

# De arte y rito. *Santo Domingo en Soriano* en la pintura barroca madrileña

Fernando Collar de Cáceres  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XVII, 2005

## RESUMEN

*La fama de la milagrosa pintura de Santo Domingo de Soriano dio pronto lugar a la realización de diversas copias y representaciones de aquella aparición de la Virgen en Calabria. Entre las primeras habidas en Madrid se cuentan las pintadas por Juan Bautista Maino y Vicente Carducho. La propia Orden de Predicadores fomentó la difusión de su culto y la creación de capillas específicas, como la realizada por Gómez de Mora en Santo Domingo el Real, y el traslado y colocación de aquéllas en sus altares con gran pompa y ceremonial.*

## ABSTRACT

*The miraculous painting of Santo Domingo in Soriano obtained so reputation that several copies of it, or a variety of representations of the Virgin appearing in Soriano, were made very soon. Among those painted in Madrid there are some painted by Juan Bautista Maino and another one of Vicente Carducho. Their veneration was fomented with endowed specific chapels, like that designed by Juan Gómez de Mora for Santo Domingo el Real. And their transportation and placing in their altars was carried out with public celebrations because of the great worship.*

La devoción madrileña a Santo Domingo en Soriano arranca de dos centros dominicanos de máxima significación, el desaparecido Colegio de Santo Tomás, llamado Colegio de Atocha, y el convento de Santo Domingo el Real, entonces junto a los Caños del Peral, rivalizando así la rama femenina y la masculina de la Orden de Predicadores en su implantación. Algunas de aquellas creaciones fueron puestas en sus altares con gran aparato y pública celebración, en respuesta al fervor popular suscitado.

El tema devocional de la milagrosa pintura había nacido cien años antes, cuando, a decir de los hagiógrafos, el 15 de septiembre de 1530, víspera de la octava de la Natividad de la María, la Virgen se apareció acompañada por santa Catalina de Alejandría y María Magdalena al hermano sacristán Lorenzo de Grotteria, de la pequeña comunidad dominica de Soriano, en Calabria, que se dis-

ponía a preparar el altar para maitines, estando en aquella hora la capilla cerrada. Y como preguntara sobre la razón por la que el templo disponía tan sólo de una pobre pintura mural del titular, respondió turbado el lego que la orden no poseía por desgracia un verdadero retrato del fundador, bajo cuya advocación estaba el convento, haciéndole entrega entonces ella de un lienzo, con encargo de que se lo llevara al prior. Desplegada luego la pintura, los frailes se encontraron con un fiel y admirable retrato de santo que, según posteriores testimonios, evidenciaba no estar pintado por ser humano, y cuyas cualidades ningún gran artista sería luego capaz de plasmar<sup>1</sup>, no faltando quien diera en decir que era obra de la propia Virgen<sup>2</sup>. La noche siguiente se manifestó santa Catalina a otro fraile devoto de la comunidad y le explicó que la noble señora que les entregara el lienzo no era sino la Reina de

los Ángeles, a la que acompañaban María Magdalena y ella misma.

Se difundieron desde ese momento dos representaciones del tema, la que propiamente ha de nombrarse de *Santo Domingo en Soriano*, o *de Soriano*, esto es, el retrato del santo en estática y frontal imagen, con los hábitos de la orden, mostrando un libro en la mano derecha y un lirio en la izquierda, según figura desde entonces en el altar de la comunidad de calabresa<sup>3</sup>, y la de la aparición de la Virgen haciendo entrega del lienzo, o *Milagro de Soriano*, donde el retrato del santo es desplegado por la María o por santa Catalina de modo que resulta visible para el sacristán y para el espectador devoto. Una tercera versión, sintetizadora de ambas, vino a disponer la imagen devocional ocupando una parte sustancial del cuadro y al fondo la escena de su entrega al hermano Lorenzo<sup>4</sup>.

La difusión de estas representaciones se potenció y generalizó en lo esencial a raíz de una serie de curaciones prodigiosas relacionadas con la pintura que tuvieron lugar a partir 1590, amén del milagro que obligó al prior a colocar el cuadro sobre una roca pegada al claustro de la que manaba agua sin dañarlo y sobre la que día tras día aparecía desplazado desde la sacristía. La fama de estos hechos portentosos se extendió de inmediato, contribuyendo a ello de modo particular la publicación del libro del P. Silvestro Frangipane (Mesina, 1621). Proliferaron así copias de la pintura; y de este momento es un anónimo grabado italiano del *Milagro de Soriano*, fuente sin duda de diversas interpretaciones pictóricas. El tema de la “vera effigies” venía siendo objeto de gran interés en el arte de la Contrarreforma, singularmente en aquellos casos en que la imagen—Cristo, la Virgen, algún santo—aparecía revestida de connotaciones relicarias<sup>5</sup>, al aunar dos aspectos que habían estado en el punto de mira reformista, en su condición de imagen de culto y de reliquia. El que a la autenticidad de la efigie se uniera el componente sobrenatural de su origen—“testimonios del cielo”, en palabras de Palomino—había de ser un ingrediente adicional para su estimación, con el añadido, en el caso, de una probada potencialidad milagrosa.

Una copia temprana de aquel lienzo milagrero fue realizada en Italia para al convento de madrileño de Santo Domingo el Real gracias a las gestiones de D. Luis de Matienzo, secretario del Consejo de Italia, poco después de que en 1610 la comunidad tuviera conocimiento de los prodigios por boca de un religioso italiano. Y una estampa fue traída en aquel tiempo a Madrid por el P. Francisco Pinedo, quien tenía encargo de traducir un librito sobre aquellos milagros y fue a Soriano en peregrinación tras superar una grave enfermedad. El P. Jerónimo González sacó de ella una copia que se pretendió poner a devoción en un altar del Colegio de Atocha, a lo que opuso el Corregidor de la villa, a la sazón D. Luis Hurtado, Ayuda de Cámara del Rey<sup>6</sup>. Se encargó entonces al ya célebre Juan

Bautista Maíno, pintor de la orden, la creación de una pintura que reprodujera fielmente la estampa y que sería sufragada por el P. Francisco de Montemayor, prior del convento. “*Hízose así—refiere el P. Antonio Martín Escudero—y salió tan consumada que a cuantos la veían les causaba una enorme veneración, que les obligaba a pedir con afecto y confianza, remedio a sus necesidades por intercesión de nuestro P. Santo Domingo*”<sup>7</sup>. El altar fue consagrado el 13 de mayo de 1629, “*con grandísima solemnidad y aplauso de esta Corte*”, y ni siquiera faltaron a la cita los constantes milagros, hablándose de cinco curaciones.

Esta esta primera creación de Maíno, en ocasiones creída la depositada en el Museo de San Telmo de San Sebastián<sup>8</sup>, quedó al parecer destruida en un incendio acaecido en 1652, como dice haber oído Jusepe Martínez<sup>9</sup>. A juicio del profesor Pérez Sánchez, el modelo de las versiones conocidas del dominico ha de ser la estampa italiana antes citada—se menciona un ejemplar en la Cívica Raccolta de Stampe Bertarelli<sup>10</sup>, del Castello Sforzesco—, donde el *Milagro de Santo Domingo en Soriano* está enmarcado por otras 14 escenas menores de prodigios obrados por la imagen (Fig. 2).

El mismo año de la consagración de este altar vio la luz la edición en castellano del libro de Frangipane, en traducción del P. Vicente Gómez<sup>11</sup>, y a renglón seguido aparecieron unas hojas volanderas que referían de manera sintética los hechos de Soriano y a las milagrosas curaciones obradas por la imagen del santo<sup>12</sup>. En el encabezamiento de unos de estos impresos se indica que ese mismo año se hizo una copia de la pintura del Colegio de Santo Tomás para el convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera<sup>13</sup>, aunque el texto no facilita información sobre el particular ni sobre la pintura de Maíno. En este convento jerezano existe un deteriorado cuadro devocional al modo del altar de Soriano, representándose el santo con facciones algo rejuvenecidas (Fig. 3)<sup>14</sup>. De ser copia del original de Maíno habría que concluir que la citada estampa italiana no habría sido modelo para la del lienzo del Colegio de Atocha; pero ninguno de los suyos relativos a este asunto representa otra cosa que el *Milagro de Soriano*, por lo que parece cosa desestimable.

Siete u ocho años después las monjas madrileñas de Santo Domingo el Real resolvieron pasar a la clausura la copia italiana traída por 1610, no sin antes disponer que se hiciera en el templo una capilla nueva dedicada Santo Domingo de Soriano en cuyo altar había de ponerse a su vez una pintura del mismo asunto, de todo lo cual fueron promotoras sor Ana de Figueroa y otras dos religiosas. El recinto (Fig. 1) quedó consagrado el domingo 13 de julio de 1638, en ceremonia y festejos que detalladamente se relatan en una descripción anónima<sup>15</sup>, según la cual la capilla fue trazada por el maestro mayor Juan Gómez de Mora y levantada por Bartolomé Díaz, gracias en buen grado a la magnanimidad duque de Medina de las Torres, virrey de

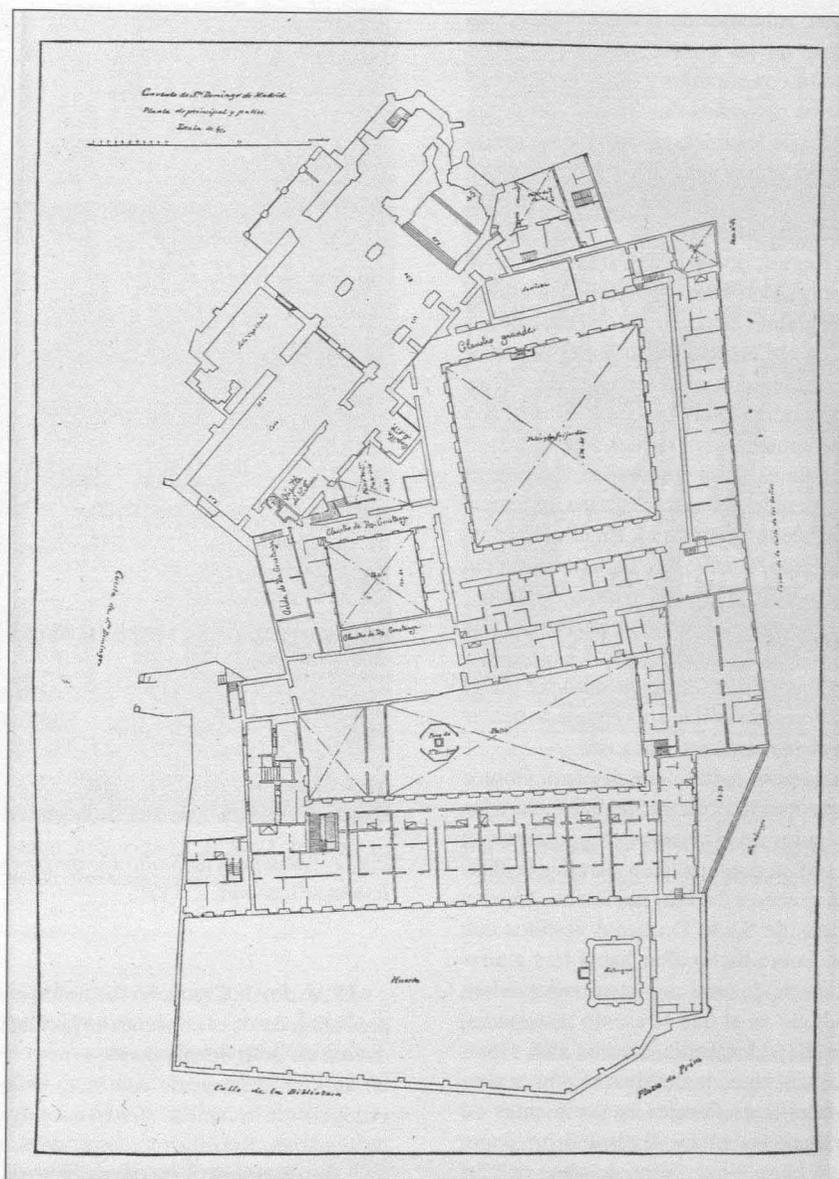


Fig. 1. Plano del convento de Santo Domingo el Real. (Museo Municipal de Madrid).

Nápoles; y la pintura fue encomendada Vicente Carducho. De Gómez de Mora se han estudiado hasta la fecha distintos aspectos relativos reconstrucción del templo en 1611, y a la realización del claustro (1616) o la del retablo (1613)<sup>16</sup>, pero nada parece haberse considerado sobre esta suntuosa capilla, enteramente suya, que se hizo donde antes había a otra de gran tamaño y tosca fábrica<sup>17</sup>. La nueva, de planta cuadrada con ángulos ochavados, abría a la nave del templo, y disponía de pilastras y entablamentos dóricos, con rico adorno adicional en el cornisamento, probablemente efímero —en él medias figuras de santos de la orden y motivos florales—, y cúpula hemisfé-

rica, así como de un espacio presbiterial ochavado con altar sobre cuatro gradas y cripta, a la que conducía la puerta situada en el lado izquierdo, dando paso la simétrica a la sacristía principal del templo. El recinto era visible desde el coro de las monjas, a través de tres ventanales enrejados, y desde la nave lateral del templo, a la que cerraba una reja baja. Sus paños ochavados albergaban nichos, y en los muros laterales había encasamientos para bultos, enmarcados por soportes de orden compuesto, disponiéndose a los lados un altar dedicado a la Virgen, en imagen de vestir, y otro de san Juan Evangelista, ambos con gradas de perfil convexo. Se decoró además toda la capilla

con armas de la orden, subientes de flores y pinturas en los nichos, alojándose en las hornacinas de los paños ochavados trampantojos con naranjos y limas, en jarrones de plata, y ramilleteros pequeños del mismo metal con flores; y en lo más alto de los encasamientos se dispusieron tiestos de naranjas, limas, almendros y otras frutas, entre cuatro grandes festones de lazadas y flores que pendían de los capiteles de las pilastras.

La desaparecida pintura de Vicente Carducho, por lo común mencionada tan sólo por la referencia de Palomino<sup>18</sup>, nos es conocida gracias a la estampa de Pedro de Villafraña que figura en el librito editado por el impresor Francisco Martínez. La escena representada (Fig. 4) es análoga en su composición a la del grabado italiano, con la salvedad de que el llamado fray Lorenzo no está acompañado por otros hermanos de su comunidad y de que el lienzo del santo es sostenido por santa Catalina, igual que lo muestran Maíno, Pereda o Zurbarán. En el suelo descansan un farol encendido, alusivo a la hora nocturna del suceso, y las llaves, indicativas que el recinto estaba cerrado. María Magdalena lleva el pomo de perfumes, y la Virgen señala hacia el lienzo, mirando a fray Lorenzo. A diferencia de Maíno, parece que Carducho optó por pintar al fondo de la escena un altar con la sola figura de la Virgen en un lienzo de enmarcamiento clasicista.

Para la consagración del recinto que diseñara Gómez de Mora, el altar fue adornado con tafetán nácar, cartelas con velos, jarros fingidos de espejuelos, con azucenas o con las armas de la orden, rematando en estrellas brillantes, y con un arco en el centro del cual había unos ángeles tenants con las armas de Santo Domingo vestidos con gran gala y riqueza. Sobre dicho altar había tres gradas que sostenían una especie de urna con un corredor delante, y un cuerpo cuadrado en el que se asentó la custodia, con un sol que ascendía y descendía, merced a un mecanismo que hacía que sus rayos la iluminaran o la ocultaran, entre luces y ramilletes florales en recipientes de plata. En los extremos de las gradas se dispusieron ángeles de bulto dorados; entre ellos, jarras de plata con las armas de la orden; y enmarcándolo todo, dos pirámides de follaje y serafines, sobre pedestales que servían de credencias para el culto. Se dispusieron además en el recinto blandones, candeleros, fuentes y aguamaniles de plata. La nave de la iglesia se fue decorada a su vez para la ceremonia con brocados y reposteros de terciopelo carmesí con las armas del rey, en trabajo del guardajoyas de la reina Francisco Beltrán de Chávarri, adornándose el cornisamento con serafines de bulto, armas de la orden y jarras plateadas henchidas de flores. Y bajo el coro se dispuso un estrado para la música de la Real Capilla, aderezado de modo similar y con diferentes jeroglíficos y tarjetas en alabanza del santo, de su fiesta y de san Pedro Mártir, cuya Congregación de Familiares del Santo Oficio asistió a los ritos.



Fig. 2. "Milagros de Santo Domingo en Soriano". Estampa italiana, s. XVII.

El cuadro de Carducho fue traído entonces en solemne procesión desde el convento de las Descalzas Reales, fundación de doña Juana, donde estuvo hasta su traslado en un altar muy adornado con luces y flores en el lado del evangelio de la capilla "ricamente colgada de los Triunfos de santísimo Sacramêto, dibujo del famoso Pintor Rubenes, que la embiò desde Flandes à aquella Casa a Serenissima Infanta doña Isabel"<sup>19</sup>.

En la solemne comitiva, que partió de las Descalzas a las cuatro de la tarde, participaron doscientos dominicos de las comunidades religiosas de Atocha, Santo Tomás, el Rosario y la Hospedería, en dos hileras, formando otra central los familiares del Santo Oficio. A continuación iba el marqués de Malpica, D. Baltasar Ribera, mayordomo de S.M., familiar de Santo Oficio y Protector perpetuo de la Inquisición de Toledo, cuyo estandarte portaba, y con él la nobleza de la Corte y los Comisarios, Calificadores y Consultores del Santo Oficio. Tras ellos, la cruz de San Martín —colocación parroquial de los conventos de las Descalzas y de Santo Domingo—; detrás, D. Alonso de Yepes, contador de S. M., y el regidor Jerónimo Carmenate, como mayordomos de la Congregación, y el secretario de



Fig. 3. "Santo Domingo de Soriano". S. XVII. Jerez de la Frontera (Cádiz), Santo Domingo el Real.

ella, y finalmente los priores de los conventos de Atocha y Santo Tomás y el Padre Provincial de la Orden. Seguía la pintura del *Milagro de Soriano* realizada por Carducho, de trece pies de alto por ocho de ancho (aprox. 3,30 x 2,40 m..) sobre unas andas plateadas, forramiento dorsal y gotera de oro carmesí, a hombros de seis frailes de la Orden de Predicadores. Marchaban detrás Fray Alonso de San Vítores, Predicador de S.M., el calificador General de la Inquisición, y el abad del convento de San Martín, como oficiante, junto con otros seis frailes benedictinos, todos con ornamentos litúrgicos blancos, cerrando la comitiva el Ayuntamiento de la Villa, con sus maceros, vestidos de damasco carmesí, y el Corregidor, D. Juan Ramírez.

Desde las Descalzas pasó la procesión ante San Ginés, calle Mayor, puerta de Guadalajara, calle de Platería, iglesia de San Salvador, casas de la Cruzada, iglesia de San Juan, bajada a la calle Nueva, Casa del Tesoro, Puerta de Balnadú y cuesta de Santo Domingo, entrando el nuevo cuadro en el templo a las siete de la tarde, con música de ministriles y coros, y cantándose un *Te Deum*. La ausencia del rey determinó que se evitara pasar por la plaza de Alcázar. Las calles estaban limpias, adornadas con colga-



RETRATO DE N. P. SANTO DOMINGO DE SORIANO, COLOCADO EN SU Capilla y Convento Real. Año de 1638. Donde está el Pozo que el S.º libro con cuya azua ha hecho y haze cada día muchos milagros.º

Fig. 4. Pedro de Villafranca, según Vicente Carducho. "Milagro de Santo Domingo en Soriano". 1638.

duras en las ventanas, y hubo danzas, música, cohetes y luminarias.

La minuciosa descripción detalla además las celebraciones litúrgicas del octavario y los festejos habidos entre los días 14 y 21, los más señalados de los cuales fueron promovidos por el Ayuntamiento, el duque de Medina de las Torres, la marquesa de Almazán, la condesa de Oropeña, el Inquisidor General Fr. Antonio de Sotomayor, la Congregación de San Pedro Mártir y el Príncipe, cuyas armas figuran en el frontispicio del libro, en grabado de Pedro de Villafranca<sup>20</sup>. Hubo en ello nuevos adornos, alegorías, jeroglíficos, composiciones poéticas, música y danzas.

Quedó finalmente la pintura dispuesta en su altar, bajo dosel donado por la reina, custodiada por otras pinturas de ángeles y de santos de la Orden, "hasta que por sus devotos —refiere el cronista— se haga el Retablo q. falta para quedar con el adorno y perfección que sus hijas desean, y que corresponda a la suntuosidad y grandeza de la Capilla". No sabemos exactamente en qué momento desapareció. En el convento actual se conserva sólo una modesta y deteriorada pintura seicentista fiel a la "vera effigies" na-



Fig. 5. Juan Bautista Maíno. "Milagro de Santo Domingo en Soriano". 1639. Segovia, iglesia de Santa Eulalia.



Fig. 6. Juan Bautista Maíno, "Milagro de Santo Domingo en Soriano" (detalle).

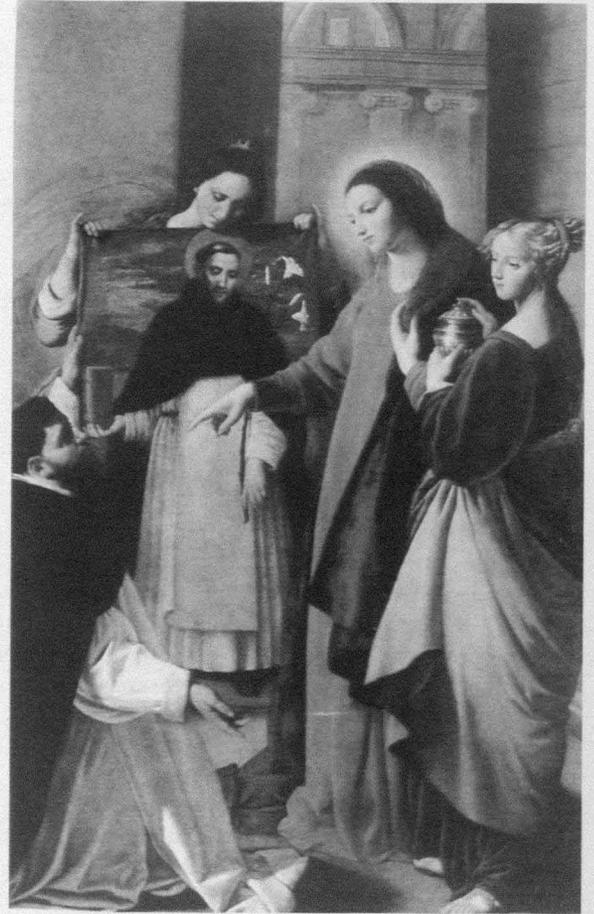


Fig. 7. Juan Bautista Maíno, "Milagro de Santo Domingo en Soriano". San Petersburgo. Museo del Ermitage.

politana, con algunos repintes<sup>21</sup>. Estilísticamente no hay motivos para creer que sea la copia hecha en Italia.

La planta de convento realizada el siglo XIX (Fig. 1) identifica como capilla de Santo Domingo una pequeña estancia situada junto al coro y el claustro, sin comunicación con lo que se señala como sacristía. La identificación parece dudosa, pues ni el recinto presenta aspecto ochavado ni parece espacio adecuado para una cúpula hemisférica<sup>22</sup>. En la misma planta, en el lado del evangelio, junto a la capilla mayor, hay otra amplia, cuadrada y ochavada, más acorde con la descripción, aunque alejada ciertamente del coro y sin conexión directa con la sacristía, sólo entendible ésta como tal, en convento de religiosas, al estar aislada del claustro, debido acaso a una reforma. El que nada diga Ponz de la capilla mueve a entender que quizá estaba tapiada o en ruinas. Sin embargo, ni la *Topografía de Madrid* (1656) de Pedro de Teixeira ni los estampas antiguas de la plaza de Santo Domingo muestran que hubiera ningún elemento cupulado, aunque si se evidencia el notable desarrollo del testero de la nave del evangelio<sup>23</sup>. Sea como fuere, es incuestionable que el lienzo presidió una capilla ochavada de cierta amplitud y suntuosidad, cubierta con cúpula hemisférica, que trazada por Gómez de Mora y que no corresponde al espacio presbiterial<sup>24</sup>. Allí llegó a ver Palomino la pintura de Carducho<sup>25</sup>, que supuestamente estaba aún en el convento en 1866<sup>26</sup>.

Apenas un año después del solemne entronizamiento de la pintura de las dominicas madrileñas se hizo otro tanto con un nuevo lienzo del tema pintado por Juan Bautista Maíno para la iglesia de Santa Eulalia de Segovia (Figs. 5 y 6)<sup>27</sup>, como puntualmente recoge el P. Francisco Gómez<sup>28</sup> transcribiendo un impreso anónimo que refiere con todo detalle los hechos<sup>29</sup>. Según éste, "teniendo ya la Parrochia de San Miguel (de las principales de la ciudad) colocada la Imagen del Soriano (sic), ilustrada con repetidos milagros, quiso el arrabal tenerla en la Parrochia de Santa Olalla (donde es tradicion que el glorioso patriarca predico) para que colocado en los dos puestos, como en dos orbes, o emisferios, sirva el santo a dos polos q aseguren a la Republica, amparo, proteccion, tutela, seguridad, defensa y todas las felicidades juntas<sup>30</sup>. Y se hizo en la iglesia a tal efecto una capilla, con costo de 1.400 ducados, que ha de ser la que se abre a la nave de evangelio a los pies del templo<sup>31</sup>. "Obro la Pintura el Padre Fr. Juan Bautista –se añade al tratar de su solemne

traslado—, y si bien lo comun es Apelles de nuestro tiempo, en esta, vencido del afecto, vencio el arte, eventajandose a si mismo<sup>32</sup>, califica en retórico juicio el anónimo cronista. De manera verdaderamente sorprendente los libros parroquiales de fábrica no reflejan ninguno de los gastos que se hicieron en relación con todo este asunto<sup>33</sup>.

El traslado y la recepción del lienzo en Santa Eulalia se hizo con aparato y solemnidad análogos a lo de Madrid, probablemente a requerimiento de la Orden de Predicadores, y tuvo lugar el 3 de agosto de 1639, desde el convento segoviano de Santo Domingo el Real, cuyas religiosas lo custodiaron la víspera en un altar. Abrían la comitiva los Niños de la Doctrina, seguidos de nueve pendenes de cofradías y oficios, con ministriles y oficiales, y de la nutrida Congregación de la Anunziata de Santa Eulalia. A continuación iban la cruz del convento de Santo Domingo y cincuenta religiosos de Santa Cruz, en dos hileras, y con ellos el guardián de San Francisco, seguidos de los religiosos de su convento, los Alcantarinos de San Gabriel, los Capuchinos, los Agustinos, el Carmen calzado, los Descalzos, Premostratenses, Mercedarios, Trinitarios, Jesuitas y Mínimos de la Victoria. Detrás, cuatro comisarios con varas de plata, numerosos clérigos con ciriales y cuatro cruces parroquiales con sus mangas ricas, la última de las cuales era la de Santa Eulalia. Seguía el estandarte del Santo Oficio, cuyos cordones portaban tres de sus familiares, que eran además regidores, seguidos del Santo Oficio, con sus calificadores y comisarios, en dos hileras, y en el centro la Capilla de la Catedral, con dos caperos portando cetros de plata. Tras ellos, la pintura, guarnecida en marco de curiosa moldura y forrada al dorso con panes de oro, a hombros de los religiosos de San Francisco —su convento quedaba en la demarcación de Santa Eulalia, como las dominicas madrileñas en la de San Martín—, con “una hermosa cortina de damasco azul bordada en ella el santo, de oro y plata, y matrices, entre una como capilla y pilastras; bordado de brocados cortados, y cordoncillo de oro, con extrema hermosura. Cubriole un rico palio brocado, cuyas varas llevaban los padres Prior del carmen Calzado y Rector de la Compañía, y de las demás religiones personas graves”. Y cerraba el séquito el párroco de Santa Eulalia, acompañado de otros ministros, con terno blanco con bordura de hojas y flores de oro, y la Ciudad, con sus maceros de rojo y con mazas de plata, y el teniente de Corregidor y consultor del Santo Oficio.

Del convento de Santo Domingo pasó la comitiva a la plaza Mayor, bajando por la calle Real a la plaza de San Martín, y de aquí al Azoguejo, subiendo luego por San Francisco y Muerte y Vida a rendir trayecto en Santa Eulalia, donde se llegó entre las siete y las ocho de la tarde, con acompañamiento de luces, atabales, trompetas y chirimías. Al entrar en el templo “se descubrio en la testera del altar mayor un monte de luces entre espesas y concertadas selvas de artificiosos tramos, formados de trans-

parente cuerpos, que reververando a todas correspondencias, levantaba alegres visos y no tanto señalaba el ocaso del sol, quanto anunciaba crepusculos de mañana”. Y se puso el lienzo sobre un bufete cubierto de damasco carmesí, en la capilla mayor, de donde pasaría luego al altar de la capilla, en el que había dos ordenes de gradas, con escaleras convergentes en forma triangular—, de doce escalones, a lo que seguían otros cinco escalones forrados de plata, adornándose toda la estructura con 300 candelabros de plata.

Para la celebración festiva “se encendieron muchos hachones por el circuito de la plaza, y dieron principio los fuegos, que duraron entretenidamente largo tiempo; muchos luminosos cohetes, un arbol de extrema altura, y una hermosa nave representaban la fabulosa navegacion de Jasson en busca del Bellocino que tenia pendiente el arbol en su cogollo, cuyo pie guardaba una serpiente, con tanto artificio de ruedas y diferentes máquinas que arrojando el ciento en ciento de cohetes cubria de espesas nubes de humo la claridad de la luna y las estrellas...”, apareciendo finalmente encima del árbol la efigie del Santísimo Sacramento y las armas de santo Domingo. Todo el aparato pirotécnico, en el que no queda claro el simbolismo que se quiso dar al Velloco de Oro, más allá de su también prodigiosa condición, estuvo a cargo del ingeniero polvorista —“sin serlo de profesión”— don Francisco de Vergara.

A diferencia de la pintura de la iglesia de San Miguel, que ha de ser la que hoy ocupa el ático del retablo de lado de la epístola<sup>34</sup>, la de Maíno representa el *Milagro de Soriano* del modo habitual en sus distintas versiones, repitiendo probablemente lo realizado para la sala capitular del Colegio de Atocha. En lo iconográfico se asemeja a la versión del Museo de San Telmo, por la presencia al fondo de un altar con la pintura de la Anunciación, pero en la corporeidad de las figuras y en los rasgos del fraile arrodillado, con entidad de auténtico retrato, se encuentra más cerca del ejemplar del Ermitage (Fig. 7). Ésta de Segovia, que figuró algún tiempo en una colección madrileña<sup>35</sup>, es la menor de las tres; la de San Sebastián —depósito del Prado— procede de la Armedilla, lo que deja a la del Ermitage como ejemplar posible del convento madrileño de Santa Ana<sup>36</sup>.

El incendio que en 1652 destruyó la iglesia convento del Colegio de Santo Tomás de Madrid, donde estaba la primera versión del dominico, fallecido precisamente aquí cinco años antes, obligó a la reconstrucción del templo, consagrado de nuevo con “grande y espléndido aparato” en 1656, según Lázaro Díaz del Valle<sup>37</sup>. Dotó en él entonces una capilla bajo la advocación de Santo Domingo en Soriano el marqués de Lapilla, D. Fernando Ruiz de Contreras, secretario de Estado y del Despacho Universal y del Consejo de la Guerra e Indias, por patronato otorgado el 28 de agosto de 1652. El recinto, probablemente tra-



Fig. 8. Antonio de Pereda. "Milagro de Santo Domingo en Soriano". Madrid, Museo Cerralbo.

zado por Pedro de la Torre, como la portada que aún contratada Juan Mallorquín en 1658, albergaría un retablo diseñado por Alonso Carbonel cuya ejecución fue concertada el 2 de mayo de 1654 por Sebastián de Benavente, realizando su rico basamento de jaspes el mamolista Bartolomé de Zumbigo. El escultor Manuel Pereira se obligó a realizar unas imágenes de San Pedro y San Pablo por precio de 4.000 reales<sup>38</sup>. Pero en lo esencial aquel retablo había de ser el marco para un gran lienzo de altar del *Milagro de Soriano* encomendado a Antonio Pereda (Fig. 8), especialista en grandes lienzos de altar, que con la pintura de la Trinidad alojada en el ático hubo de reportarle al parecer una suma de 2.000 reales, que Palomino convierte admirado pero sin reservas en ducados<sup>39</sup>. Trabajaba en ella en abril de 1656. A la postre, quedaba sustituida así la destruida primera versión de Maíno, como única pintura del tema que desde aquel momento podría haber en la iglesia del Colegio de Atocha, según los términos acordados sobre el patronato. Es de creer que para su realización



Fig. 9. Antonio de Pereda. "Milagro de Santo Domingo en Soriano" (anverso), Madrid, Biblioteca Nacional.

se inspirara el vallisoletano en algunas de las versiones del dominico. Pero los cambios que sobre las hoy conocidas establece comportan una patente no renuncia a cierto grado de creatividad. En lo extremo, el dibujo preparatorio de la Biblioteca Nacional muestra al sacristán como un joven laico (Fig. 9)<sup>40</sup>, aspecto anómalo oportunamente corregido a la luz de los textos hagiográficos. El interior del templo gana en amplitud convirtiéndose en una espaciosa iglesia gótica, que mejor se aviene con la cronología de los hechos, y se sustituye la habitual pintura de la Salutación angélica en el altar por un no más pertinente rompimiento de Gloria asuncionista con Cristo y la Virgen, que inunda el presbiterio. En el retablo fingido, las figuras de san Pedro y san Pablo, como en el real las que hiciera Pereira. Los ángeles que sobrevuelan en la nave refuerzan la dimensión sobrenatural de la escena y la atmósfera barroca de la composición. La corona y la espada que descansan en el suelo, con más llamativa presencia en la estampa de Juan Bernabé Palomino (1737), son elementos iconográficos identificadores de Santa Catalina, mientras que las flores corresponden a la Virgen.

Nada sabemos sobre la consagración de la capilla, en la que aún se trabajaba en 1659, pero parece impensable que su enorme lienzo (4,70 x 3,10) procesionara por las calles madrileñas como hicieran el de Carducho y el segoviano de Maíno. Éste de Pereda fue salvado de las llamas

que destruyeron el convento en 1875, y reclamado por los patronos de la capilla, de quienes pasó al Museo Cerralbo. No corrió igual suerte la pintura de la *Trinidad* que adornaba el ático, análoga acaso a la de la iglesia de El Carmen. La idea de que la pudiera ser la del Museo de Bellas

Artes de Budapest, en algún momento formulada, choca con el dato de su adquisición en París en 1820<sup>41</sup>, que pudiera ser la que vió Ceán en San Felipe el Real, aunque algún testimonio poco fiable vino a fijar su procedencia en el de Santa Teresa.

## NOTAS

- Entre otras descripciones Fr. Domingo SUÑER, *Vida y milagros de Santo Domingo de Soriano y faoueres que la Reyna de los Angeles, Maria Sacratissima á hecho á la... Religión Dominicana*. En Perpiñan: por Esteuan Bartan., 1651; con algunos errores.
- MARTÍNEZ DE LLAMO, Juan (O.P.), *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora: con otros tres sermones de la descensión de la imagen de Santo Domingo a la Villa de Soriano* / Madrid, por Antonio de Zafra..., 1682, p. 218, citado por M. Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ. *Los Sermones y el arte*, Valladolid, 1980, p. 200. También en SUÑER, *op. cit.*
- El convento actual es reconstrucción del destruido en un terremoto de 1659.
- Las representaciones en clave barroca, como la de Alonso del Arco (Museo de Santa Cruz), con la estancia inundada por el rompimiento de Gloria y la Virgen sobre el altar, son más excepcionales y no dejan de dar prioridad a la perfecta representación de la pintura devocional.
- Desde los retratos de la Virgen por San Lucas, las basílicas romanas, a la Santa Faz, con el denotatorio nombre de Verónica, o el santo Sudario, y sus copias –revitalización de una iconografía medieval–, a lo que se suman retratos de los nuevos santos (Teresa, Ignacio, Carlos Borromeo, etc.). Ejemplo característico de recuperación del culto a las “verdaderas imágenes” es el altar de las Niñas Huérfanas de Valladolid, debido a Diego Valentín Díaz; quien hizo en 1647 también un cuadro del Milagro de Santo Domingo en Soriano de Fuentes de Nava. PALOMINO (*Museo pictórico y Escala óptica*, ed. Madrid, 1947, pp. 154 y ss.) considera todas las del primer grupo como expresión de una primera categoría de nobleza en la Pintura.
- P. A. MARTÍN ESCUDERO, *Historia del Monasterio de Sto Tomás*. 1900, pp. 52-53; recogido en Manuel M. de los HOYOS, *Registro documental III* “Material inédito dominicano español” Valladolid, 1963, p. 333.
- Según el P. Escudero, Maíno decía que, sin acordarse de que él había pintado aquella imagen, “las veces que se ponía delante de ella le causaba los dichos efectos” (loc. cit.).
- Perteneciente al Museo del Prado. D. ANGULO ÍÑIGUEZ Y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, n. 33 (2,28 x 1,24). Procede en realidad del monasterio jerónimo de la Arnedilla; véase M. Luisa GÓMEZ NEBREDÁ *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado*, Segovia, 2001, pp. 103-106.
- “El cual dicen se quemó cuando aquel incendio grande del Colegio de Atocha”. Josepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Ed Madrid, Akal, 1988, p. 200. Nada indica Palomino, quien no da noticia de la pintura de Maíno.
- Todo el proceso de creación de la pintura recogido en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Sobre Juan Bautista Maíno” en *Archivo Español de Arte*, LXX, 278, 1997, n. 278, pp. 114-115.
- Silvestro FRANGIPANE, *Relacion de los milagros y gracias hechas por la milagrosa imagen del glorioso Santo Domingo en Soriano / referidos por Siluestro Frangipane, impressa en Messina... 1621; traduzida de lengua toscana en española por. Fr. Vicente Gomez de la Orden de Predicadores*. Impresa en Lerida: por Margarita Anglada y Andrés Llorens, 1629
- Breve relacion de la milagrosa imagen de santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo al Conuento de santo Domingo de Soriano en Reyno de Napoles, cuya copia esta en el Colegio de Santo Tomas de Madrid: sacado todo del Libro que en toscano hizo imprimir el dicho conuento / recopilado por vn religioso de la misma Orden*. Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1629-; hay edición de 1632.
- Breve relacion de la milagrosa imagen de Santo Domingo, Patriarcha de la Orden de Predicadores, traída del cielo... al Conuento de Santo Domingo de Soriano en el Reyno de Napoles cuya copia está en el Colegio de Santo Thomas de Madrid...; pusose en dicho lugar a treze de mayo de mil y seycientos y veinte y nueve años y agora se pone otra copia en este conuento de Santo Domingo de Xerez de la Frontera a catorce de Setiembre del dicho año*. S.l s.a.
- Presenta algún deterioro y aparentes repintes. El halo que envuelve su cabeza lleva alrededor en letras doradas su nombre: “SANTO DOMINGO DE GVZMAN”, y al pie del lienzo otra inscripción resalta la significación de la pintura: “COPIA DE LA MILAGROSA IMAGÉ Q TRVXO DE EL CIELO LA SACRATISSA VIRGÉ M<sup>a</sup>”. Agradezco la información y la fotografía facilitada de esta pintura a la amabilidad del P. José Cuenca, O.P. Domingo SUÑER (*op. cit.*, p. 462) cita copias milagrosas en Zamora, Benfica, Oporto y Palera, junto a Besalú
- Colocación de la milagrosa Imagen del glorioso Patriarcha Sto. Domingo de Soriano. Procesion y Otavario solemne que se celebrou en su capilla*. Madrid, Francisco Martínez, 1638.
- TOVAR MARTÍN, “Juan Gómez de Mora en la reconstrucción de Santo Domingo el Real de Madrid”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1982. 19, pp. 33-47; y V. TOVAR MARTÍN, en *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, catálogo de la exposición, Madrid, 1986, p. 103, sobre los contratos para las nuevas naves y del claustro, por Miguel de Santa Ana, y el del retablo, encomendado a Juan Muñoz (AHPM, prot. 2437, fols. 26-35; y 2461, fols.51 y ss.; y prot. 2452, fols. 126-136); ante J. de Obregón. A. PONZ (*Viaje de España*, V, 5, 42, ed. Madrid, Aguilar, 1988, p.122) se limita a indicar que las pinturas del tercer altar del lado de la epístola, junto al coro, eran de Carducho, sin indicar siquiera si estaban en una Capilla.
- La búsqueda de la escritura contractual en los protocolos de los escribanos Juan de Obregón y Jerónimo García de Aguilar, de los años treinta –no existe el de 1635–, ha resultado infructuosa.
- Sobre ella escuetamente D. ANGULO ÍÑIGUEZ Y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 166, n. 418. La referencia de Ponz es difusa (*supra*); y G. CRUZADA VILLAAMIL (“Páginas de la Historia de la pintura en España”, *El Arte en España*, 1866, p. 134) lo da aún como existente.
- Fols. 6v-9.
- También en el convento de Santa Catalina Mártir de Barcelona se hizo en 1642 una copia de la pintura de Soriano, de la que se hizo grabado para la edición catalana de la *Breve Relación* publicada en Mesina en 1634; véase: *Brev relacio de la miraclosa y celestial imatge de sant Domingo... baxada del cel per mans de Maria sacratissima Senyora Nostra, al conuent de S. Domingo de Soriano, en lo regne de Napols: la copia de la qual està en lo conuent de Santa Catherina Martyr de Barcelona, ara nouament posada en la capella del Pare Sant Domingo de dita casa aquest any*

- 1642: *tret tot del llibre que en llengua toscana feu imprimir lo dit conuent de Soriano de Mecina, any 1634*. En Barcelona: en casa de Jaume Mathevat...., 1642
- 21 Óleo sobre lienzo; aprox. 60 x 40 cm; algo menor que la pintura de Soriano, descrita como de cinco palmos y una cuarta. Se nos notifica que hay en clausura otra pequeña pintura de la curación de una Religiosa a la que muestran la pintura de Santo Domingo en Soriano, con inscripción dorsal en que indica que es de Francisco Camilo. No la reproduce el P. Gómara, *Los dominicos y el arte* (cuaderno 8, dedicado al convento)
- 22 Ponz sitúa en este mismo lado, en el tercer altar del lado de la epístola –no dice que estuviera en una capilla, cerca del coro–, una pintura de Carducho.
- 23 Como indica V.TOVAR (art. cit., p. 45) se advierte en algunas de éstas cómo la nave del evangelio terminaba en una cabecera prominente con estribos de presencia equivalente a la de la capilla mayor. En ningún lugar se dice cuál era la función y advocación de esta capilla.
- 24 El texto (“*Colocación de la milagrosa imagen...*”, fols. 2v. y 4 v.-6). Aunque con frecuencia se dice sólo la Capilla, y se habla de su altar mayor, al hablar del proyecto se dice que se consideró que había de estar en capilla aparte, y que se construyó en el espacio de una vieja y destartada. También se señala que su acceso era por la nave colateral de la iglesia “*que le sirve de cuerpo*” La referencia a que era visible desde él a través de cuatro ventanas enrejadas que guarnecían el coro, precisa “*nuevamente hecho por las mismas mayordomas para el servicio de dicha Capilla y oficiar las horas, y Missas de su devocion*”, como si de una adición o ampliación del coro principal se tratara.
- 25 PALOMINO, *op. cit.*, p. 851. De él lo toma Ceán Bermúdez.
- 26 Véase nota 18. No es dato plenamente fiable, ya que pudiera proceder de Ceán.
- 27 María Consuelo BOITANI, *Juan Bautista Maino (relazione sulla vita, le opere, i miracoli compiuti in pittura da un lucidissimo ingegno” e su coloro che ne hanno scritto*”, s.l. –Roma- Frateli Palombi editore. 1995, pp. 184-185, afirma siguiendo al P. García Figar, que es la pintura que estuvo en el convento de santo Domingo el Real de Madrid y que a raíz de la desamortización paso a esta iglesia segoviana. No hay tal. Aquella era de Vicente Carducho y mucho mayor.
- 28 Francisco GÓMEZ, O. P., *Santo Domingo in Soriano, milagroso. y aplaudido* Valladolid, 1640, fols., 154-164 v.
- 29 *Relación que se remitió al autor desde el Real convento de Santa Cruz de Segovia. Contiene las fiestas que la Parrochia de santa Olalla hizo a la Consagracion de la Imagen de santo Domingo de Soriano en su Capilla, desde el cinco de Agosto hasta el ocho del mismo mes, el año pasado de 1639*.
- 30 *Ibid.*, fol. 155
- 31 Nada dice Alfonso CEBALLOS-ESCALERA, *Índice de artistas y artesanos que trabajaron en la parroquia de Santa Eulalia de Mérida de la ciudad de Segovia durante los siglos XVI al XIX*. Segovia, 1994.
- 32 *Relación...*, fol. 157
- 33 En AHN Clero, libro 13167 (Cuentas de Santa Eulalia de 1621 a 1643). Nada consta sobre la capilla, los festejos, la pintura, los adornos, etc. Sólo en 1630 se registra el gasto por una escalera para la capilla de Santo Domingo; ¡diez años antes de hacerse la pintura!. En las cuentas tomadas en 1639 y 1640 consta que Jacinto de Adeba realizó la puerta principal del templo
- 34 Responde al modelo que muestra a un lado la figura Santo Domingo en Soriano y al fondo la entrega del lienzo, con la Virgen entronizada; es análoga al ejemplar donado en 1698 por doña Francisca López de Uceda a la iglesia de San Andrés (cf. R. CUETO, *La vida a través de la muerte*, Valladolid, 2004, p. 102). Los colaterales barrocos del templo son posteriores a 1701, cuando los existentes llevaban aún las tablas pintadas por Diego de Aguilar. En la iglesia de San Miguel hay otro cuadro del *Milagro de Soriano* que hubo de pintarse a principios del s. XVIII.
- 35 Así consta aún en D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, p. 315, n. 32. Véase F. COLLAR DE CÁCERES, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, Segovia, 1989, I, p. 381.
- 36 Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.* Madrid, 1969, ns. 29 y 30, p. 315; Cardedera supone que sea la del Colegio de Atocha. Otras versiones conocidas son el pequeño cobre del museo Granet de Aix-en-Provence, más abocetado y supuestamente savoldesco, y la más tosca versión de la National Gallery of Ireland, en Dublín, cuya atribución a Jusepe Leonardo está escasamente fundamentada (cf. PÉREZ SÁNCHEZ, art. cit., p. 115, nota 7), o la versión en colección particular de Ambite, cercana a la de San Sebastián. No es desde luego de Maíno la pintura localizada en colección privada madrileña publicada en 1989 (cfr BOITANI, *op. cit.*, n. 16c). Sobre el modelo de Maíno, el desaparecido dibujo de Cano del Instituto Jovellanos de Gijón.
- 37 Véase María Fernanda PUERTA ROSELL, “Aspectos artísticos de un patronazgo madrileño del siglo XVII. Don Fernando Ruiz de Contreras y la capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás”, *Patronos, Promotores, Mecenas y Clientes*. VII Congreso del CEHA, Murcia, 1988, p. 351-355
- 38 Contrato de 29 de abril de 1654, inicialmente también con Bernabé de Contreras. Sobre el proceso de contratación de retablo, esencialmente, el Marqués de SALTILLO, “La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de santo Tomás”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), XV –1946), pp. 233-267; además M. AGULLÓ Y COBO, “Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García” *Archivo Español de Arte*, 1971, pp. 391-400. y María Fernanda PUERTA ROSELL, art. cit., 351-355.
- 39 PUERTA ROSELL, art. cit., p. 353.
- 40 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *D Antonio de Pereda (1611-1674) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1979, dibujos, n. 6.. En él sólo hay dos figuras femeninas, sosteniendo el lienzo santa Catalina, coronada. Las diferencias de calidad y estilo con otros de Pereda lleva a pensar si no fue el modelo impuesto. La Magdalena, más acorde con el lienzo y enteramente de Pereda, figura en el reverso. Hay noticia de una pintura preparatoria en colección particular de Madrid.
- 41 D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983 cat. núms. 7-8, p. 173.