

**EL CUADRO DE «LA APARICIÓN DE LA VIRGEN A
LOS MONJES DE SORIANO» DEL CONVENTO DE
CARMELITAS DESCALZAS DE FUENTE DE CANTOS**

Emilio Quintanilla Martínez

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Navarra

EL CUADRO DE «LA APARICIÓN DE LA VIRGEN A LOS
MONJES DE SORIANO» DEL CONVENTO DE
CARMELITAS DESCALZAS DE FUENTE DE CANTOS
(BADAJOZ)

Emilio Quintanilla Martínez.

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Navarra.

El objeto de esta comunicación es realizar un análisis documental, formal e iconográfico de un cuadro que cuelga en el primer tramo de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz)¹, en el muro del lado de la Epístola y que representa el tema conocido como *La aparición de la Virgen a los monjes de Soriano*, aunque su título completo debiera ser: *La Aparición de la Virgen acompañada de las santas Catalina y María Magdalena al dominico Fray Lorenzo da Grottaria en el convento de Soriano Calabro (Italia)*.

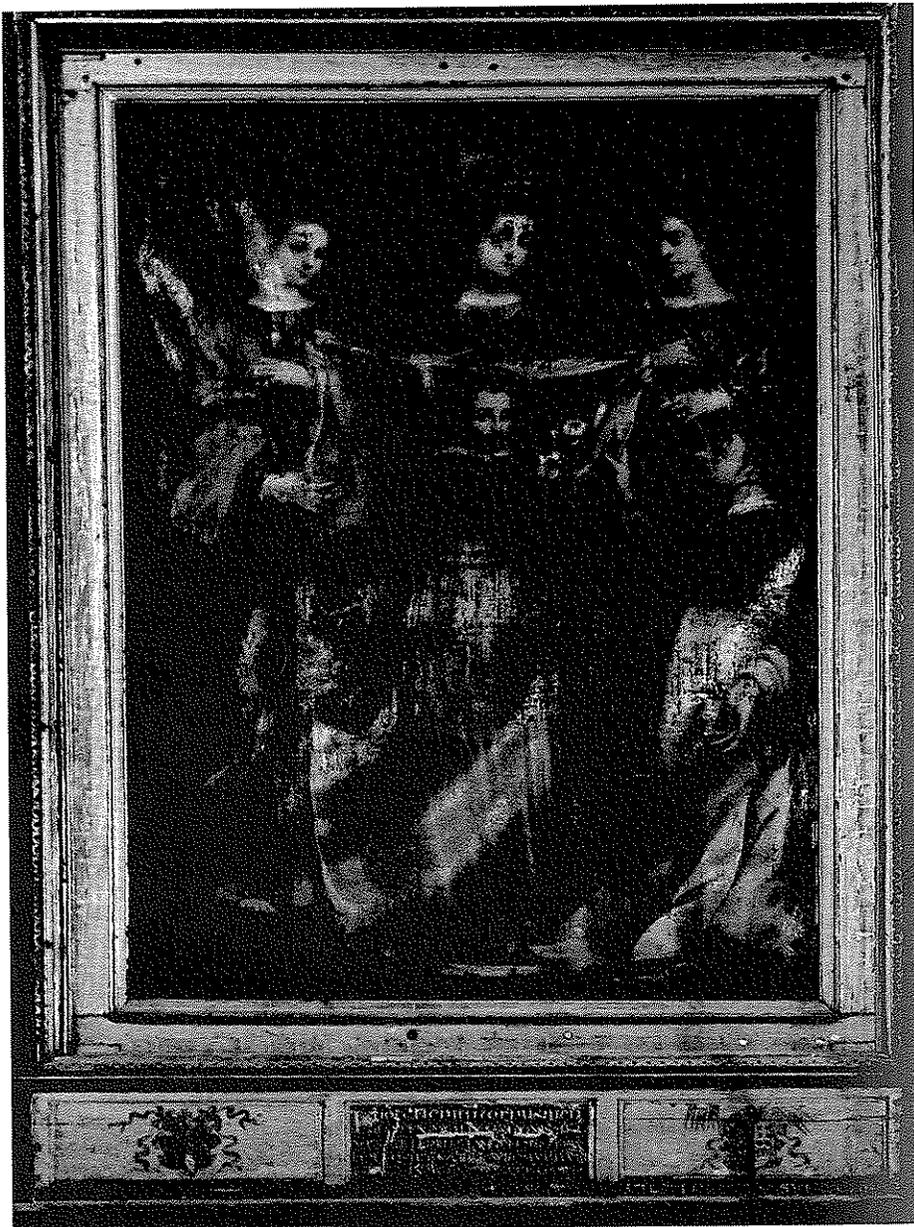
Referencias documentales y bibliográficas

Las menciones escritas referidas a este lienzo son muy tardías². El *Diccionario* de Madoz de 1847 no lo nombra³, lo cual no resulta extraño porque en esa obra no se suele pormenorizar la descripción del arte mueble. No aparece en el *Inventario* realizado en el con-

¹ De nuevo quiero mostrar mi agradecimiento a la Comunidad de Carmelitas Descalzas por facilitarme en todo momento esta investigación, que no es más que una breve aportación al estudio de su patrimonio.

² Tampoco ha llegado a la comunidad carmelita actual ninguna tradición que aclare la procedencia de este lienzo, ajeno, por otra parte, a la iconografía y devoción de la Orden del Carmelo.

³ MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Vol. VIII, Madrid, 1847. p. 211-212.



vento del Carmen de Fuente de Cantos en 1878, a raíz de la primera visita canónica realizada por el Obispo de Badajoz tras el cambio de jurisdicción, que pasó a la suya al desaparecer el Priorato de San Marcos de León, bajo cuyo mandato había estado el convento desde que se fundó en 1652, como no haga referencia a él la frase que dice en dicho inventario que «...hay en la iglesia una docena de cuadros de lienzo de varios tamaños...»⁴. Tampoco lo cita Mérida en su *Catálogo* de 1926⁵, ni Callejo Serrano en su guía de la provincia de 1964⁶. Hay que esperar hasta 1986 y al artículo dedicado por Cienfuegos a Zurbarán en la *Historia de la Baja Extremadura*, donde se traza una breve descripción del lienzo, se realiza una comparación con otros de igual tema en la parroquia la Nuestra Señora de la Granada de Llerena y en el antiguo convento de dominicas de Aceuchal y se establece, por primera vez, una posible atribución a Francisco de Zurbarán⁷, atribución que será constante en los autores sucesivos que se ocupen de esta obra, como la carmelita descalza Ana María del Niño Jesús de Praga⁸, Juan Manuel Valverde Bellido⁹, y yo mismo en varias ocasiones¹⁰.

⁴ Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz). Siglo XVIII. Núm. 15. *Inventario de las alhajas y demás objetos de culto*.

⁵ Como tampoco se refiere con claridad a otros cuadros que sabemos se encontraban entonces en la iglesia, como el de la Inmaculada o el de San Elías.

⁶ CALLEJO SERRANO, Carlos: *Badajoz y su provincia*, Barcelona, 1964. Tampoco aparece en el incompleto capítulo dedicado al convento del Carmen de Fuente de Cantos en GARCÍA MATEOS, Manuel, «Catálogo histórico-artístico de la comarca de Tentudía», *Mesto, Cuadernos monográficos de Tentudía*, Centro de desarrollo Comarcal de Tentudía, Tentudía, 2011, p. 73 y 74.

⁷ CIENFUEGOS LINARES, Julio, «Zurbarán», *Historia de la Baja Extremadura*, T. II, Badajoz, 1986, p. 725.

⁸ ANA MARÍA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, C.D., *Fuente de Cantos (Badajoz). (Patria de Zurbarán). Convento del Carmen*, Los Santos de Maimona (Badajoz), 1991, p. 168.

⁹ VALVERDE BELLIDO, Juan Manuel: *Fuente de Cantos. El pueblo de las espadañas*, Cuadernos Populares, Editora Regional de Extremadura, Mérida,

Esta obra formó parte de dos exposiciones celebradas en 1982 con motivo del IV Centenario de la Muerte de Santa Teresa de Jesús, una en Fuente de Cantos, y otra en la Casa de Cultura de Badajoz titulada *Exposición Teresiana*. En ambos casos, figuró catalogada como procedente del taller de Zurbarán. También se incluyó entre las piezas que formaron la exposición celebrada en 2002 con motivo del 350 aniversario de la fundación del convento¹¹.

El cuadro del convento del Carmen de Fuente de Cantos

Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo de buen tamaño (220 x 160 cm. el conjunto, incluyendo el marco) que en realidad compone un pequeño retablo, o mejor dicho, una *palla*, un cuadro de altar, pues el lienzo se encuentra enmarcado por un ancho marco dorado, liso, decorado tan sólo con una estrecha moldura exterior de dardos y ovas, que incluye en la parte inferior un pequeño banco o predela, que a su vez se compartimenta en tres cajas horizontales. En las dos cajas de los lados, sendos escudos pintados, ambos con cartelas que imitan cueros recortados y con cintas ondulantes a cada lado de los escudos. El de la derecha lleva la cruz flordelisada, gironada y bicolor, de la Orden Dominicana. El otro,

1991, p. 23, y en «Arte religioso en Fuente de Cantos», *Francisco de Zurbarán (1598-1998), Su tiempo, su obra su tierra*, Edición Conmemorativa del IV Centenario de su nacimiento, Fuente de Cantos, 1998, p. 412.

¹⁰ QUINTANILLA, Emilio: *Estudio histórico-artístico del convento de Jesús María de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz)*, tesis de licenciatura presentada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, 1988, p. 190-193 (inédito); ANA MARÍA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA. O.C.D. (Amalia ROMERO DE LA PEÑA); QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio: *El Carmelo de Fuente de Cantos (Badajoz). 350 años de historia*, Fuente de Cantos, 2002. p. 99 y 148.

¹¹ QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio: *El Convento del Carmen de Fuente de Cantos 1652-2002*, Catálogo de la Exposición, Fuente de Cantos, 2002, núm. cat. 27. p. 65 y p. 31.

timbrado por un yelmo y con tres banderolas a cada lado, es un escudo partido. El primer cuartel lleva cinco flores de lis puestas en sotuer y orla de garrotes, y el otro, seis roeles puestos en dos palos sobre tres cabezas de moros degolladas.

La tabla central reproduce el texto latino de la consagración: HOC EST ENIM CORPUS MEU[M] / HIC EST ENIM CALIX SANGVINIS MEI / NOVI ET AETERNI TESTAMENTI MISTERIV[M] / FIDEI QVI PRO VOBIS ET PRO MULTIS EF / FUNDETUR IN REMIS[S]IONEM PEC[C]ATORUM.

Se trata de una sacra. Las sacras, *tabellae secretarum*, como las llamaba el *Misal Romano*, eran tres cuadros que enmarcaban diferentes oraciones y textos, como la Consagración, el Lavabo, el principio del Evangelio de San Juan, y otras, que se utilizaban durante la misa de Trento. Se colocaban en medio y ambos lados del altar y eran una ayuda para la memoria del celebrante, pues ponían delante de sus ojos, en caso de olvido o equívoco, el texto de algunas oraciones importantes, para evitar cualquier interrupción de la celebración buscando en el misal o pasando hojas innecesariamente.

Teóricamente, eran móviles y sólo se utilizaban durante la misa, y debían retirarse al finalizar, pero en el caso que analizamos, esto no sería posible.

En el listón inferior se puede leer en letras capitales: POR DEVOCION DEL LICENCIADO FRAN[CIS]CO DE PORTOBLANCO SE PVSO ESTE CVADRO AQVIAÑO 1648¹².

En el lienzo se representa una escena en que la Virgen, acompañada de Santa María Magdalena y Santa Catalina, hace entrega a un fraile dominico del convento de Soriano, Fray Lorenzo da Grottaria, de un lienzo con la efigie de Santo Domingo de Guzmán.

El estado de conservación de esta obra es bastante deficiente: hay un oscurecimiento general provocado por la oxidación y suciedad de los barnices, que impiden la visión correcta de las figuras, la tela se ha destensado y provocado amplias arrugas que también dificultan la apreciación, y se han producido numerosos desprendimientos de materia pictórica, repartidos uniformemente por todo el cuadro, especialmente en la zona que roza con la tabla que atraviesa horizontalmente el centro del bastidor. El mal estado del cuadro hace que todas las afirmaciones que ahora realicemos queden matizadas por esta circunstancia, y a la espera de que se produzca su necesaria y deseada restauración a la mayor prontitud posible.

La escena aparece centrada por la figura de la Virgen, que sostiene con las dos manos extendidas la tela en la que está pintado el retrato de Santo Domingo, ocultando así su cuerpo, del que sólo vemos cabeza y hombros. Parece que viste una túnica con cuello redondo con una cenefa roja, un manto oscuro abierto a ambos lados del cuerpo, y un velo también oscuro que le recorta el rostro, y lleva una extraña corona, con un cerco y dos diademas que se unen en el centro, formando un tocado que puede recordar a la corona imperial¹³. Es de facciones menudas, con la característica belleza femenina plasmada por los pintores del siglo XVII: óvalo facial bien definido, boca pequeña, nariz correcta y ojos grandes, que en el caso de la Virgen, miran hacia abajo, al fraile que recibe el retrato a sus pies. A su derecha, Santa María Magdalena, en pié, ayuda a la Virgen a sostener el lienzo, asiéndolo con la mano derecha. Con la otra mano sostiene contra su pecho el pomo de perfumes, su atributo iconográfico característico. Un poco más baja que la Virgen, y de parecida belleza delicada, mira en su misma dirección, hacia la que se gira levemente; es de cabellos rubios que le caen sobre los hombros, y viste una túnica roja con una cenefa oscura ancha en el esco-

¹² Una nueva lectura de la leyenda escrita en el borde inferior nos hace inclinarnos a esa fecha, como ya indicamos en el Catálogo de la Exposición citado en la nota anterior.

¹³ Ya llamó la atención a CIENFUEGOS, *Ibidem*: «...la Virgen está detrás y ostenta una corona arbitraria, quizás incorporada después para resaltar su naturaleza divina sobre los otros personajes.»



te redondo, y un manto amarillo dorado que se recoge sobre el brazo derecho. El lienzo oculta parte de su figura, pero nos deja ver todo el costado derecho, hasta el pie desnudo. La figura simétrica es la de otra protectora de los dominicos: Santa Catalina de Alejandría, que se vuelve hacia la Virgen y posee una belleza más serena. Parece que viste túnica de mangas anchas recogidas en las muñecas y manto, ambos oscuros, y es de pelo moreno. Se presenta tocada con una sencilla corona de puntas abiertas, como le corresponde en su condición de princesa. No ayuda a la Virgen a sostener el retrato pintado porque lleva en la derecha un cetro, y en la izquierda se adivina la rueda dentada de su martirio. Bajo ella, arrodillado, Fray Lorenzo da Grottaria, que viste el hábito dominico de túnica y escapulario blancos y capa negra con capucha. Aparece de perfil, sin barba, con amplia tonsura monástica, contemplando el retrato de Santo Domingo, que sujeta con la mano derecha mientras extiende la izquierda en señal de admiración y quizás invitándonos a que contemplemos la escena. Y por último, Santo Domingo retratado, el cuadro dentro del cuadro, la *vera efigies* de origen celestial. Aparece el santo fundador con el hábito de su orden, de pié, en posición

frontal, de mediana edad, con un mechón de pelo en el centro de la frente. Lleva en la mano izquierda una azucena, y en la derecha un libro, símbolos de su castidad el primero y de su condición de fundador el segundo.

Como hemos indicado antes, cualquier afirmación estilística sobre esta obra sería aventurada, dado su estado de conservación. Se observa, eso sí, una composición acertada y equilibrada, dentro de su sencillez y falta de movimiento, un modelado correcto, la dulzura de la expresión, la correcta interrelación de los personajes, y otros aspectos positivos. Si hemos leído correctamente la fecha que aparece en el banco como 1648, el aparente tenebrismo del cuadro sería un rasgo arcaizante, pues para entonces, tras la renovación en la pintura impulsada por Velázquez desde Madrid, la tendencia en esa época conducía a que se abandonase el claroscuro, aclarando los fondos de las composiciones y dejando entrar la luz y el paisaje.

Y sobre la posible atribución a Zurbarán, nos encontramos de nuevo con una constante alusión a que sea obra de su taller. Sucedió lo mismo con otro cuadro que se custodia en esa misma iglesia, a pocos metros, sobre la reja del coro alto, y que representa al profeta Elías. Cuando lo analizamos hace cuatro años, en la VIII Jornada de Historia de Fuente de Cantos, decíamos que, muchas veces, el deseo de que existan cuadros de Zurbarán en su pueblo natal ha impulsado a crear obra de sus pinceles estas obras del convento de las Carmelitas, y, por otra parte, la adscripción a su taller puede ser tan amplia como se quiera, teniendo en cuenta que salieron de ese tan nombrado taller pinturas que tanto podían ser de la mano del maestro como de cualquiera de sus muchos ayudantes y que Zurbarán sólo hubiese puesto la vista sobre él¹⁴.

¹⁴ QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, «El cuadro del profeta Elías de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Fuente de Cantos (Badajoz). Su adscripción al obrador de Zurbarán». *Actas de la VIII Jornada de Historia de Fuente de Cantos*. Asociación Cultural Lucerna. Fuente de Cantos (Badajoz), 2008, p. 193-214.

La procedencia del cuadro

Ya hemos visto que en el cuadro existen dos escudos y diversas inscripciones que, en principio, nos deberían llevar a conocer a su comitente y procedencia, pero, desgraciadamente, no hemos encontrado más datos que nos aclaren quién pudiese ser ese don Francisco de Portoblanco en ninguna de las fuentes consultadas.

El escudo, que sin duda era el suyo, tampoco nos ha conducido a su poseedor; sólo el otro, el de la Orden de Santo Domingo nos indica que el licenciado de Portoblanco debió encargar el cuadro que nos ocupa para algún convento de esa orden, o quizás para una capilla que alojase una cofradía relacionada con los dominicos o que estuviese dedicada a Santo Domingo de Guzmán. En todo caso, queda claro que este cuadro no se hizo para la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos, aunque no sepamos su procedencia ni en qué época llegó allí. Además, la fecha indicada en el texto escrito en el marco es 1648, con lo cual, fue pintado antes de que se fundase el convento carmelita, que lo fue en 1652.

La cruz flordelisada nos puede proporcionar una pista que nos aclare su procedencia. Es bien sabida la relación entre el Santo Oficio y los Dominicos; y al estar las familias de los fundadores del convento de Fuente de Cantos (Escobar, del Corro y Guerrero) muy vinculadas a la Inquisición, ésta puede ser la vía que nos oriente en el futuro en la búsqueda del lugar de origen de la obra que analizamos.

El fundador del convento de las Carmelitas Descalzas fue don Juan de Escobar del Corro, que ejerció el cargo de fiscal del Consejo de la Suprema Inquisición; su sobrino don Alonso del Corro, benefactor del convento hasta su muerte en 1679, fue secretario de actos positivos del tribunal del Santo Oficio de Llerena, y su hijo don Alonso del Corro Guerrero (1666-1749), primer conde de Montalbán, que hizo al convento heredero uni-

versal de sus bienes, desempeñó el mismo cargo. De hecho, en la losa que cierra su sepultura en el pavimento de la iglesia conventual, se puede ver su escudo acolado sobre esa misma cruz dominicana; privilegio al que tenía derecho por su cargo honorífico en el Santo Oficio. En las bases de una pareja de candeleros del siglo XVII que se conserva en el convento se puede ver también un escudo de algún otro miembro de esa familia sobre esa misma cruz dominicana¹⁵.

En Fuente de Cantos nunca ha existido ningún convento de la orden de Santo Domingo, ni masculino ni femenino, del que pudiese proceder. Sí en las vecinas localidades de Zafra y Llerena.

En Zafra se llevaron a cabo hasta cuatro fundaciones dominicas, dos de frailes y otras dos de monjas, todas patrocinadas de una u otra manera por la Casa de Feria. El más antiguo es el de Santo Domingo del Campo, en el término de La Alconera, fundado por don Lorenzo Suárez de Figueroa a fines del siglo XV, y que nunca tuvo una gran importancia en cuanto a su patrimonio artístico, y fue suprimido en la Desamortización. El otro convento masculino fue el de Nuestra Señora de la Encarnación o de la Mina, fundado tres décadas después, junto a la puerta de Badajoz. A pesar de que la comunidad dominica no perduró tras la Desamortización, y se arruinó el convento, la iglesia ha permanecido abierta al culto hasta nuestros días, con lo cual, es de suponer que su patrimonio artístico no se haya dispersado y se conserve *in situ*. Conventos de monjas hubo dos, el más antiguo, el de Santa Catalina de Siena, fundado en 1500, y que ha sido habitado hasta hace pocos años, por lo que suponemos que conservó sus objetos de mérito artístico, y otro, del que ya sólo que-

¹⁵ QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, «La platería del convento del Carmen de Fuente de Cantos (Badajoz)», *Revista de Estudios Extremeños*, 1993, XLIX, III, p. 634. El escudo se presenta sobre la cruz bicolor flordelisada; y su campo está partido. En el primer cuartel, cinco escobas; el segundo, un ángel sobre una cruz, orlado por la leyenda: ADELANTE LOS DEL CORRO POR MAS VALE[R].

da la memoria, el de Regina Coeli, que tuvo su sede en el solar que hoy ocupa el Casino de Zafra¹⁶.

En Llerena hubo un solo convento de dominicos, fundado a mediados del siglo XVI, con el título de San Antonio Abad. Ya no lo habitaban los frailes en los primeros años del siglo XIX, y fue suprimido definitivamente con la legislación desamortizadora de 1835-36. Sabemos que uno de sus cuadros, precisamente el de la *Aparición en Soriano*, atribuido al taller de Zurbarán, se conserva hoy en la parroquia de Nuestra Señora de la Granada de esa ciudad, y ése seguramente sería el destino del resto de su patrimonio artístico, al menos, el de las piezas destacadas.

Este breve repaso a la presencia de la Orden Dominica nos indica que no faltan en las cercanías de Fuente de Cantos lugares de donde proceda el cuadro que ahora comentamos, en el que se plasma un tema tan propio de dicha orden. A eso debemos añadirle la presencia en Llerena desde del tribunal del Santo Oficio, desde su establecimiento en 1485¹⁷ hasta su disolución definitiva en 1834. Sin embargo, no hemos encontrado ningún dato que nos aclare esta procedencia.

La aparición en Soriano

El tema que se representa se encuentra muy repetido en las iglesias dominicas, fuera de las cuales no suele ser habitual encontrarlo. Se trata de un suceso milagroso que muestra de manera clara el apoyo y predilección de la Virgen hacia la Orden de Predicadores.

¹⁶ Sobre los conventos de Zafra, vid. CROCHE DE ACUÑA, Francisco, *Zafra: una lección de historia y de arte: monografía divulgadora de la ciudad*, Caja de Ahorros de Badajoz, Zafra, 1980.

¹⁷ No hay unanimidad sobre la fecha de establecimiento de ese tribunal en Llerena, vid. GARRAÍN VILLA, Luis, «Orígenes del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Llerena», *Actas II Jornada de Historia de Llerena*, Llerena, 2001, p. 117-133

El hecho prodigioso tuvo lugar en Soriano Calabro, población italiana que cuenta hoy unos tres mil habitantes en la provincia de Vibo Valentia en la región de Calabria.

En el 1510 Fray Vicente de Catanzaro, ciudad de la Calabria Ulterior, un dominico de vida piadosa y austera, llegó a Soriano para fundar un convento, inspirado por el propio Santo Domingo de Guzmán, según cuenta la tradición, y así lo hizo, aunque con gran escasez de medios. La pequeña comunidad allí establecida permaneció ignorada hasta la noche del 15 de septiembre de 1530. Entonces, la Virgen se apareció a Fray Lorenzo da Grottaria, que era el hermano sacristán, y le entregó una tela con la representación de Santo Domingo. Desde entonces la imagen milagrosa de Santo Domingo en Soriano ha gozado de gran veneración. Los relatos devocionales narran así el prodigioso episodio: «... fue Fray Lorenzo a encender las velas para maitines y al volver vio a tres señoras de sublime aspecto... Una le llamó y le preguntó por el titular de aquella iglesia y qué imágenes tenía. Y como él contestase que el titular era Santo Domingo y que no había más imagen que una, toscamente pintada en la pared sobre el altar, la Señora, sacando un gran rollo de tela, se lo entregó diciendo: *Lleva esta imagen al superior y que la ponga en vez de la otra*. Encontrándose el sacristán con los frailes que venían a maitines, les contó lo ocurrido pero no le creyeron hasta que, desenvolviendo el lienzo, vieron la efigie y conocieron su origen sobrenatural. Fueron en busca de las aparecidas sin que ninguno diera con ellas y entonces comprendieron el misterio... A mayor abundamiento, la noche siguiente, orando un fraile se le apareció Santa Catalina virgen y mártir, de quien era muy devoto y le reveló, cómo la donante había sido la Santísima Virgen acompañada de Santa María Magdalena y de ella misma, pues ambas eran protectoras de la Orden y debían intervenir en cuantos favores el cielo le dispensaba. Su efigie tiene una expresión mezclada de majestad y de humildad... en su semblante se retrata madurez de hombre y de alegría infantil, y tiene suave palidez, indicio de mortificación corporal, y tranquilidad de alma. Pero sobre todo parece respirar bondad. Mu-

chos artistas han querido copiarla sin acierto... La estatura de la efigie mide poco más de cinco palmos. En la mano derecha tiene un libro y en la izquierda una azucena. El rostro es algo afilado y la nariz aguileña; los cabellos son en gran parte canos y los restantes, así de la barba como de la cabeza, tiran a rubios; los ojos son serenos y, de doquier que se miren, corresponden al espectador, infundiendo temor santo. Los vestidos no cubren el talón, sino que aparece todo el pie, con calzado negro».

El conjunto monástico de Soriano, famoso a partir de la aparición y convertido en un importante centro de peregrinación, formado por una gran iglesia y diferentes claustros, fue derruido por un terremoto en 1659, y reconstruido de forma barroca y monumental, como muestran los grabados conservados, por dominico boloñés Bonaventura Presti.

Todo ello volvió a ser destruido por el terrible terremoto que asoló el sur de Italia en 1783, adversidad de la que ya no pudo recuperarse hasta principios del siglo XIX, años en los que se reconstruyó una pequeña parte del antiguo convento, que aún sigue en pie, junto a unas impresionantes ruinas que hoy ocupan la mayor parte del pueblo.

La difusión del culto a Santo Domingo en Soriano

La devoción a la prodigiosa imagen de Santo Domingo en Soriano se vio incrementada en gran manera a partir de 1590, tras una serie de curaciones y otros episodios milagrosos que trajeron consigo la extensión de su conocimiento y culto. Se formó un proceso verificación de los hechos que fue impreso por primera vez en Messina en 1621, bajo el título *Raccolta dei miracoli et grazie adoperate dall'immagine del P. S. Domenico di Soriano*, a cargo del dominico Silvestre Frangipane. A partir de ahí su devoción, de la mano de los dominicos, se extendió primero al sur de Italia, luego a los demás reinos de la península itálica, al resto de Europa, muy particularmente a España, y de

ahí a la América Hispana, sobre todo a los territorios donde esa orden tenía mayor presencia, como Uruguay. Su difusión fue importante en el Mediterráneo Occidental, como muestra el hecho de que el reino de Nápoles proclamase en 1640 a Santo Domingo en Soriano su principal protector, patronato confirmado por Urbano VIII y por Inocencio X, que estableció su fiesta como de precepto en ese reino en 1654¹⁸.

En 1629 se imprimió en Lérida una *Relación de los milagros y gracias hechas por la milagrosa imagen del glorioso santo Domingo en Soriano referidos por Silvestro Frangipane impresa en Messina... 1621, traducida de lengua toscana en española por Fr. Vicente Gómez de la Orden de predicadores*. Luego, de ese mismo autor, en 1640, fue publicada por la Imprenta de San Pablo de Valladolid, una obra titulada *Santo Domingo de Soriano, Milagro y Aplaudido*. En Valencia, en 1650, el dominico Fray Juan Bautista Polo dio a la prensa a su vez *Aparición y milagros de la prodigiosa imagen del patriarca Santo Domingo en Soriano*. En el prólogo afirma que la relación de prodigios italiana hasta 1621 ya había sido traducida y publicada por el P. Vicente Gómez, pero que a partir de ese año se habían producido tantos prodigios, que era necesaria una nueva traducción que los ampliase.

Así pues, la difusión del hecho milagroso trajo consigo, como es habitual en estos casos, al amparo de la religión contrarreformista, la multiplicación de sus representaciones plásticas a manos de los pintores más célebres, entre los que citaremos los más cercanos a nosotros como Vicente Carducho en el monasterio de dominicos de Benfica; las obras de Juan Bautista Maíno y Herrera el Mozo hoy en el Ermitage; la de Juan del Castillo en el convento de Madre de Dios de Carmona; de Zurbarán en San Pablo de Sevilla, de Antonio Pereda en el museo Cerralbo; el dibujo de Alonso Cano en la Biblioteca Nacional de Madrid, el óleo de

¹⁸ CASTAÑO, Raimundo, OP, *Santo Domingo de Guzmán*, Editorial Juan Gili, Barcelona, 1909, p. 220 y ss.

ese autor en la colección Gómez-Moreno... y otros muchos que nos indican bien a las claras cómo el culto a este episodio milagroso experimentó una intensa difusión a partir de las décadas centrales del siglo XVII.

Un posible modelo formal para el cuadro de Fuente de Cantos

La primera representación de la imagen de Santo Domingo en Soriano en España de la que tenemos noticias es de 1610, año en torno al cual las monjas dominicas de Santo Domingo el Real de Madrid, al conocer de boca de un dominico italiano los hechos milagrosos que habían tenido lugar en Soriano a fines del siglo XVI, encargaron, por medio de don Luis de Matienzo, secretario del Consejo de Italia, una copia del prodigioso lienzo. Por esos años, el P. Francisco Pinedo, que estaba encargado de traducir del italiano los relatos de los hechos milagrosos y había ido en peregrinación a Soriano, llevó a Madrid una estampa, que mandó copiar el P. Jerónimo González y sirvió de modelo a Juan Bautista Maíno para un lienzo, hoy perdido y que presidió un altar consagrado en 1629¹⁹.

Estas fechas nos llevan a afianzarnos en la idea de que la fecha que aparece en el cuadro de Fuente de Cantos debe ser 1648, pues la otra fecha que se he propuesto en alguna ocasión, 1618, sería demasiado temprana en el conjunto de las representaciones españolas de este tema

Conocemos la estampa italiana que serviría de modelo a los cuadros de Juan Bautista Maíno de este tema²⁰ Se trata de un grabado que reproduce en el centro la Aparición de Soriano y alrede-

¹⁹ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «De arte y Rito. *Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña*», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. U.A.M, Vol. XVII, 2005, p. 39-49.

²⁰ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, *Op. cit.*, p. 40, reproducida en l ap. 42.

dor, en catorce escenas diferentes, otros tantos hechos milagrosos obrados por la imagen entregada por la Virgen a esa comunidad, y no parece disparatado aventurar que en esta estampa pueda estar el modelo que siguiese el desconocido pintor del cuadro de las Carmelitas de Fuente de Cantos, ya sea directa o indirectamente, por inspiración en este grabado o en algún otro cuadro que, a su vez, lo siguiese.

La composición es prácticamente la misma: la Virgen, en el centro, levemente inclinada hacia si izquierda, sujeta el lienzo con la imagen de Santo Domingo, a ambos lados las santas, María Magdalena a su derecha y Catalina a la izquierda, y casi idénticas posturas y actitudes, que también sigue el fraile arrodillado a los pies de la Virgen recibiendo el retrato. Sólo se aprecian algunas diferencias en los gestos, por ejemplo, Santa Catalina mira a la izquierda en la estampa y a la Virgen en el cuadro de Fuente de Cantos. La única diferencia notable es que se ha suprimido al fraile que aparece tras Fray Lorenzo de Grottaria, buscando una solución compositiva quizás más equilibrada, que ha conferido un aspecto más vertical y equilibrado al cuadro que comentamos.