay. The global Atlas of the Miraculous Image of Saint Dominic of Soriano and its Copies”, en: *Regional History as Cultural Identity*, Viella s. r. l., Roma, 2017, pp. 181 ss.

35. *Relación de los milagros y gracias hechas por la milagrosa Imagen del glorioso Santo Domingo en Soriano. Referidas por Silvestro Frangipane, Impresa en Messina, con licencia de los Superiores, año 1621. Traducida de lengua Toscana en Española*, Margarita Anglada y Andrés Llorens, Lérida, 1629. Cf. Jacobo QUETIF, O. P., & Jacobo ECHARD, O. P., *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, t. II, Cristóbal Ballard & Nicolás Simart, París, 1721, p. 445; José RODRÍGUEZ, O. SS. T., *Biblioteca Valentina*, José Tomás Lucas, Valencia, 1747, p. 442; Fernando COLLAR DE CÁCERES, “De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”, en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII, UAM, Madrid, 2005, pp. 39 ss.



Fig 7. Libro del Padre Silvestro Frangipane.

respectivamente. El capítulo III está dedicado a la fundación de Soriano; en su capítulo IV se narra el origen milagroso del icono del santo (pp. 93 ss.), en el V se hace la descripción del icono acheropita, en el VI, sus vicisitudes, y, a partir de ahí, sus milagros desde 1609.

En la difusión de esta devoción es importante también, aunque más tardía, y deudora de la de Frangipane, las *Crónicas del Convento de Santo Domingo en Soriano* del padre dominico Antonino Lembo, publicadas en 1665, y que alcanza en su segunda edición hasta el año de publicación, 1687³⁶.

En el *Libro I*, dedica el capítulo 1º a un “*Breve compendio de la Vida y Muerte del Glorioso Patriarca Santo Domingo*”; el capítulo 2º a la fundación milagrosa del convento de Soriano, y el capítulo 3º, a partir de la página 9, a “*Cómo fue traída prodigiosamente la imagen del Patriarca Santo Domingo a la Iglesia de Soriano*”, con el relato tradicional ya publicado anteriormente por Frangipane.

En su obra, el Padre Pinelo, publicada finalmente en 1634 en Manila³⁷, aparte de incorporar la información de Frangipane, añade su propio testimonio y la difusión de esta devoción, en la que él tuvo parte importante, como hemos dicho, en Madrid y por los territorios hispánicos de Ultramar.

Los libros I y II de la obra los dedica a la biografía del santo patriarca y a los inicios de su Orden. El libro III trata ya “*De la imagen de Soriano y sus milagros*”. Tras una introducción, empieza en el capítulo II con la fundación de Soriano en 1510, y el III lo dedica a la entrega celestial de la imagen.

Sabemos que, en el segundo tercio del XVII, el padre zaragozano Juan de Clavería, que fue rector del Colegio dominico de San Vicente Ferrer de su ciudad natal, escribió un *Opusculum in laudem Sancti Dominici in Soriano*³⁸.

Aunque son más abundantes las obras literarias de este tema en el Reino de Aragón, por su singular relación con el Reino de Nápoles, también tenemos testimonios de Castilla, como es el caso del dominico Francisco Gómez, hijo del convento de Burgos, profesor de teología y célebre predicador, que publica su obra sobre el tema en Valladolid en 1640, y que fue uno de los que debió difundir esta devoción en América, porque

36. Antonino LEMBO, O. P., *Cronaca del convento di San Domenico in Soriano dall'anno 1510 al 1664*, Antonio Ferro, Soriano, 1665, y *Croniche del Convento di San Domenico in Soriano*, Vincenzo d'Amico, Messina, 1687.

37. Francisco Pinelo, O. P., *Vida y milagros de Santo Domingo de Guzmán, Patriarca de la Orden de Predicadores, y relación de algunos de los innumerables Milagros de su imagen de Soriano, y de sus copias*, Colegio de Santo Tomás, Raimundo Magysa, Manila, 1634.

38. Cf. Jacobo QUETIF, O. P., & Jacobo ECHARD, O. P., *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, t. II, Cristóbal Ballard & Nicolás Simart, París, 1721, p. 523; Ramón MARTÍNEZ VIGIL, O. P., *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguídas del Ensayo de una Biblioteca de Dominicos españoles*, Librería de Don Gregorio del Amo, Madrid, 1884, p. 262.

pasó a ella como Presentado³⁹. En el folio 7 empieza el relato del lienzo. En el folio 154 muestra como una de las primeras ciudades castellanas en las que se introdujo el culto al milagro de Soriano fue Segovia, como comentamos en otro lugar.

El dominico valenciano Juan Bautista Polo, que fue conventual y catedrático de la Universidad en su tierra natal, escribió un libro sobre el tema varias veces editado en Valencia: en 1646, 1649 y en 1652, y reeditado en Méjico en 1827⁴⁰.

Dedica el capítulo I a la fundación del convento, y el II, a la “aparición de la Sagrada Imagen de Nuestro Padre Santo Domingo en Soriano”, según el relato tradicional, y el III, a la “Descripción de la milagrosa imagen”, el IV, a las peregrinaciones y ofrendas, y el resto a los milagros.

Domingo Suñer, dominico en Perpiñán, del Condado del Rosellón, territorio que en su época pasó de España a Francia, en concreto en 1659, publicó su obra sobre el icono y milagros de Santo Domingo en Soriano en Barcelona en 1649 y en Perpiñán en 1651⁴¹.

Otro valenciano dominico, el Padre Antonio Vicente, publicó también en 1674 sobre la imagen de Soriano y algunos de sus milagros⁴².

A la par que la difusión escrita de la devota imagen y de sus milagros, que ya se había plasmado materialmente, son importantes los sermones en la exposición al culto de sus imágenes o en fiestas en su honor. El dominico aragonés Pedro Mártir Buenacasa (+1703), Maestro en Artes y Doctor en Teología por la Universidad de Orihuela, que fue prior del convento de Zaragoza, Catedrático de Vísperas en el Convento

39. *Sancto Domingo de Soriano milagroso y aplaudido*, Tipografía del Convento de San Esteban, Valladolid, 1640. Cf. Jacobo QUETIF, O. P., & Jacobo ECHARD, O. P., *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, t. II, Cristóbal Ballard & Nicolás Simart, París, 1721, p. 664; José Mariano BERISTAIN Y SOUZA, *Biblioteca Hispano Americana Setentrional*, t. II, Tipografía del Colegio Católico, Amecameca (Méjico), 1883, p. 37.


40. *Aparición y milagros de la prodigiosa imagen del Patriarca Santo Domingo de Soriano*, Vicente Esparsa, Valencia, 1649 y 1652; Bernardo Nogués, Valencia, 1649, e Imprenta del Águila, Méjico, 1827. Cf. José RODRÍGUEZ, O. SS. T., *Biblioteca Valentina*, José Tomás Lucas, Valencia, 1747, p. 245; Ramón MARTÍNEZ VIGIL, O. P., *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del Ensayo de una Biblioteca de Dominicos españoles*, Librería de Don Gregorio del Amo, Madrid, 1884, p. 350.


41. *Vida y milagros de Santo Domingo en Soriano*, Barcelona, 1649, y Esteban Bartau, Perpiñán, 1651. Cf. Jacobo QUETIF, O. P., & Jacobo ECHARD, O. P., *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, t. II, Cristóbal Ballard & Nicolás Simart, París, 1721, p. 593; Ramón MARTÍNEZ VIGIL, O. P., *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del Ensayo de una Biblioteca de Dominicos españoles*, Librería de Don Gregorio del Amo, Madrid, 1884, p. 386.


42. *Breve Relación de la Milagrosa Imagen de nuestro Padre Santo Domingo en Soriano y de algunos milagros suyos, con los Santos Principales de la Orden y Meditaciones y Ofrecimientos del Santo Rosario*, Valencia, 1674. Cf. José RODRÍGUEZ, O. SS. T., *Biblioteca Valentina*, José Tomás Lucas, Valencia, 1747, p. 68.

GOZOS

PATRIARCA
EN QUE SU SAGRADA
aplaude los pro-
gen en








AL GRAN
SANTO DOMINGO
TERCERA ORDEN
digios de su Ima-
Soriano.

Pues que ya triunfa en el Cielo,
Domingo, tu Alma dichosa,
por tu Imagen portentosa
sednos amparo, y consuelo.
Los Cielos ya atesoraron
tu espíritu rica prenda,
y en retorno digna ofrenda
atenos nos enviaron,
(que siendo hechura del Cielo
es recompensa preciosa;)
por tu Imagen portentosa,
que es nuestro amparo, y consuelo.
Quando quiso reparar
Dios al Mundo pervertido
envió à su hijo querido
como Imagen, y exemplar,
casi ya un dón paralelo
de Maria el Orbe goza, &c.
En Soriano colocó
Maria dón tan sagrado:
por tres veces trasladado
alli lo resituyó:
quiso un remedo del Cielo
en region tan escabrosa, &c.
Si atenta el devoto fiel
de ella copiar los primores,
deslumbrando à los pintores
burla al humano pinzel:
La Aurora con tal desvelo
se ostenta ufana, y zelosa, &c.
Sol, que en sus alas salud
nos trajo, te admiró el Mundo,
y en tu Imagen vió un segundo
prodigio de igual virtud:
la dolencia, y desconuelo
siempre pronto alivio goza, &c.



A aquel herege obstinado,
que sus prodigios negó,
castigo atróz le dexó
compungido, y enmendado:
à muchos puso en desvelo
maravilla tan costosa
por tu Imagen portentosa,
que es nuestro amparo, y consuelo.
Si al heretico aparato
tu dotrina desarmó,
la heregia desmayó
al llegar tu fiel Retrato:
aun tu ardoroso zelo
vive en sombra misteriosa, &c.
Can del Rebaño de Christo,
(que es timbre entre tus blasones)
zorras, lobos, y ladrones
desterraste de su aprisco,
logra tambien este anhelo,
y hazaña victoriosa, &c.
De Cielo, astros, y elementos,
dolor, cautiverio, y muerte,
de la mas infausta suerte
logras prontos rendimientos:
transformas así este suelo
en una mansion dichosa, &c.
Esta Milicia triunfante
por blason, y Orden Tercera
en el obsequio es primera
para festejarla amante:
logra à la vista un modelo
de su vida Religiosa &c.
Pues que ya triunfa en el Cielo,
Domingo, tu Alma dichosa,
por tu Imagen portentosa
sednos amparo, y consuelo.

✠. Ora pro nobis B. Pater Dominice.
OREMUS.
R. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

Deus, qui Ecclesiam tuam B. Dominici Confessoris tui Patris nostri illuminare dignatus
es meritis, & doctrinis, concede, ut ejus intercessione temporalibus non destituar
auxiliis, & spiritibus semper proficiat incrementis. Per Dominum nostrum, &c. Amen.

Barcelona: En la Imprenta de Tecla Pla Viuda, administrada por Vicente Verdaguer,
en la calle de los Algodoneros.

Fig 4. Gozos de Santo Domingo en Soriano

del Rosario de Alicante y Predicador del Rey, es ejemplo de ello, con sus sermones publicados en 1680⁴³.

También llegó el tema al teatro. Tenemos, por ejemplo, en España, dentro de las comedias de enredo del famoso Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), una en tres jornadas llamada *Santo Domingo en Soriano*. En la última jornada se narra el origen sobrenatural del convento, la entrega milagrosa del cuadro, se refiere que son innumerables los exvotos y donaciones, y el desenlace feliz se atribuye a la intercesión del santo⁴⁴.

Dentro de la literatura popular debemos incluir los *Gozos*, que son composiciones poéticas narrativas de varias estrofas de versos de arte menor, por lo común heptasílabos, con retorno y estribillo para el canto coral en honor de Cristo, la Virgen o los santos, en acción de gracias o plegaria, que frecuentemente se imprimen en hojas sueltas de unos 30 x 20 cm. más o menos. En la parte superior se imprimía un grabado xilográfico y al final se incluía la oración colecta latina correspondiente.

Se difundieron mucho en España y sobre todo en Levante, tanto en castellano como en catalán y valenciano. En la Universidad de Valencia se conservan, a modo de ejemplo, *Gozos a la aparición de la milagrosa imagen del Patriarca Santo Domingo en Soriano*, que se pueden fechar entre 1750 y 1830⁴⁵. El grabado xilográfico reproduce un modelo italiano, en el que la Virgen sostiene el lienzo ante el fraile arrodillado, flanqueado por las dos santas.

Impresos en Barcelona, a finales del siglo XVIII, tenemos lo *Gozos al gran patriarca Santo Domingo en que su sagrada tercera orden aplaude los prodigios de su Imagen en Soriano*⁴⁶ [figura 4]. Hay otra edición posterior, impresa en la misma ciudad en el siglo XIX, con un grabado con una composición original: son los *Gozos al gran Patriarca Santo Domingo en que su Venerable Orden Tercera de Barcelona celebra los prodigios de la Imagen de Suriano, tutelar suya*⁴⁷.

43. *Sermones de Santo Domingo en Soriano*, Domingo García Morrás, Madrid, 1680. Cf. Jacobo QUETIF, O. P., & Jacobo ECHARD, O. P., *Scriptores Oridinis Praedicatorum*, t. II, Cristóbal Ballard & Nicolás Simart, París, 1721, p. 735; Ramón MARTÍNEZ VIGIL, O. P., *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del Ensayo de una Biblioteca de Dominicos españoles*, Librería de Don Gregorio del Amo, Madrid, 1884, p. 250.

44. *Biblioteca Digital de Madrid*, Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, ms., signatura: Tea 1-66-15.

45. *Biblioteca Histórica*, signatura: BH CGS/110.

46. Imprenta de Tecla Pla Viuda, Barcelona, en: *Biblioteca Digital del Centre de Lectura de Reus*, <https://bd.centreelectura.cat/items/show/27025> (consultado 7-5-2021).

47. Librería de los Sucesores de Font, Imprenta de Gómez e Inglada, en: *Biblioteca Digital del Centre de Lectura de Reus*, <https://bd.centreelectura.cat/items/show/16612>, (consulta 7-5-2021).

6. LA DEVOCIÓN A SANTO DOMINGO EN SORIANO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

La penetración de la devoción en España, que se intensificó después del Capítulo General de Roma de 1644, comenzó en Madrid, pero fue más fuerte en el Reino de Aragón, por su relación más fluida con el Reino de Nápoles, como podemos ver por las publicaciones, y, como ejemplo, según se reseña en el bulario de la Orden de Predicadores, el Papa Inocencio X concedió el diez de abril de 1645 por siete años una indulgencia plenaria a los que el quince de septiembre, fiesta de Santo Domingo en Soriano, visitaran la iglesia de los Frailes Predicadores en Valencia.

A partir de Madrid se difundió rápidamente en el segundo tercio del XVII, rodeada de prodigios y milagros. El Padre Francisco Gómez, en 1640, en el folio 18 v. de su obra, escribe: *“Díganlo las copias milagrosas que de aquel primer trasunto se han sacado, con que fecunda nuestra España lleva en la tierra Cristiana de sus hijos flores de gracia y frutos de virtudes”*.

Incluso españoles fueron decididos devotos de Soriano durante su estancia en Italia, y esta devoción fue aprovechada por los dominicos para reforzar sus relaciones con la Corona hispánica, directa o indirectamente a través de los virreyes y altos funcionarios, así como para promocionar la región a escala internacional, según ya hemos indicado.

Del zamorano Manuel Alonso de Zúñiga Acevedo y Fonseca, Conde de Monterrey, mientras era Virrey del Reino de Nápoles (1631-1636), se sabe que en 1633 peregrinó a Soriano Calabro en acción de gracias por haber salvado su vida en un voraz incendio que destruyó gran parte del Palazzo Reale napolitano.

El propio Rey Felipe IV, en 1635, donó una gran lámpara de plata y, atendiendo a la súplica presentada por el citado Conde de Monterrey a petición del Padre Domenico Griffó, Procurador General del convento calabrés, declaró la iglesia conventual Capilla Real, colocando así el convento bajo protección regia, como se expresa en una carta suya del quince de agosto, en la que se hace referencia al cuadro: *“su devoción está tan extendida en todas partes”*⁴⁸.

Por medio de la imagen del santo ocurrió un milagro al hijo del Virrey Ramiro Núñez Felípez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, casado con una napolitana, Anna Caraffa, Princesa de Stigliano, que ocupó este cargo de 1636 a 1644.

Después del milagro, en 1640, a petición del mismo monarca, fue presentada a Urbano VIII por el cardenal protector de la orden dominica, Antonio Barberini, la solicitud de que Santo Domingo fuera nombrado

48. Mario PANARELLO, *La “Santa Casa” di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 14; ÍDEM, “Il culto di San Domenico tra Roma e Madrid”, en: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 538-539.

compatrono de la ciudad de Nápoles y patrono de su reino, por las muchas gracias obtenidas por medio de su imagen de Soriano, lo que se celebró con grandes festejos. Inocencio X declaró su fiesta de precepto en 1654 ⁴⁹.

El salmantino Gaspar de Bracamonte Guzmán y Pacheco de Mendoza, Conde de Peñaranda, también Virrey del Reino de Nápoles (1658-1664), después del terremoto que asoló la parte meridional de la Calabria en 1659, a causa del cual quedó destruido el convento de Soriano, celebró en acción de gracias solemnemente en el convento de la Salute partenopeo, de los dominicos calabreses, donde había una copia del lienzo acheropita, por haber resultado el original ileso.

Tras informarse de primera mano, envió una embajada a Madrid de dos frailes sorianenses, que obtuvo de la Corona 10.000 ducados para cuatro o cinco años de ayuda a la *Santa Casa*, ratificada en 1661, y el propio Conde envió para su reconstrucción a su arquitecto de confianza, el cartujo Bonaventura Presti⁵⁰.

Este convento citado napolitano⁵¹, ubicado en la entonces llamada Piazza Maggiore, hoy Dante, había sido fundado por el Padre Tommaso Vesti, dominico calabrés, gracias al donativo de 800 ducados de la noble dama también calabresa Sara Ruffo di Mesurica, anexo a una capilla dedicada a Santa Maria della Salute, existente ya en 1587, para sus hermanos paisanos.

La iglesia actual fue construida entre 1619 y 1660. Acabó adquiriendo el título de Santo Domingo en Soriano, por la devoción que inspiró su copia milagrosa del lienzo sorianense. En la actualidad, está dedicada a la entrega milagrosa del lienzo la tercera capilla de la izquierda, presidida por un lienzo de Giacinto Diana (1731-1803).

Este virrey reafirmó, como vemos, las relaciones de la casa y de los dominicos en general con las autoridades españolas, sobre las mantenidas con franciscanos y mínimos, y la promoción de la devoción a Santo Domingo de Guzmán frente a la de San Francisco de Paula.

La devoción en la Península Ibérica prendió en primer lugar en Madrid, teniendo su origen en el Convento de Santo Domingo el Real, de monjas dominicas de clausura, que había sido fundado por el propio santo patriarca, y su primer foco de difusión fue el Convento de Santo Tomás de Aquino, de frailes dominicos, conocido popularmente como

49. Mario PANARELLO, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 14; ÍDEM, "Il culto di San Domenico tra Roma e Madrid", en: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Gangemi Editore, Roma, 2015, p. 545; Martino Michele BATTAGLIA, "Storia del Convento domenicano di Soriano Calabro e dei primi insediamenti dell'ordine in Calabria", en: *Illuminazioni*, n° 50, Reggio Calabria, 2019, p. 79.

50. Mario PANARELLO, *La "Santa Casa" di San Domenico in Soriano Calabro*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 2001, p. 16.

51. Gaetano AMODIO, *Napoli Sacra. Guida alle Chiese della Città. 11° Itinerario*, Elio de Rosa Editore, Nápoles, 2010, pp. 645-648.

Colegio de Atocha, significativamente el primero importante fuera de la Península Itálica.

En una relación publicada en Madrid en 1638⁵², se dice, en el folio 2, que las primeras noticias de la milagrosa imagen de Soriano las comunicó un religioso dominico italiano en 1610 a las dominicas de Santo Domingo el Real, lo que suscitó en la comunidad el deseo de conseguir una copia de ella.

Finalmente las monjas la consiguieron a través de Luis Ortiz de Matienzo, Secretario del Consejo de Italia, que hizo copiar el original y traerla, y la donó al convento. Fue colocada en medio del coro provisionalmente.

Para ser más cómodamente venerada por religiosas y fieles, al nacer y acrecentarse la devoción, se acordó colocarla en un altar colateral, en retablo diseñado por Juan Gómez de Mora, a quien también se debieron la “*lucida*” fábrica de la capilla y de su adorno, levantada por el arquitecto Bartolomé Díaz. Fue principal benefactor el Duque de Medina de las Torres, Virrey de Nápoles, ya citado.

Pero se ejecutó un nuevo lienzo, encargado a Vicente Carducho, pintor del Rey, a tono con la grandeza requerida, y el traído de Soriano se guardó en la clausura. El conjunto se estrenó en 1638, con una solemne procesión el trece de julio y fastuosos festejos. En 1850 se encontraba encima del retablo de la Soledad⁵³.

Desaparecido, conocemos su composición por un grabado, que luego mencionaremos [figura 5]. Se observa en la parte superior un rompimiento de gloria con resplandor de nubes. En el centro, Santa Catalina sostiene por el borde de arriba el lienzo desenrollado. La Virgen, a la derecha del lienzo, lo sostiene con la siniestra mientras lo señala con la diestra mirando al fraile, arrodillado, al otro lado del cuadro, que sostiene la parte baja del icono y lo contempla embelesado. La Magdalena, de perfil, detrás de la Virgen, asiste como testigo. Cada personaje se identifica por sus atributos: pomo, la Magdalena; palma y rueda, Santa Catalina, y llaves y farol, Fray Lorenzo. Frente al arquetipo italiano, no es la Virgen la que sostiene el lienzo; en el ámbito hispánico es presentado por una o las dos santas, y el marco es realista.

Unos años después, en 1645, según una *Relación*, publicada en Madrid y en Sevilla⁵⁴, hizo un sonado milagro que consistió en la curación

52. Aldonza DE AYALA, Priora de Santo Domingo el Real, *Colocación de la milagrosa Imagen del glorioso Patriarca Santo Domingo de Soriano. Procesión y octavario solemne que se celebró en su capilla*, Francisco Martínez, Madrid, 1638.

53. José María DE EGÜREN, “Santo Domingo el Real”, en: *Semanario pintoresco español*, Oficinas y Establecimiento Tipográfico del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, Madrid, 1850, p. 42.

54. *Relación de un grandioso milagro que estos días ha obrado Dios nuestro Señor por medio de la milagrosa Imagen de nuestro Padre Santo Domingo de Soriano, que está*



Fig 5. Pedro de Villafranca, grabado de óleo de Carducho, Madrid, 1638.

repentina de una religiosa de la casa, Sor Catalina de Mendoza, que estaba enferma desde hacía cinco años, y se encontraba en trance de muerte.

A las seis de la tarde del dieciséis de julio, pidió una imagen de Santo Domingo. Le llevaron una pequeña imagen de pincel, de media vara (unos 40 cm.), que había traído junto con otras dos el citado Luis de Matienzo, que habían estado en contacto tres días con el lienzo milagroso.

Se curó al punto totalmente, y examinaron el caso por orden del Cardenal Borja y Velasco, Arzobispo de Toledo, siete médicos, que certificaron el milagro, por lo que éste fue aprobado por dicho Ordinario de Lugar.

Uno de los principales introductores de esta devoción en los dominios hispánicos fue el Padre dominico Francisco Pinelo, de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas, como cuenta en la página 661 de su libro, comentado en su lugar: *“El año de 1626, viviendo yo en Santo Tomás de Madrid, y teniendo traducida la historia de los milagros de Soriano, y comprado el papel, y dado a un impresor llamado Pedro Tazo para darlo a la estampa, me dio un dolor de ijada y de costado tan agudo, que al cuarto día me desahuciaron tres grandes médicos que me curaban porque el mal pedía sangrías, y otros remedios tales, y no hallaban sujeto en mí para hacer ninguno; yo (la noche que traslucí esto) quedándome solo, invoqué a mi gran padre, y le prometí de ir a Soriano, si me sanaba”*.

Habiéndole llegado un ejemplar del libro de Frangipane al Padre Diego de la Fuente, a la sazón prior del Colegio de Atocha en 1626, él mismo debió de encargarle la traducción al Padre Pinelo, que, por las circunstancias de la enfermedad, demoró su publicación⁵⁵.

Continuamos con el relato del Padre Pinelo: *“Sanome luego, de suerte que a pocos días me pude poner en camino para Barcelona, y fui a Soriano, y caminé más de mil y cien leguas, debió de ser porque yo viesse con mis ojos aquel Santuario, trujese sus copias, retratos y estampas, de que se ha llenado España, y la mayor parte de la cristiandad de altares, imágenes y santuarios de Soriano, donde en memoria del propio original obra Dios grandes milagros, y para que escribiese este libro no a ciegas, sino como testigo de vista”*.

En las páginas 630 y 631 nos cuenta su labor difusora de la devoción por medio de estampas a su vuelta a España, que contribuyeron también a la fijación del modelo iconográfico: *“En el convento de la Salud [hoy Santo Domingo in Soriano] que tiene en Nápoles la provincia de Calabria [en Piazza Dante], estaban tirando en rame, o lámina fina diez y doce mil estampas del Santo (con Nuestra Señora y las Santa Vírgenes que la acompañaron al traerla) el año de 1628, y yo truje algunas a España, de una de ellas se sacó*

en el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, Madrid-Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1645, 4 pp.

55. Marta BUSTILLO, “Carducho and Ideas about Religious Art”, en: *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, University of Wales Press, Cardiff, 2016, pp. 174 ss.



Fig 6. Juan Bautista Maíno, Museo de l'Hermitage.

molde para tirar otras diez y doce mil en Santo Tomás de Madrid, y con una de éstas hicieron lo mismo en Granada, que tiraron en Santa Cruz la Real otras diez y doce mil. Y los milagros que con ellas se han visto son innumerables hasta resurrecciones de muertos como yo lo vi y averigüé en Madrid”.

El mismo autor, más adelante, en la página 641, se muestra como el principal introductor del culto oficial a Santo Domingo en Soriano en 1629 en Santo Tomás de Madrid, conocido popularmente como Colegio de Atocha, que se convirtió en un foco importantísimo de devoción: *“En el altar y Capilla que en Santo Tomás de Madrid se fabricó a Santo Domingo de Soriano cuando yo volví de Italia de visitarle, y le truje a España, se han visto desde el año de 1629, por mayo que se dedicó [el día 13], innumerables milagros, autenticados y acreditados en aquella corte del Rey de España, y experimentados en la misma persona del Rey y de muchos grandes, de lo cual presumo yo de la mucha piedad y religión de los padres de aquella Provincia que darán libro a la estampa, para gloria de su gran Padre”.*

Ese mismo año de 1629 se publicó en Madrid una *Breve Relación*⁵⁶ de cuatro páginas escrita por un dominico anónimo para dar a conocer el origen sobrenatural de la imagen de Soriano y sus milagros sacada del libro de Frangipane, con ocasión de exponerse al culto en el Capítulo el lienzo representando la celeste donación.

En un principio, en este convento dominico el Padre Jerónimo González había mandado hacer una mediocre copia de la estampa traída por el Padre Pinelo, pero cuando la pretendió exponer al culto en el citado Colegio de Atocha, se le opuso el Corregidor de la Villa, Luis Hurtado, persona muy influyente en la Corte, porque era Ayuda del Rey, por lo que finalmente sufragó un lienzo del pintor Juan Bautista Maíno (1581-1669) el Padre Antonio de Sotomayor (1557-1649)⁵⁷, a la sazón prior del convento, y que había recibido en la Orden al pintor en San Pedro Mártir de Toledo en 1613, que es la primera representación de este tema del dominico, que residió en dicho convento, y que escogió la modalidad de presentar la escena completa. Éste fue el que se entronizó en un retablo con traza de Alonso Carbonel en la Sala Capitular, y que desapareció en un incendio en 1652, pocos años después del fallecimiento de nuestro pintor⁵⁸.

56. *Breve Relación de la milagrosa y celestial Imagen de santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo por mano de la Virgen Nuestra Señora al Convento de Santo Domingo de Soriano en el Reino de Nápoles, cuya copia está en el Colegio de santo Tomás de Madrid agora nuevamente puesta en el Capítulo desta casa, en el año de 1629. Sacado todo del libro que en Toscano hizo imprimir el dicho Convento, Recopilado por un Religioso de la misma Orden*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1629.

57. Fue Inquisidor General desde 1632 y Confesor del Rey.

58. AA. VV., *Retablo de Artistas*, OPE, Caleruega, 1987, p. 167; Fernando COLLAR DE CÁCERES, “De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”, en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII, UAM, Madrid, 2005, pp. 39 ss.

El tema fue restablecido en la casa por un óleo sobre lienzo de 470 x 310 cm. de Antonio de Pereda, por encargo de Fernando Ruiz de Contreras, Marqués de la Lapilla, caballero de Santiago, que era protector de este artista, para la capilla funeraria de la que era patrono. El retablo fue ensamblado por Sebastián de Benavente en 1655, y fue inaugurado en 1656.

A los lados del cuerpo central con el lienzo se colocaron las esculturas de Manuel Pereira de San Pedro y San Pablo, que habían sido encargadas en 1654, y en el ático había otra pintura de Pereda representando la Trinidad, hoy perdida.

Palomino lo pondera mucho con las siguientes palabras: “*Y en nuestros tiempos baste decir que por el cuadro de Santo Domingo Soriano que está en su capilla del real colegio de Atocha de esta corte, orden de predicadores, le dieron a don Antonio de Pereda dos mil ducados, y una plaza de ujier de cámara en palacio para don Joaquín de Pereda su hijo*”⁵⁹.

Tras el incendio de la capilla en 1872, pudo ser salvado y pasó a la colección del Marqués de Cerralbo, heredero del patronato, y fue colocada en la escalera de honor de su palacio madrileño, como continúa en la actualidad, convertido el inmueble en Museo Cerralbo, en el que figura con la identificación *Inv. 56*.

Presenta una disposición diferente al modelo de Maíno, quizá dependiente de la estampa traída por el Padre Pinelo de Soriano⁶⁰. Se desarrolla con un fondo de una iglesia gótica con un gran lienzo de la Asunción en el retablo mayor, tema quizás elegido por ser su fiesta cercana a la del santo y porque un quince de agosto, el del año 1217, envió a sus frailes de dos en dos por el mundo a predicar.

Sobre este fondo se despliega una nube de ángeles, escenografía tan cara al barroco pleno, y en primer plano, en la mitad inferior, en el centro, Santa Catalina sostiene el lienzo del santo desplegado. A su izquierda la Virgen, vestida de jacinto y azul, toca el cuadro con el pulgar e índice de su diestra mientras con la siniestra se recoge el manto; a la derecha del lienzo la Magdalena, con su pomo, contempla la escena y el fraile, genuflexo, contempla a la Virgen, ayudando a sostener el lienzo con su izquierda mientras que mueve la derecha en actitud declamatoria. Hay rosas esparcidas a los pies de la Virgen y a los de Santa Catalina espada y corona.

En 1633 un dominico anónimo publicó en Méjico lo siguiente en referencia a la imagen primitiva madrileña de Maíno: “*Ha sido y es tan favorable la infinita bondad de Dios con los devotos de N. glorioso P. S. Domingo, que no solo llena de beneficios a los que presencialmente acuden a Soriano*”

59. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, t. I, Imprenta de Sancha, Madrid, 1795, p. 135.

60. Mario PANARELLO, “Il culto di San Domenico tra Roma e Madrid”, en: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Gangemi Editore, Roma, 2015, p. 543.

*donde está su milagrosa y celestial Imagen, sino que a los ausentes que invocan su favor, se les concede liberalmente. Y lo que admira es que en las partes donde se ha colocado altar con título de S. Domingo de Soriano, muestra la divina Majestad con milagros lo que le agrada, que por intercesión del glorioso Patriarca S. Domingo le pidan los fieles remedio de sus trabajos, como se experimenta en Madrid, donde son muchos los milagros que ha obrado después que se colocó altar en el Colegio de S. Tomás de aquella Corte, que fue el año de 1629, y son tantos, que en doce días primeros de la colocación del altar, obró Dios milagros, entre ellos resucitó un niño difunto, y dio agua que con instancia se pedía con rogativas en aquella villa, por la necesidad que había que lloviese*⁶¹.

Sí conservamos de Fray Juan Bautista Maíno tres representaciones seguras del tema, que merecen comentario porque su composición, similar en las tres, fue prototípica para el mundo hispánico, y que seguirían a la primera, la desaparecida citada del Colegio de Atocha.

Una está en el Museo del Prado, procedente del Museo de la Trinidad, aunque no está expuesto en la actualidad, con el número de catálogo Poo5773. El óleo sobre lienzo, de formato vertical, mide 228 x 124 cm., y se fecha ca. 1629.

Al fondo, se representa el altar mayor con una Anunciación. La elección del tema no es baladí, porque en la fundación del convento de Soriano, en 1510, le fue concedido en las afueras del pueblo al Padre Vicente de Catanzaro un humilde habitáculo contiguo a una iglesita con dicho título de Nunziata⁶².

En el centro, Santa Catalina, coronada, sostiene el lienzo desplegado; a la izquierda de ésta, la Virgen, vestida de jacinto y azul, lo señala con su índice, y cierra la composición por ese lado María Magdalena de perfil con su pomo, mientras que, a la derecha del lienzo, el fraile lego, arrodillado, lo recibe, sosteniendo el borde derecho de éste con su izquierda, mientras abre su diestra en entrega confiada a la Virgen, a la que contempla arrobado.

Otros dos óleos sobre lienzo de composición similar se encuentran en el Museo de L'Hermitage [figura 6] de San Petersburgo, y en la Parroquia de Santa Olalla o Eulalia de Segovia, al que nos referiremos más adelante. El primero, en la sala 239, con número de inventario ΓΘ-321, mide 203,5 x 134 cm., e ingresó en el Museo en 1852, adquirido a la Baronesa d'Este.

61. *Breve Relación de la milagrosa y celestial Imagen de Santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo por mano de la Virgen nuestra Señora, al Convento de Santo Domingo de Soriano en el Reino de Nápoles. Sacado todo del libro que en Toscana hizo imprimir el dicho Convento. Recopilado por un Religioso de la misma Orden, Bernardo Calderón, Méjico, 1633.*

62. Martino Michele BATTAGLIA, "Storia del convento domenicano di Soriano Calabro e dei primi insediamenti dell'ordine in Calabria", en: *Illuminazioni*, n° 50, Reggio Calabria, 2019, pp. 59-60.

Conservamos, como nos transmite el profesor Pérez Sánchez, también un cobre atribuido a Maíno con este mismo tema, que se adiestró en esta técnica de seguro en su formación romana, en el Museo Granet de Aix-en-Provence, Francia, y otro atribuido a José Leonardo, aunque dependiente de Maíno, en la National Gallery of Ireland, en Dublín⁶³.

Como señala el historiador Pedro Ontoria Oquillas, el pintor Clemente Sánchez, de mediados del XVII, que trabajó fundamentalmente en iglesias y conventos, pintó el tema varias veces siguiendo el modelo de Maíno, que tuvo gran difusión, en la zona de la Ribera del Duero.

Así podemos asignar a su producción los siguientes lienzos: el del convento de dominicas de Caleruega (ca. 1636), el de la Colegiata de Peñaranda del Duero (1650), en el convento del Rosario de Barbadillo del Mercado, y en Lerma, los del convento de monjas dominicas de San Blas y en la Colegiata de San Pedro. Añadimos el único documentado de ellos que es el del Museo de Gumiel de Izán, de 220 x 180 cm., de 1648, localidad tan vinculada al santo patriarca.

En el folio 154, el Padre Francisco Ortiz nos advierte de que una de las primeras ciudades castellanas en las que se introdujo el culto al milagro de Soriano fue Segovia, donde estaba muy arraigada la devoción de Santo Domingo, que había fundado allí su primer convento de frailes, en el que residió, y ciudad en la que había predicado en esta su última estancia en España.

En esta población se colocó, en el convento de monjas, el primer altar de Santo Domingo en Soriano. También lo hizo la Parroquia de San Miguel, y, por último, en propia capilla, en 1639, la Parroquia de San Olalla, donde es fama predicó el santo, con la colaboración del padre Juan Martínez, Prior del convento dominico, y con pintura del dominico Fray Juan Bautista Maíno, que se entronizó en medio de grandes fiestas⁶⁴.

Por otro lado, en Almagro (Ciudad Real, entonces diócesis de Toledo) se fundó la primera cofradía de Santo Domingo en Soriano, a la que el Papa Inocencio X concedió una bula de aprobación y enriquecimiento de indulgencias, fechada el once de junio de 1653⁶⁵.

63. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Sobre Juan Bautista Maíno", en: *Archivo Español de Arte*, t. LXX, nº 278, CSIC, Madrid, 1987, pp. 113 ss.

64. Fernando COLLAR DE CÁCERES, "De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña", en: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII, UAM, Madrid, 2005, p. 45.

65. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, pp. 108 y 126.

7. LA DEVOCIÓN DE SANTO DOMINGO EN SORIANO PASA A LAS ISLAS CANARIAS

La devoción, como es lógico, pasó a las Islas Canarias⁶⁶. El profesor García Izquierdo nos da a conocer que había un altar de Santo Domingo en Soriano en la iglesia del convento dominico de San Miguel de La Palma, según un inventario de la desamortización de 1836.

Actualmente, en la iglesia del Convento de dominicas de Santa Catalina de Siena de La Laguna, en el ático del retablo de la Purísima, a los pies de la nave del evangelio, señala el mismo autor un óleo sobre lienzo con este tema, y alrededor del mismo una serie de pequeñas tablas con milagros atribuidos a la intercesión de esta devoción.

Sabemos que el convento se fundó en 1611 por monjas sevillanas. Se ve perfectamente que no era ésta su ubicación original. El estilo del cuadro y la procedencia de las primeras moradoras de la casa, orientan a catalogarlo como de ámbito zurbaranesco, del segundo tercio del siglo XVII.

En Tenerife, en 1649 se fundó una vicaría dominica en Güimar dedicada a Santo Domingo en Soriano, que fue confirmada en el Capítulo General de Roma de 1650. Por ser un lugar seguro, era idóneo para custodiar a la Virgen de Candelaria cuando había peligro de piratas. El milagro está representado en un lienzo del ático del retablo mayor, realizado en taller canario después de un incendio en 1775. La Virgen sostiene la imagen flanqueada y ayudada por las santas, según el prototipo italiano.

8. SANTO DOMINGO EN SORIANO ALLENDE LOS MARES: AMÉRICA Y FILIPINAS

Igualmente se difundió por Hispanoamérica⁶⁷, en cuya evangelización los dominicos tuvieron un papel tan importante. En 1630 Santo Domingo de Guzmán fue aclamado protector de Ciudad de Méjico, tras ser invocado como abogado en una inundación.

Del propio Padre Pinelo, en las páginas 721 y 722 de su libro, y un anónimo dominico, en una relación publicada en el mismo Méjico en 1633, sabemos la génesis de la devoción a Santo Domingo en Soriano en esta ciudad.

El Padre Pinelo nos relata que, a su paso por Méjico, en 1631, mandaron copiar el cuadro que él traía de Soriano los padres del convento de Santo Domingo de dicha ciudad. Es una interpretación barroca del original de Soriano, obra de Alonso López de Herrera, de 1632. Un religioso de

66. Domingo José GARCÍA IZQUIERDO, "Religiosidad popular y taumaturgia: los milagros de Santo Domingo en Soriano", en: *XIV Coloquio de Historia Canario Americana*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 1450-1462.

67. Antonino BARILARO, O. P., *San Domenico in Soriano*, Santuario di San Domenico, Soriano Calabro (Catanzaro), 1982, p. 130.

la Orden tuvo una inspiración y “*con devota afición y liberal mano*” fue el que levantó el altar⁶⁸.

No contentos con ello, al año siguiente le labraron una “grave” capilla enfrente de la de Nuestra Señora del Rosario y se la dedicaron, colocando la imagen antedicha en su altar, difundiéndose desde allí su devoción y milagros por toda la comarca, como lo atestiguaban los exvotos y donaciones, entre ellas de lámparas de plata, que pronto empezaron a prodigarse.

El Convento de San Pablo de Oaxaca, también en Méjico, contó con la segunda fundación de dominicos en el continente americano, en 1529, bajo el título de San Pablo, hoy Museo Textil. Tras unos terremotos en 1604 y 1608, la iglesia quedó destruida, y fue mandada reconstruir por el Provincial Diego de Acevedo en 1617. En 1636 fue dedicado su retablo mayor, cambiando el título a Santo Domingo en Soriano.

Tenemos, así mismo, un sermón de un dominico mejicano, Tomás Mesa, que pronunció y publicó en 1696 siendo vicario del convento de Tepoztlán, en ocasión de dedicársele allí a Santo Domingo en Soriano un retablo y altar⁶⁹.

En Colombia se conservan varios óleos sobre lienzo anónimos del siglo XVII con este tema, que siguen una composición similar a la de Maíno, en la Basílica de Chiquinquirá y en las iglesias de Santa Bárbara y de Santa Clara la Real de Tunja. Con las mismas características hay dos de Baltasar Vargas de Figueroa (1629-1667), ambos en Bogotá, uno en colección particular y otro en el Museo Colonial.

En el mismo país, en la Casa de Juan Vargas, en la citada Tunja, encontramos un óleo sobre lienzo de composición original, fechado entre 1640 y 1680: ante el fraile arrodillado, las santas despliegan la imagen delante de la Virgen, que se encuentra en un plano superior, en el centro, señalando el cuadro.

Uno último, también en Bogotá, presenta formato y composición original, empezando por ser éste apaisado: las santas despliegan ante el fraile arrodillado la imagen, que la Virgen señala, mientras un ángel mirando a los fieles, les muestra la escena.

En cuanto a Perú, los dos conventos de dominicos de Lima, el del Santísimo Rosario tiene el altar mayor dedicado a Santo Domingo en Soriano, y en la Recolectión de Santa María Magdalena había una cofradía de Santo Domingo en Soriano con capilla, formada por caballeros principales de la ciudad.

68. *Breve Relación de la milagrosa y celestial Imagen de Santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo por mano de la Virgen nuestra Señora, al Convento de Santo Domingo de Soriano en el Reino de Nápoles. Sacado todo del libro que en Toscano hizo imprimir el dicho Convento. Recopilado por un Religioso de la misma Orden*, Bernardo Calderón, Méjico, 1633.

69. *Sermón en la Dedicación de un Retablo y Altar a Santo Domingo Soriano*, Méjico, 1696. Cf. José Mariano BERISTAÍN Y SOUZA, *Biblioteca Hispano Americana Setentrional*, t. II, Tipografía del Colegio Católico, Amecameca (Méjico), 1883, p. 266.

En el Convento de Santo Domingo de Cuzco encontramos un lienzo del siglo XVII, de escuela cuzqueña, con una cartela en la parte inferior explicativa del milagro. Debe estar inspirado en una estampa italiana, pues según lo corriente en ellas, la Virgen sostiene el lienzo desplegado, flanqueada por las santas que la asisten en la entrega al fraile arrodillado; según la tendencia hispana, es una representación realista, encuadrada en este caso en un marco arquitectónico. En una colección privada de Lima hay uno prácticamente igual.

El primer asentamiento hispánico de Uruguay, construido primero como reducción franciscana en 1624 para indios chanás y charrúas, fue renombrada, tras la llegada de los dominicos, como Santo Domingo de Soriano en 1662, y es conocida en la actualidad como Villa Soriano. Su monumento más emblemático es sin duda la Capilla de Santo Domingo en Soriano.

Naturalmente, los dominicos llevaron en su evangelización esta devoción no sólo a Hispanoamérica, sino hasta Filipinas, donde todavía, en fecha tan tardía como 1871, tenemos registrado un sermón sobre ella del dominico Joaquín Fonseca⁷⁰.

El propio Padre Pinelo nos lo cuenta en la página 625 de su obra: *“un pintor alemán que fue a Soriano a retratar y copiar al Santo, me contó en Nápoles que, al descubrirle por primera vez, le mostró un rostro tan severo y tan encendido que temió, y más que sintió interiormente que le decía: ¿cómo te atreves tú a aparecer delante de mí estando en pecado mortal? Dice que se salió de allí y hasta haberse confesado no se atrevió a volverle a ver, y después al pintarle siempre le vio apacible, éste fue el que pintó la copia que tiene Santo Domingo de Manila”*.

Igualmente, en la página 723 nos relata que en 1632 se colocó en la iglesia de Abucay, Cabecera en el partido de Batán, Filipinas, en altar y capilla propios, una imagen copiada de una estampa de papel, que había llegado poco antes de la llegada de nuestro fraile, y de la que se atestiguan en el momento de la publicación, 1634, milagros muchos. El Padre Polo, en su página 29, incluye como milagro XX la resurrección de un mismo niño dos veces ante esta imagen.

9. EJEMPLOS ICONOGRÁFICOS DEL ÁREA SEVILLANA

Este tema se difundió en la Península Ibérica en el primer tercio del XVII, incluso aún antes de la llegada del texto de Frangipane, y pronto pasó a América por obra de los dominicos evangelizadores. El tratamiento

70. *Sermón sobre los prodigios de Soriano en 1870*, Manila, 1871. Cf. Ramón MARTÍNEZ VIGIL, O. P., *La Orden de Predicadores. Sus glorias en santidad, apostolado, ciencias, artes y gobierno de los pueblos, seguidas del Ensayo de una Biblioteca de Dominicos españoles*, Librería de Don Gregorio del Amo, Madrid, 1884, p. 287.

que la escena recibe en el mundo hispánico, como ya hemos dicho, se separa del italiano en que es mucho más realista y la Virgen no sostiene el lienzo, sino que lo señala.

Su iconografía, centrada en la escena narrativa, se difunde primero y fundamentalmente a través de grabados italianos, aunque no faltan en España: a modo de ejemplos, podemos reseñar los de Pedro de Villafraña [figura 5] Malagón sobre la desaparecida y ya citada pintura de Vicente Carducho para el Convento de Santo Domingo el Real de Madrid, fechable en Madrid en 1638⁷¹, y los de Matías de Arteaga y Diego de Obregón sobre modelo de Alonso Cano.

La popularidad alcanzada por esta escena iconográfica hizo que fuera plasmada por una pléyade de artistas del barroco español: Vicente Carducho, el dominico Juan Bautista Maíno, Pedro de Moya, Antonio de Pereda o Alonso Cano, y aun de artistas locales de Ultramar, y en el área sevillana, a la que nos vamos a ceñir a continuación, tenemos a Zurbarán y a Juan del Castillo.

9.1 Zurbarán en San Pablo el Real

Los dominicos, después de fundar el Convento de San Pablo el Real en Córdoba, llegaron a Sevilla con la reconquista en 1248 acompañando a San Fernando. Dos años después, en 1250, el Concilio Provincial de Toledo asignó los primeros frailes a la primera fundación sevillana, el Real Convento Casa Grande de San Pablo, junto a la Puerta de Triana, merced a donación de unos terrenos por el propio Rey reconquistador, que su hijo, el Rey Alfonso el Sabio, ratificó en el repartimiento de la ciudad en 1255⁷². Aun siendo el segundo de Andalucía en orden de erección, fue sin duda el más importante, grande y fastuoso. Contó, así mismo, no sólo con un constante apoyo real, sino el de una importante parte de la oligarquía sevillana, particularmente los Ortiz y los Medina Nuncibay⁷³.

En las obras de embellecimiento del convento en época barroca, tuvo un papel importante Zurbarán (1558-1664). Era por entonces un joven, “*pintor de ymaginería*”, todavía residente en Llerena, que estableció una estrecha relación con los dominicos de San Pablo. El recibir un encargo

71. Madrid, 1638? Se conserva en la Biblioteca Nacional de España, INVENT/36229, y mide 185 x 132 mm.

72. Archivum Generale Ordinis Praedicatorum, libro Kkk, p. 137, en: *Analecta Sacri Ordinis Praedicatorum*, Anno Primo, Tipografía Vaticana, Roma, 1893, p. 61; Álvaro HUERGA, O. P., *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 245-248.

73. José María MIURA ANDRADES & Juan Carlos ARBOLEDA GOLDARACENA, “El papel de la órdenes religiosas en la configuración urbana de Sevilla durante la Baja Edad Media”, en: *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, t. 19 Grupo de Investigación HUM-165, Cádiz, 2017, p. 986.



Fig 7. Zurbarán, Santo Domingo en Soriano, Sevilla.

de una orden y un convento tan importantes en la cosmopolita Sevilla le dio un indudable prestigio y promoción. Para más abundar, durante los trabajos convivió con los frailes en el convento⁷⁴.

El diecisiete de marzo de 1626, Zurbarán (“vecino de la ciudad de Llerena estante al presente en esta ciudad de Sevilla”) se comprometió con Fray Diego de Bordas, prior del convento, a realizar en ocho meses por 4.000 reales, es decir 380 ducados, una serie de catorce lienzos apaisados con

74. Pilar MOGOLLÓN CORTÉS, “Zurbarán, su vida”, en: *La Vía de la Plata y otros estudios sobre Extremadura*, Sociedad Extremeña de Historia, Fuente de Cantos, 2013, p. 92.

la vida de Santo Domingo y siete figuras de santos en formato vertical⁷⁵: los cuatro Padres de la Iglesia Latina y Santo Domingo, Santo Tomás y San Buenaventura. De todos ellos sólo se conservan tres Padres (Santos Gregorio, Ambrosio y Jerónimo), actualmente en el Museo de Bellas Artes hispalense, y dos escenas de la vida de nuestro santo; los demás ya habían desaparecido en 1810. De ello, en su famoso *Diccionario*, se hace eco Madoz: “antiguamente poseyó grandes cuadros de Zurbarán”.

Estas series historiadas de los fundadores de las órdenes se hicieron muy comunes en sus casas, porque, por un lado, suponían el respaldo y exaltación de la familia religiosa y, por otra, exponían ante los ojos de sus miembros y de los fieles, de manera ejemplarizante, la radicalidad fundante de su propio carisma.

Como argumenta el Padre Ceballos, “los religiosos que encargaron ciclos de pinturas de la biografía de sus santos fundadores estaban persuadidos de que la imagen, con toda la fuerza del dibujo, de la expresión y del color, valía infinitamente más para enseñar, convencer y arrastrar a la imitación que las mil palabras de un códice miniado o un libro escrito”⁷⁶.

Eran destinados principalmente a los claustros, en torno a los cuales se organizaba la vida conventual; cuando había varios, el más cercano a la portería, abierto a la visita de seglares, para que éstos también se pudieran beneficiar de su enseñanza y edificación. Hay que decir que no se conocen de Santo Domingo tantos ciclos pictóricos como de San Francisco⁷⁷.

Sólo dos de los catorce cuadros de la vida de Santo Domingo para el Convento Casa Grande hispalense se conocen en la actualidad y han permanecido en la antigua iglesia conventual, hasta recientemente en la capilla del sagrario de la hoy conocida como parroquia de Santa María

75. Pascual MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Sevilla (1845-1850)*, Ámbito Ediciones, Valladolid, 1986, p. 260; Jeannine BATICLE, “Zurbarán: panorama de su vida y de su obra”, en: *Zurbarán. Museo del Prado 3 mayo / 30 julio 1988*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 88; Jeannine BATICLE & Juan Miguel SERRERA CONTRERAS, “Convento dominico de San Pablo el Real. Sevilla”, en: *Zurbarán. Museo del Prado 3 mayo / 30 julio 1988*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 109-123; Tiziana FRATI, *La obra pictórica de Zurbarán*, Planeta, Barcelona, 1988, pp. 85-86; AA. VV., *Museo de Bellas Artes*, t. II, Geber, Sevilla, 1991, p. 150; Álvaro HUERGA, O. P., *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 162-164; Enrique VALDIVIESO, *Historia de la Pintura Sevillana*, Guadalquivir, Sevilla, 1992, pp. 174-179; Miguel CABANAS BRAVO et alii, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, CSIC, Madrid, 2008, pp. 511-512; AA. VV., *Real Parroquia de Santa María Magdalena. Guía Breve de su patrimonio artístico*, Editorial Itálica, Sevilla, 2017, pp. 90-93.

76. Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores”, en: *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, p. 4.

77. Aparte de éste, sólo tengo noticias en Andalucía de otro para el Convento de Santa Cruz la Real de Granada que no llegó a ejecutarse, pero de cuyo proyecto se conservan nueve dibujos preparatorios de Alonso Cano. Cf. Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores”, en: *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, p. 8.

Magdalena, y desde hace poco lucen en su sala de exposición permanente inaugurada este año 2021: *Milagrosa curación del Beato Reginaldo de Orleans* y, el que nos interesa, *Santo Domingo en Soriano*, de 190 x 230 cm [figura 7].

Empecemos diciendo que Serrera señala la mayor calidad de éste con respecto al otro conservado de la serie, *La Milagrosa curación del Beato Reginaldo de Orleans*, atribuyéndolo exclusivamente a su mano y alabando en este caso la resolución de su esquema compositivo, aunque reconoce también que la iconografía de este tema estaba ya consagrada y divulgada con variantes por medio de estampas y grabados, que rápidamente distribuyeron los dominicos, y por lo tanto responde a un modelo en cierta medida preestablecido.

Como en el otro lienzo reseñado, se diluye el fondo arquitectónico, que se reduce al enlosado, como elemento para señalar la perspectiva en la que se desarrolla la escena. En el centro aparece el lienzo desenrollado con el retrato del santo, sostenido por Santa Catalina, que lo observa, como si fuera la primera sorprendida; la Virgen a su izquierda, lo señala mirando al fraile, arrodillado, a la derecha de la éste. Junto a la Virgen, Santa María Magdalena, con su mirada al frente, interactúa con el espectador y cierra la composición por ese flanco.

La Señora, que recuerda a Roelas, la podemos relacionar con la del óleo de la Cartuja de las Cuevas, en que se presenta cobijando bajo su manto a los monjes. Va ataviada con túnica color jacinto sin ceñir y manto azul a modo de pluvial. Sobre la cabellera suelta presenta corona. En su mano izquierda porta un cetro, símbolo de su poder de intercesora, y en la derecha, con la que señala el cuadro, un largo rosario, ejercicio de piedad propio de los dominicos, ambas innovaciones de Zurbarán en el tema.

Todas las figuras presentan un canon muy esbelto, y en la Magdalena podemos ver un prototipo de las santas tan famosas del pintor, con esa mundanidad cortesana a lo sagrado, ya experimentado anteriormente por Pacheco y Juan del Castillo, como apunta Serrera, que llega en Zurbarán al culmen.

Independientemente de las telas, todos los accesorios o complementos presentan un gran realismo: las piezas de orfebrería, el rosario... Dos angelotes en el extremo superior derecho de la composición, algo original en esta iconografía, llevan los atributos complementarios del santo: la banderola de fundador con el escudo de la orden, el libro –siempre llevaba el evangelio de San Mateo y las epístolas de San Pablo–, que simboliza la *lectio divina* y el estudio, y el rosario, que indica el carácter mariano de la Orden y su espíritu apostólico itinerante, complemento también original del pintor.

9.2 Juan del Castillo, pintor de la orden dominica

En Sevilla, Juan del Castillo (1592/3-1657) trató este tema repetidamente, debido a que se convirtió en el pintor predilecto de la orden dominica en la metrópoli y en su zona de influencia desde el principio de su producción⁷⁸.

Quizá trabó contacto con los dominicos por medio de su suegro Antonio Pérez⁷⁹, que se sabe trabajó en San Pablo y que fue su fiador en el contrato que veremos con Madre de Dios de Sevilla, y decidieron apostar por un pintor novel, lo que les reportaría también sin dudas ventajas económicas, relación que se consolidó por ser un artista resuelto y cumplidor de sus contratos, pues no consta ningún pleito contra él.

Es un pintor que alcanzó en el primer tercio del siglo XVII una gran relevancia en el área sevillana, lo que le hizo contar con un activo taller y numerosos discípulos. Desarrolló un estilo propio, colorista, elegante y amable, que evoluciona desde el tardomanierismo al naturalismo barroco realista, y que puede considerarse precedente de Murillo, del que probablemente fue maestro.

En 1624 alcanzó el grado de maestro pintor⁸⁰, fecha quizá un tanto tardía, y de 1625 es el *Santo Domingo en Soriano* del convento de monjas dominicas de Madre de Dios de Carmona⁸¹, que se había fundado un siglo antes, y que desde 1520 está asentado en el actual emplazamiento. El cuadro está ubicado en el antiguo refectorio conventual.

Es de reseñar que este pintor estuvo muy vinculado en su juventud con Carmona; hasta algunos llegan a pensar que era natural de ella. De hecho, se conservan tempranas obras suyas en la Prioral de Santa María y en los conventos de clarisas, agustinas, aparte del que estamos comentando de las dominicas.

El óleo sobre lienzo mide 272 x 180 cm. La escena se ambienta en un templo gótico, y al fondo se adivinan una vidriera y un altar presidido

78. Jeannine BATICLE, & Juan Miguel SERRERA CONTRERAS, "Convento dominico de San Pablo el Real. Sevilla", en: *Zurbarán. Museo del Prado 3 mayo / 30 julio 1988*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 114; Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, pp. 37 y 94.

79. Hablamos de su primer matrimonio en 1615 con María de San Francisco, hija del citado pintor y nieta por madre del también pintor Vasco de Pereira. Cf. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, pp. 38, 59 y 95.

80. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, p. 42, 60 y 89.

81. Lina MALO LARA, "Nuevos datos documentales sobre el pintor Juan del Castillo", en: *Laboratorio de Arte*, nº 17, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 455; Antonio GARCÍA BAEZA, *Pintura en las clausuras de Carmona*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017; ÍDEM, "La trascendencia de Murillo en el entorno carmonense", en: *XIII Jornadas de Patrimonio Histórico y Cultural de la Provincia de Sevilla: La huella de Murillo en la provincia*, Sevilla, 2019, pp. 108 ss.



Fig 8. Juan del Castillo, *Madre de Dios de la Piedad*, Sevilla.

por un lienzo de un Calvario. Generalmente los lienzos de este maestro prescinden de complejos fondos arquitectónicos, sólo en función de la perspectiva. Pero en ciertos ejemplos, como éste, el del mismo tema de Osuna y algunos de Montesión, los incluye para enmarcar a las figuras, inspirándose en grabados y estampas, como también en las composiciones, costumbre por otro lado habitual en él; en el inventario de bienes a su muerte se contaron doscientas estampas, que, a tenor de su obra debían ser de diversa procedencia⁸².

Aquí el lienzo desenrollado lo sostiene con ambas manos la Virgen en el centro de la composición, caso poco usual en el mundo hispánico y único en su producción, no así en Italia, por lo que nos remite a que le sería sugerido como modelo una estampa de esta procedencia.

Mientras, las dos santas, la flanquean con la mirada frontal dirigida a los fieles: Santa Catalina, con la espada en la siniestra, con la derecha señala el lienzo (ella, como se ha dicho, fue la que explicó todo en un sueño a un padre de la comunidad la noche siguiente), dirigiéndose al fraile, arrodillado, en el extremo inferior izquierdo de la composición, que, entrecruzando su mirada con la Virgen, con la mano izquierda ayuda a sostener el lienzo y abre la diestra en manera contemplativa, y Santa María Magdalena, con el pomo en la izquierda, levanta el manto de la Virgen con la mano derecha.

En el Convento de Madre de Dios de la Piedad de Sevilla concertó con la priora y monjas, como documentó la doctora Malo Lara⁸³, el veinte de septiembre de 1626, pintura y dorado de un retablo con oro limpio sin matices para la capilla de Santo Domingo del claustro. El conjunto estaba compuesto de un cuerpo central ocupado por un óleo sobre lienzo con Santo Domingo y un banco en el que estaban insertas dos tablas con santos dominicos.

Tenía el pintor treinta y cinco años. Es el primer contrato firmado que se le conoce. La ejecución de la obra se fijó en 2.500 reales de vellón, con un sistema de pago muy cómodo para las comitentes, porque se dilataba, contrariamente a la costumbre, hasta siete meses después de la entrega, estipulada para abril del siguiente año, 1627. Le entregaron 500 reales en

82. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, pp. 26, 77 y 79.

83. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, pp. 44 y 60, 96 a 101; Lina MALO LARA, "Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominica", en: *Laboratorio de Arte*, nº 19, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 475-478. Cf. Alfredo José MORALES MARTÍNEZ & Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Sevilla Oculta*, Guadalquivir, Sevilla, 1981, pp. 105, 107 y 116; Carmen CALDERÓN BENJUMEA & José Antonio CALDERÓN BENJUMEA, *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*, Guadalquivir, Sevilla, 2004, p. 108; Gonzalo MARTÍNEZ DEL VALLE & Enrique VALDIVIESO, *Recuperación del patrimonio perdido: conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012, p. 30.

diciembre de 1626, 500 más en abril del año siguiente, fecha en que se estipuló que la obra estaría acabada, y los 1.000 reales restantes en dos pagas más, una en agosto y otra en diciembre del mismo 1627.

Este convento femenino había sido fundado como un beaterio junto a la Puerta de Triana en 1472. Tras una inundación en 1495, las beatas acudieron a la Reina Isabel I la Católica que les donó en 1496 unas casas en la judería, en la collación de San Nicolás, y un cornado de agua de los Caños de Carmona y se transformó en convento de clausura⁸⁴. A partir de mediados del siglo XVI se remodeló completamente.

El retablo se desmontaría en la revolución de 1868, en que se incautó el convento a las monjas, y una parte del cual, en la que estaba incluido el claustro, nunca sería devuelta al regreso de las religiosas en 1877, pues se instaló en ella en 1869 la Escuela Libre de Medicina, hasta 1917. El lienzo de Santo Domingo en Soriano, que se encuentra en la actualidad en el lado de la epístola de la capilla mayor, se considera por el estilo que sería el óleo central del retablo [figura 8].

Aunque no se menciona la escena, no era raro que el lienzo que presidía la capilla de Santo Domingo representara la escena de Soriano. Eso lo sabemos de la capilla de Santo Domingo del Colegio sevillano de Regina Angelorum, como luego comentaremos, y, a modo de ejemplo emblemático, lo mismo ocurre con la del Convento de Santa María sopra Minerva de Roma⁸⁵.

Dos tablas apaisadas que se conservan en el interior de la clausura, en el refectorio, serían las del banco. Representan, de medio cuerpo, con sus respectivos nombres, una, a San Antonino de Florencia, San Raimundo de Peñafort, San Telmo y San Jacobo, y la otra, San Luis Beltrán, San (Beato) Ambrosio Sansedoni, San Vicente Ferrer y San Jacinto de Polonia.

Pertenece a la época para Valdivieso de madurez del pintor, en que muestra una mayor calidad tanto en el dibujo como en las composiciones⁸⁶. En la volumetría de las figuras se halla, sin duda, la influencia de Zurbarán.

84. Álvaro HUERGA, O. P., *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 375-376; Juan Carlos ARBOLEDA GOLDARACENA & José María MIURA ANDRADES, "El papel de las órdenes religiosas en la configuración urbana de Sevilla durante la Edad Media", en: *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, vol. 19, Grupo HUM-165, Cádiz, 2017, pp. 995-996.

85. P. GROSSI, O. P., *Basilica de Santa María sopra Minerva. Breve guía*, Istituto "Beato Angelico", Roma, 1975, n° 23; Alfredo MARCHIONNE GUNTHER, "Santa Maria sopra Minerva", en: *Roma Sacra*, 8° Itinerario, Elio de Rosa editore, Napoli-Roma, 1996, p. 34; Mario PANARELLO, "Il culto di San Domenico in Soriano tra Roma e Madrid", en: *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, Gangemi Editore, Roma, 2015, p. 547.

86. Enrique VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, Sevilla, 2003, p. 204.

El óleo, de 210 x 140 cm., se ejecutó poco después que el que el maestro de Fuente de Cantos hizo del mismo tema para la serie de San Pablo, que debió entregar el mismo mes que se contrató éste. Las diferencias provienen principalmente de su formato, determinado por la diferente funcionalidad de ambas obras: horizontal en San Pablo, como el resto de lienzos del ciclo, y vertical en este caso, al ocupar el registro central de un retablo, más habitual además, que el horizontal.

En esta representación ha desaparecido el fondo arquitectónico que encontrábamos en Carmona, ambiéntandose la escena en un rompimiento de gloria de ángeles de tonalidades doradas, y ya es una santa la que sostiene el lienzo. Todavía, en comparación con el posterior de Montesión, tiene una mayor rigidez en el dibujo y un colorido menos luminoso.

En el centro se encuentra Santa María Magdalena con el pomo en su mano izquierda y sosteniendo el lienzo con la diestra, mirando a los fieles. A su izquierda está San Catalina que sujeta el cuadro, al que contempla, con ambas manos. A su derecha, la Virgen, como siempre de jacinto y azul, nimbada de resplandor su cabeza descubierta, señalando el cuadro con su siniestra y entrecruzando su mirada con el fraile, representado de medio cuerpo, que, mirando a la Señora sostiene el icono con ambas manos por su parte inferior. Las figuras celestiales van sobre trono de nubes.

La década de los treinta se considera la época de plenitud profesional del pintor⁸⁷. En el antiguo Convento de Santo Domingo de Osuna conservamos otra versión de este tema, de 205 x 140 cm., que podemos fechar en torno a 1635-1640; en cualquier caso se hallaba en la iglesia conventual en 1647, pues en el testamento de Gonzalo Fernández de las Casas, de dicho año, éste solicitaba ser sepultado en *“la capilla del Santo Cristo, donde está Santo Domingo en Soriano”*⁸⁸. Esta casa había sido fundada en 1531 por el IV Conde de Ureña⁸⁹. Preside actualmente el testero final del espacio museográfico de la hoy parroquial.

Como el cuadro de Carmona, presenta igualmente un fondo arquitectónico, aunque en un ambiente más tenebrista, propio de la hora en que ocurrió la aparición. En el altar, sin embargo, pinta una Anunciación, primitivo título de la iglesia que les fue cedida en Soriano, Nunziata, como sabemos, mientras que en Carmona era un Calvario. Es directamente

87. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, p. 50.

88. Enrique VALDIVIESO, *Historia de la Pintura Sevillana*, Guadalquivir, Sevilla, 1992, p. 149; Lina MALO LARA, “Pinturas de Juan del Castillo para la Orden Dominica”, en: *Laboratorio de Arte*, nº 19, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, p. 478; Antonio MORÓN CARMONA, “*Ordo Praedicatorum*. La colección museográfica de la Iglesia de Santo Domingo de Osuna”, en: *Laboratorio de Arte*, nº 30, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2018, p. 96 s.; Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, p. 101.

89. Álvaro HUERGA, O. P., *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 269-270.

dependiente del modelo de Maíno, muy cercano al hoy conservado en L'Hermitage de San Petersburgo, que conocería por medio de algún grabado no localizado.

Como es habitual en nuestro pintor, las figuras están presentadas con elegancia y aire solemne, y con un estudio de los drapeados y volúmenes influencia clara de Zurbarán. La Magdalena como caso único lleva sandalias. El lienzo tiene un rico marco tallado a base de rocallas y dorado de mediados del siglo XVIII, flanqueado por dos estípites que sustentan el pabellón que remata el conjunto.

La composición se divide en dos mitades: a la izquierda aparece Santa Catalina de Alejandría que, como es habitual, sostiene el lienzo, ayudada por Fray Lorenzo, arrodillado. En el lado contrario se sitúa la Virgen María vestida con túnica jacinto y manto azul, algo habitual en las imágenes marianas de la época, como estamos viendo, tocada con un fino velo, que señala el cuadro con su diestra, lo que da unidad a la escena, mientras que María Magdalena, de perfil, que la escolta a su izquierda, cierra la composición por ese lado.

Como expone el profesor Fernández López y más pormenorizadamente la profesora Malo Molina, desde 1633, los dominicos del sevillano Convento de Santa María de Montesión⁹⁰ estaban enfrascados en la ejecución del retablo mayor de su iglesia, para lo que contrataron a nuestro pintor en 1636 en la ejecución del proyecto.

El convento había sido fundado en 1559 por Doña Mencía Manuel de Guzmán en la collación de San Juan de la Palma, y fue aceptado en el Capítulo General de Aviñón de 1561⁹¹. La iglesia se había inaugurado en 1601.

Como nos documenta la profesora Malo Lara, el veintiuno de octubre de 1633, el Padre Provincial Antonio de Saavedra concedió al Prior de Montesión, el Padre Agustín Adorno, poder para que *“puedan hacer y se haga el retablo grande del altar mayor por la persona o personas con quien se concertase”*⁹².

90. José FERNÁNDEZ LÓPEZ & Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, “Nuevas aportaciones al catálogo de la obra de los pintores Juan de Roelas y Juan del Castillo”, en: *Archivo Español de Arte*, t. 74, n° 294, Madrid, 2001, págs. 118-120; José FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 87-89; Eduardo LAMAS DELGADO, “La remise miraculeuse du portrait de saint Dominique à Soriano, tableau de Juan del Castillo: note sur l’historique”, en: Rasguños, esquicios y borroncillos, <https://rasgunos.hypotheses.org/68> (consultado 22/04/2021).

91. Archivum Generale Ordinis Praedicatorum, libro Kkk, p. 294, en: *Analecta Sacri Ordinis Praedicatorum*, Anno Primo, Tipografía Vaticana, Roma, 1893, p. 61; Álvaro HUERGA, O. P., *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 273-275.

92. AHPS, Sección Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, Libro 5 de 1633, leg. 482, fol. 872 r. Cf. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, p. 105.

El veintiséis de octubre del mismo año citado de 1633 el dicho Padre Prior concertó la caja del retablo con Domingo González para ser ejecutada en el plazo de un año por 9.000 reales. Aunque no conservamos el encargo de sus once lienzos con nuestro pintor, que debieron realizarse entre 1634 y 1636, sí el del dorado y estofado del retablo, que contrató el veinticinco de enero de 1636 por 9.000 reales, para ser ejecutado en el plazo de seis meses⁹³.

Además del retablo mayor, de tema mariano, ejecutó los lienzos de los dos colaterales, el de *Santo Domingo en Soriano* para el de la izquierda. En el retablo frontero el mismo autor pintó en otro óleo sobre lienzo a Santo Tomás y a San Vicente Ferrer.

El lienzo que nos interesa debió ser ejecutado en torno a 1636. Algunos han lanzado la hipótesis de que fuera instalado en un retablo anterior de 1618, que contaba con policromía de Baltasar Quintero, pero puede que éste estuviera en otro lugar de la iglesia.

Más lógica parece la segunda hipótesis planteada por la profesora Malo Molina, de que fuera para un retablo cuya arquitectura se contrató en abril de 1636 con Alonso Cano, del que el propio Juan del Castillo era fiador, pues se estipulaba que iba destinado al “*altar que [la comunidad] quisiere de la iglesia [...] según la traza, hechura y tamaño del retablo del altar de Santo Tomás*”, que sabemos que era su pareja⁹⁴.

Considerándose perdido durante mucho tiempo, hoy se sabe que se conserva en la actualidad en colección privada. Mide 243,5 x 160,5 cm. Lo conocieron y citaron en su lugar de origen Ponz y Ceán Bermúdez⁹⁵.

Presenta una composición similar a la del Convento de Madre de Dios de la misma ciudad, pero mientras que en el de las monjas en el centro aparece Santa María Magdalena, en este está Santa Catalina con una palma en la siniestra, sosteniendo igualmente el lienzo con ambas manos, mirando a los fieles; a su izquierda Santa María Magdalena cierra la composición por ese lado, contemplando el cuadro y sosteniéndolo con la diestra mientras que en su izquierda sostiene el pomo. La Virgen y el fraile presentan una disposición semejante en ambas representaciones. Se pintan unos tejidos más ricos, sobre todo en la Virgen.

Hasta hace poco tiempo se consideraba en paradero desconocido, como nos relata Lamas Delgado, que desentrañó la trama. En 1990 fue vendido, en la Galería Christie's de Londres, un cuadro de estas características,

93. AHPS, Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 1, Libro 10 de 1636, leg. 493, fols. 376 r. a 379 r. Cf. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, p. 107.

94. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, p. 110, 114.

95. Antonio PONZ, *Viaje de España* (1786), t. 3, Aguilar, Madrid, 1988, p. 88; Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. I, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, p. 288.

que había llegado allí como parte de la colección de Sir John McPherson Brackenbury (1778-1847), cónsul británico en Cádiz durante veinte años, estancia que aprovechó para hacerse con una importante colección pictórica.

Durante la francesada este cuadro, con los del retablo mayor, fueron incautados y depositados en el Alcázar, con destino al Museo Napoleón, éste a nombre de su autor con el nº 19, de 209 x 167 cm. (medidas similares al londinense).

Pero no formó parte del botín francés, porque en dos inventarios, de veintiocho de julio de 1813 y 12 de marzo de 1814 todavía aparecía reseñado en los registros del Alcázar, mientras que en junio y agosto de 1814 no figuraba entre los cuadros devueltos al Colegio de Montesión. González de León⁹⁶ recuerda su colocación original y comenta cómo se perdió en la francesada.

Debió por tanto adquirirla a los gerentes del Alcázar o a testaferros suyos, que se aprovecharon del caos político-administrativo reinante. Fue vendida en Londres en 1848, figurando en el catálogo como procedente del Colegio de Montesión, y adquirida por Sir William Stirling Maxwell (1818-1878), heredada por su nieto, el Coronel Joseph Stirling of Keir (1911-1983).

Otra representación de nuestro pintor fue localizada en París en la década de los treinta del siglo XIX, como parte de la Colección Aguado, que se encontraba en la Rue de la Grange Badelière. Medía 210 x 163 cm. Fue vendido en 1843 con el resto de la colección.

Se sabe que en septiembre de 1635 se le encargó un políptico de seis pinturas para el coro del Convento hispalense de San Pablo⁹⁷, del que no hay seguridad de si finalmente fueron realizadas, así como el dorado y estofado de su arquitectura, mientras que ésta correría a cargo de Alonso Cano. Bien pudiera ser esta pintura parte de este conjunto, que pudo desmembrarse tras el hundimiento de la iglesia en 1691.

También pudo ser otro lienzo de este tema ejecutado para el también dominico **Convento de San Jacinto de Sevilla**, fundado en el año 1603, todavía en el sitio de Cantalobos, extramuros, antes de su traslado a Triana⁹⁸.

96. Félix GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística... de... Sevilla*, Imprenta de Don José Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1844, p. 25.

97. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, pp. 50, 66 y 114.

98. Archivum Generale Ordinis Praedicatorum, libros I, p. 445, y Q, p. 434, en: *Analecta Sacri Ordinis Praedicatorum*, Anno Primo, Tipografía Vaticana, Roma, 1893, p. 61; Álvaro HUERGA, O. P., *Los dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992, pp. 278-279; Eduardo LAMAS DELGADO, "La remise miraculeuse du portrait de saint Dominique à Soriano, tableau de Juan del Castillo: note sur l'histoire", en: Rasguños, esquiños y borroncillos, <https://rasgunos.hypotheses.org/68> (consultado 22/04/2021).

Es una de sus últimas obras documentadas⁹⁹; fue contratada el ocho de agosto de 1641 por el Prior Fray Domingo de Molina, y se especificaba: “*ha de estar la imagen de nuestra Señora dando un cuadro de la dicha pintura de Soriano a un fraile de la dicha Orden, y Santa Catalina y Santa María Magdalena con todo su adorno de la dicha pintura*”, comprometiéndose a concluirlo el ocho de septiembre de dicho año de 1641. Según se sobreentiende, seguía el modelo italiano como el de Carmona, en que la Virgen entrega directamente el lienzo a Fray Lorenzo.

Se sabe que medía 315 x 230 cm. y que se estipuló su valor en 1.000 reales, la mitad recibidos al firmar el contrato y la otra final a su finiquito. No se sabe qué fue de él: si se enajenó en el traslado a Triana, para el que obtuvieron permiso en 1670 y que se verificó en 1679, o pereció en el hundimiento de la iglesia en 1730, o desapareció en la francesada.

Incluso en el Colegio de Regina Angelorum de esta ciudad de Sevilla, Ortiz de Zúñiga comenta que una de las tres capillas de su iglesia estaba dedicada a Santo Domingo “*con la advocación de su imagen en Soriano*”¹⁰⁰.

10. A MODO EPÍLOGO

La devoción al lienzo de Santo Domingo en Soriano sirvió para reforzar el prestigio de la Orden de Predicadores, erigida como bastión de la pureza de la fe en un momento convulso de la historia de Europa, en que el catolicismo se ve azotado por la herejía, como en los tiempos del santo Patriarca, en este caso la protestante, la cual puso el mismo fundador bajo el manto de María, que entrega la imagen de su propia mano, y muestra así una vez más su predilección por el santo de Caleruega y sus hijos, como hizo con el rosario.

Además, puesto que en el caso de su fundador son pocas las reliquias de éste, pues excepcionalmente no se disgregó su cuerpo, conservado en el arca de Bolonia, las representaciones derivadas de Soriano toman su lugar, haciendo presente la intercesión del santo.

Se desarrolla toda una iconografía, que partiendo de copias fieles de la *Tela* de la *Santa Casa*, pasa a ser representada la escena de la descensión de la Virgen, acompañada de las patronas de la Orden, Santa María Magdalena y Santa Catalina de Alejandría, para entregar de su propia mano el lienzo a Fray Lorenzo, que representa a la familia dominicana. Es de

99. Lina MALO LARA, *Juan del Castillo, pintor en la Sevilla del siglo XVII*, Diputación Provincial, Sevilla, 2017, pp. 52, 61, 119 y 120.

100. Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales Eclesiásticos y Seculares de... Sevilla... ilustrados y corregidos por Don Antonio Espinosa y Cárcel*, t. 5, Imprenta Real, Madrid, 1795-6, p. 46.

notar que los pintores utilizan siempre la prolepsis narrativa para la clarificación de la escena, presentando ya el lienzo desenrollado.

Aparte de Italia, de donde parte, esta iconografía completa, auténtica metapintura, tiene un amplio eco en el mundo hispánico: la Península, las Canarias, América y Filipinas, en el que las representaciones son, por regla general, más realistas que en Italia. Tiene su origen y primer foco de devoción en Madrid, a partir del cual se extiende, resultando arquetípica las representaciones del pintor dominico Juan Bautista Maíno.

En el área sevillana, tras el primer ejemplo magistral de Zurbarán, se distinguió sobre todo en su tratamiento Juan del Castillo, pintor predilecto de la orden dominica en la primera mitad del siglo XVII, que sabemos pintó al menos cinco, tres conservados en sus lugares de origen.