

MISCELÁNEA INMACULADISTA (algunas pinturas seiscentistas inéditas o poco conocidas)

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES

Aunque carente del apoyo de una definición dogmática, y pese a la encendida controversia teológica que de antiguo suscitaba, el tema de la Inmaculada Concepción alcanzó singular relieve en el arte español del seiscentos, dando lugar a creaciones pictóricas y escultóricas de excepcional belleza, y no tardó en convertirse en uno de los más representativos de la iconografía de la Contrarreforma. De poco sirvió entonces la actitud remisa de Roma y de la Orden de Predicadores, y aun la decretal anti-inmaculista del Santo Oficio dada en 1644, a no ser para incentivar el celo de los cada vez más beligerantes impulsores de su culto (franciscanos, jesuitas, carmelitas, cabildos catedralicios, la Real Junta y no pocos municipios), que finalmente, y con el personal empeño de Felipe IV, lograron extraer de Alejandro VII la *Sollicitudo Ommium Ecclesiarum*. Se reconocía así, el de 8 de diciembre de 1661, la antigüedad de la piadosa creencia como fundamento para la autorización del culto con todos los predicamentos, lo que, al margen de las solemnes y festivas celebraciones públicas que con tal motivo tuvieron lugar, ejerció de inmediato un efecto multiplicador, que aún había de ir a más con la aprobación en 1664 de su aplicación en España con carácter de fiesta de precepto.

La riqueza y evolución del tema ha sido objeto de interés de los estudiosos de la iconografía postrentina, mereciendo entre nosotros la particular atención de don Elías Tormo, en lo tocante a la variedad y calidad artística, y más recientemente la de Suzanne Stratton, en un estudio documentado y concluyente relativo a su génesis y evolución¹. Algunos análisis parciales de una u otra naturaleza, ceñidos a deter-

¹ Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el Arte Español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t.I, núm. 2, (1988) pp. 3-128; es estudio fundamental, con amplia y actualizada bibliografía. El trabajo de Elías Tormo ("La Inmaculada en el Arte español", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 19145) se concibió como una aproximación más positivista al tema, sin olvidar el análisis de los momentos esenciales del desarrollo cultural. También merece especial atención Eric Young "Claudio Coello and the Immaculate Conception in the School of Madrid", en *The Burlington Magazine*, CXVI, 1974,

minado género, artista o ámbito, han posibilitado el conocimiento de ciertos aspectos del desarrollo temático y de algunas obras no suficientemente estimadas de carácter inmaculadista².

Tomando el común denominador de la unidad temática y sin la pretensión de profundizar de modo expreso en cuestiones iconológicas y generales, recogemos en este mismo sentido algunas creaciones inéditas o poco conocidas que han de incorporarse al capítulo de la pintura madrileña y castellana del siglo XVII y que suscitan nuestro interés tanto en relación con otras obras (imágenes, estampas o pinturas) —no siempre conservadas—, como por la naturaleza misma del encargo, por calidad o por singularidad iconográfica³.

EL ARCA DE LA “PIA SENTENCIA”

Desde la descriptiva y doctrinal *Exaltación de la Inmaculada en Sevilla, en 1615*, de Juan de Roelas (Valladolid, iglesia de la Pasión), hasta la *Apoteosis de la Inmaculada*, de Domingo Martínez (Sevilla, Museo de Bellas Artes), pasando por el lienzo de *Felipe IV jurando defender la Inmaculada Concepción*, de Pedro de Valpuesta (Madrid, Museo Municipal), muchas son las pinturas de especial significación surgidas al hilo del proceso para la autorización del culto y del impulso para la aún lejana definición del dogma inmaculista, al margen de su mayor o menor relieve artístico. Obra, como aquéllas, de particular interés iconográfico, en modo alguno desconocida pero pocas veces nombrada, es la arquilla “Pia Sententia”, del Museo Cerralbo, en que según todos los indicios fue traída la tan anhelada *Sollicitudo omnium* del Papa Chigi a España, lo que unido a sus peculiares componentes figurativos y simbólicos la hacen merecedora de un lugar de excepción en el capítulo que nos ocupa, rescatándola del relativo olvido de que ha sido objeto⁴. Los solos aspectos iconográ-

pp. 509-514. Otros aspectos, no siempre iconográficos, aparecen en diversos estudios de Manuel de Castro, el padre Hornedo, Constanancio Gutiérrez, Tramoyeres Blasco, Meseguer Fernández, Herrero o Teófilo Ayuso, citados los más por S. Straton. Con mayor amplitud, M. Levi d'Ancona, *The Iconographie of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*, Nueva York, 1957, y A.-M. Lépecier, *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Spa, 1956.

² Así, el artículo de Juan Nicolau Castro (“La Inmaculada en el arte español y toledano”, *Toletum* (1993), pp. 85-118), en el que entre otras obras se presta atención a una bellísima Inmaculada del Convento de Santa Isabel de los Reyes que bien pudiera ser original de Ribera. No hemos podido contemplar directamente esta pintura. Su calidad, no lejana a la del ejemplar de San Andrés de Calahorra, a juzgar por las fotografías, hacen de ella una notabilísima versión de la Inmaculada “de las manos unidas” (M. del Prado) que fue del convento madrileño de Santa Isabel.

Utilizamos el término inmaculista para lo referido a la defensa del concepto y el dogma, e inmaculadista para lo relativo a la iconografía de la Inmaculada.

³ Muy interesante es en este punto el tema de la Concepción de la Inmaculada asociado a la idea de Dios creador-pintor de la Virgen, suscitado por Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, Madrid, 1995, pp. 98-102. Un ejemplo excepcional de este tema, del que no se mencionan ejemplos artísticos, es la pintura de José García Hidalgo (E. Valdivieso, “Dos nuevas pinturas de José García Hidalgo”, *B.S.A.A.*, XLVI 1980, pp. 506-507), actualmente el mercado de arte madrileño y que en breve será objeto de un detenido estudio por Álvaro Piedra.

⁴ Cf. Consuelo Sanz Pastor y Fernández de Pierola, *Museo Cerralbo*, Madrid, 1979, p.18.

ficos que concurren en su ornato suplen con creces la carencia de datos documentales probatorios de que se trate con plena certeza de la caja en que vino la bula a España. A tal efecto debe recordarse que, para mover el ánimo del nuevo pontífice, Felipe IV envió como emisario especial a Roma en 1658 al obispo de Orihuela don Luis Crespi de Borja, en sustitución del prelado gaditano Francisco Guerra, inicialmente elegido para suceder en su cometido a don Pedro de Urbina, a la sazón obispo de Valencia. Crespi, que había probado su sólida defensa del culto a la Inmaculada con la publicación en 1653 del *Propugnaculum theologicum diffinibilitatis proximaе sententiae piae negantis Beatissimam Virginem Mariam in primo suae Conceptionis instanti originali labe fuisse infectam*, dio el impulso definitivo al requerimiento cultural y logró coronar con éxito su gestión⁵. La decisión de convertir la pequeña caja en algo de valor artístico, embelleciéndola, es perfectamente comprensible; y, a tenor del protagonismo que la figura del prelado alcanza en la pintura, parece lógico pensar que su adorno se realizara aún en vida de éste, lo que abre un margen de apenas un par de años a partir de la concesión de la "Pía Sentencia"⁶. Si nos atenemos no obstante a consideraciones estilísticas, habrá que pensar quizá en una fecha algo posterior, con lo que el retrato de don Luis no sería del natural sino copia póstuma de alguno realizado por 1662⁷. Sea como fuere, la modesta arquilla de madera alcanzó así una nueva dimensión en manos de un hasta hoy desconocido maestro de la escuela madrileña y es pieza singular en el desarrollo de una iconografía que cobraría inusitado desarrollo desde la concesión de la bula.

Dada la naturaleza del encargo parece lógico que se recurriera a alguno de los excelentes pintores activos entonces en la Corte, pero las reducidas dimensiones de la pieza, imponiendo una factura miniaturista, y la defectuosa preparación del soporte juegan en sentido contrario, como desvirtuadores de los rasgos técnicos y tipológicos propios, aunque no logran ocultar la más que aceptable calidad de su artífice y facilitan sobrados elementos estilísticos para su identificación.

⁵ A ello se refiere en un impreso (s.l., s.a.) del que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional: "11^{mo} y R^{mo} Señor. Quando parti de España para Roma por el santo negocio de la Inmaculada Concepcion a suplicar y pedir a su beatitud en nombre del Rey Nuestro señor que dios guarde, la dedicacion del sentido.en que la iglesia celebra esta fiesta para euitar los escandalos que se originaban..."; hay un segundo texto más extenso sobre el tema escrito en Denia en 1659. El *Propugnaculum Theologicum* (Valencia, 1653) es sin duda el más importante trabajo escrito de Crespi de Borja, miembro de la congregación del Oratorio y obispo de Plasencia antes de serlo de Orihuela, quien también dio a la imprenta un estudio sobre el origen de las pavordeas valencianas (*Origen y progreso de las pabordrias de la Sancta Metropolitana Iglesias de Valencia*. Roma, 1641), algunos de sus escritos pastorales y un sermón sobre la licitud de las comedias que se usaban en España (eds. de 1649 y 1683), amén de traducir al castellano la *Vida de San Felipe Neri* de Pietro Jacopo Bracci.

⁶ D. Luis Crespi de Borja falleció en 1663, vid. Pedro Francisco Esquex (S.J.), "Sermon de las exequias que se celebraron en el Colegio Imperial de la Campaña de Jesús al señor D. Luis Crespi de Borja", Madrid, 1663.

⁷ Poco cambiaría esta circunstancia el significado iconográfico de la pieza, y aún la posibilidad de que no se usara al efecto el arca original. Por lo que se refiere a la pintura, la explicación más fácil sobre la posible tardía datación de la pintura, que tampoco puede estimarse como concluyente, podría estar en que el prelado encargara la obra y que por una u otra razón el trabajo terminara por hacerse algunos años después.

Perteneciente, como se ha dicho, a la colección del Museo Cerralbo⁸, el arca "Pia Sententia" se inscribe genéricamente en la órbita del menor de los Rizi, entonces el más acreditado y prolífico pintor del ambiente madrileño. Muestra en su tapa a Don Luis Crespi de Borja, con ropas de cardenal, arrodillado junto a una mesa sobre la que figura la Inmaculada Concepción, en representación devota que se ve completada con los escudos de armas de los tres protagonistas en la gestión final sobre su culto: el Papa, el rey y el propio obispo. El elemento escenográfico viene dado por el basamento de una columna clásica y por unos pesados cortinajes que, en uno de los casos es levantado, al gusto berniniano, por un angelito revoloteante.

Se trata desde luego de una composición simbólica, alusiva al hecho mismo de la concesión de la "Pia Sententia", de muy distinto modo a como lo entendiera el levantino Andrés Marzo plasmando el momento de la entrega de la bula al prelado orihuelano "en presencia" de Felipe IV⁹. La disposición de los distintos elementos y de la figura del donante despejan toda posible idea de un asunto místico. El retrato del obispo es algo convencional, pero vivaz en la expresión facial, y la puesta en escena se resuelve con aparato y atmósfera plenamente barrocos. Lamentablemente muchos de los textos que figuran en las cartelas y filacterias de la pintura principal resultan ya ilegibles, por el deterioro sufrido. La gran tarja oval que sostiene un angelito en el extremo inferior izquierdo, no muy distinto al de algunas pinturas de Alonso del Arco, facilita la identificación del donante, pero el resto de la inscripción se ha perdido: "*Ill^{mus}. Ex. D. LVDOVIC^s CREP. ET BORGⁱ Episcop. Ori...P..R.....L....*". El mismo don Luis muestra con satisfacción la bula papal, en la que se lee con claridad: "*Declaratio Alex P. VII*". Sin embargo, los textos de la filacterias que están junto a los escudos pontifical y real han desaparecido casi por completo, y otro tanto sucede en la que aparece a los pies de la Inmaculada y en la que sale de los labios del cardenal, probablemente con las palabras iniciales de una oración mariana. Completando tan particular programa immaculadista hay cuatro medallones ovales con símbolos letánicos en los lados de la caja, dos en la parte frontal y los otros en los costados.

Una primera valoración estilística no puede dejar de advertir la relación de esta pieza con la entonces influyente manera Rizi, pero el análisis pormenorizado pone de manifiesto una clara conexión con modelos de Pereda. Es cierto que la figura de la Virgen no es tan cercana a la estática versión del Museo Ferré, en Ponce, debida al vallisoletano, como a la riziana *Inmaculada* del Museo de Cádiz, que parece anticipar; sin embargo los querubines metamorfoseados en nubes que dan forma a su peana son los tantas veces vistos en sus rompimientos de gloria, y el ángel que levanta el cortinaje es recreación infantil del que sostiene la nube que sirve de esca-

⁸ Sign. 1533. Medidas: 0,190 m. de alto; 0,290 de ancho; 0,380 de largo. La ficha de catálogo del museo no facilita datos sobre su procedencia.

⁹ Espléndidos dibujos, en el Museo del Prado y en el de Valencia, preparatorios para el muy inferior y modificado grabado de José Caudí, para las *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen* (Valencia, 1663), de Juan Bautista de Valda. No hay duda de que el cardenal receptor de la bula ha de identificarse con Crespi de Borja.

bel a María en la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco* (Barcelona, col. privada). Tampoco puede dejar de notarse que el modo en que están pintadas las ropas del cardenal apenas difiere de lo que encontramos en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, pareja del lienzo anterior. Pero hay, no obstante, formas ajenas al repertorio figurativo de Pereda y elementos diferenciales en lo técnico que nos aproximan al estilo de Alonso del Arco, su destacado discípulo. Las enormes deudas del llamado “Sordillo de Pereda” con el arte de su maestro han sido ya perfectamente advertidas en *La Virgen con el Niño y San Francisco* (Madrid, San Pascual) y en otras de sus primeras creaciones, aunque pueden rastrearse también en otros pintores¹⁰. Del Arco parece haber comenzado en todo caso su andadura profesional por 1662, y bien pudiera contarse esta arquilla “Pía Sentencia” entre sus primeros trabajos, aunque en principio hay que entender que se trata de una obra salida del taller de Pereda, previsiblemente con amplia participación de su discípulo. De ser así, sería inmediatamente anterior a los comienzos de la andadura profesional autónoma de Alonso de Arco, con lo que estaríamos ante un trabajo más cercano a 1661 que a 1664. Es lógico pensar que para el adorno de un pseudo-relicario tan singular Don Luis Crespi de Borja recurriera a uno de los principales maestros activos en Madrid y no a un pintor aún carente de renombre, aunque nada impide considerar en efecto que se trate de un trabajo un par de años posterior del propio Alonso del Arco, aún lejos de su estilo característico¹¹.

Pero el verdadero valor de la pequeña composición que adorna la tapa de la caja, susceptible por sus características de haber sido llevada al gran formato, es más iconológico que artístico¹². Y en ello inciden, como se ha indicado, las representaciones letánicas del frente y los costados, de factura plana y primitiva, seguramente de un segundo y mucho más modesto pintor. De izquierda a derecha encontramos un óvalo con una torre, rosas y una ciudad (*civitas Dei*), otro con un huerto (*hortus conclusus*), árboles y sol (*electa ut Sol*), un tercero con el ciprés, el pozo, la palmera y la luna, y el último con el templo, los lirios y la escala, representaciones todas bien conocidas de los símbolos letánicos marianos. Poco añade a todo esto la inscripción devota que puede leerse en el dorado reverso de la tapa¹³.

¹⁰ Muchos de los modelos de Pereda se continúan en los de Rizi y en el primer Alonso del Arco y aparecen aún en la pintura de González de la Vega. Debe notarse que la figura del ángel con la cartela puede resultar equívoca, por su habitual presencia en pinturas tardías, algunas del mismo Alonso del Arco, y mueve a retrasar sin pleno fundamento la datación de la pieza.

¹¹ La *Virgen con el Niño y San Francisco* del convento de San Pascual, firmada por Alonso del Arco en 1663, podría pasar por obra de Pereda y la *Inmaculada* firmada por Pereda en 1663 (Madrid, Colección particular) muestra en los ángeles algo del primer del Alonso de Arco. Una versión casi idéntica de esta pintura es la realizada por Alonso del Arco en 1674 (Alcalá de Henares; desaparecida).

¹² No tenemos noticia de ninguna pintura de D. Luis Crespi de Borja con la *Inmaculada* como lienzo de altar o pintura devota de mediano o gran formato.

¹³ “ALABADO SEA EL SANTISMO, SACRAMENTO I LA linpia i pura concepcion de María. Santissima, concebida sin mãcha de PECADO, ORIGINAL DESDE EL PRIMER INSTANTE DE SU SACRATISIMO SER”.

ANTONIO ARIAS

Si una de las obras que cimentaron la temprana fama de Arias fue, según Palomino, los lienzos que hiciera a los catorce años de edad para el altar mayor del Carmen Calzado de Toledo, lamentablemente perdidos¹⁴, es también en Toledo, en el convento de San José de las Madres Carmelitas Descalzas, donde se conserva una espléndida *Inmaculada* suya (lienzo, 1,47 x 0,88 m.) que supera en calidad e interés al único ejemplar del tema hasta hoy incorporado al catálogo de su producción.

Es obra firmada hacia mediados de siglo —“*Antonio Arias fac. 165...*”¹⁵, en la parte inferior izquierda— y plenamente representativa de su estilo, en mucho mayor grado que el más modesto ejemplar barcelonés o que la *Virgen del Rosario* de San Pascual, unos diez años anterior y aún en la línea de Eugenio Cajés. La Virgen, vestida de azul y blanco, figura en pie, rodeada de ángeles portadores de atributos letánicos, sobre una peana de nubes y querubines, en la que sobresalen los cuernos ascendentes de un creciente lunar, y sobrevolando un escueto paisaje sembrado de motivos simbólicos. La sólida definición plástica, la redondez de las formas, la limpidez del dibujo, la simplicidad compositiva y la lineal resolución de los pliegues, junto a la definición lumínica, nos sitúan ante uno de los trabajos más decididamente mainescos de Arias. Poco puede encontrarse desde luego más ajeno a la profusión, complejidad y brillantez en la representación de lo sobrenatural propia de las creaciones plenamente barrocas del tema.

María es aquí una muchacha de redondas facciones, con dulce expresión y larga cabellera de tonos claros, cuyo rostro, enmarcado por un luminoso nimbo radial rebordeado de una etérea orla de querubines, resulta de una sencilla y peculiar belleza campesina. Una suave incurvación, reforzada por la sabia disposición del manto azul, brillante y levemente henchido, y el delicado gesto de llevar la diestra sobre el pecho y de mostrar la palma de la mano contraria, confieren a la figura un leve movimiento y cierta liviandad del todo inusuales en las siempre estáticas y aplomadas creaciones de Arias. El fondo aparece iluminado de un modo uniforme por una luz anaranjada y plana, de un modo tradicional.

¹⁴ “A los catorce años, hizo toda la pintura que está en el retablo mayor del Carmen Calzado de la ciudad de Toledo; y le dio tanto crédito esta pintura, y le alentó de suerte el aplauso, que continuando el estudio, cuando cumplió los venticinco años era ya uno de los grandes artífices de la Corte” (A. Palomino, *Museo Pictórico y Escala óptica*; ed. Madrid, Aguilar, 1947, p. 1013). El pintor cordobés llegó a conocer a Arias, ya anciano. Es sorprendente, en todo caso, que el artista pudiera ejercer profesionalmente su oficio a tan temprana edad. Ponz (*Viage de España*, I, iii, 41, ed. Madrid, 1947, p. 69) advierte que parecían pinturas de un artista más maduro, Cfr. D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983, p. 24, núm. 1. Es de notar que en 1630 estaba todavía como oficial en el taller de Lanchares, su maestro, en el momento de testar éste.

¹⁵ Ha perdido el último guarismo y muestra muy deteriorado el anterior, cuya lectura resulta cuando menos dudosa. Algunas razones estilísticas mueven a pensar que fuera realizada por los primeros años de la década.

En los extremos superiores hay dos pequeños grupos de querubines análogos a los que conforman la peana y de similar variedad en facciones y disposición, sin que falte aquí o allí algún violento escorzo, que en poco o en nada modifican un esquema ya un tanto arcaizante. De parecida tipología son los cuatro ángeles con atributos iconográficos marianos, dispuestos a derecha e izquierda de la Inmaculada. Uno es portador de un pequeño espejo (“speculum sine macula”); el otro tiene en su mano unas rosas; un tercero lleva unos lirios y unas azucenas, que levanta hacia la Virgen; el cuarto, que se vuelve mirando directamente hacia el espectador, exhibe un vellocino (“vellus gideonis”) y sostiene con otra mano una palma, y todos participan de la carnosa y sólida redondez que Arias otorga sin excepción a este tipo de figuras, directamente entróncadas en las de Juan Bautista Maíno.

El paisaje simbólico que se abre a los pies de la María, horizontal y escueto, se desarrolla con una selección complementaria de elementos letánicos: el barco, la fuente, el templo, la torre, el cedro, el sol, el jardín, dentro de la general parquedad figurativa. El resultado es, a la postre, una encantadora pintura de singular solidez de formas y de no menor sencillez compositiva, como sólo cabe esperar en Arias, que supone una personal aproximación al tema muy del primer tercio del s. XVII, aunque carente de la sensibilidad cuasizurbaranesca de la versión localizada hace algunos años en el comercio artístico barcelonés.

En líneas generales es obra que, pese a su pertenencia a la década de los cincuenta, supone cierto retroceso respecto a trabajos significativos de los años cuarenta, desde el retrato de *Carlos V y Felipe II* (Granada), del Salón Grande, a *La moneda del César* (M. del Prado), y que en buena medida nos retrotrae al estilo de su *Santa María Egipciaca* de Sotogrande, pintada en 1641, como se refleja la general repetición de tipos y actitudes de las figuras de los ángeles.

LUIS FERNÁNDEZ

Dos podrían ser los artistas de este nombre activos en la comarca castellana en el tercer y cuarto decenio del s. XVII, ambos bajo la directa influencia de Eugenio Cajés, pero con muy distintos criterios figurativos¹⁶, aunque no faltan motivos para pensar que la verdadera diferencia pudiera estribar en una mayor o menor participación de taller en la aún corta producción conocida de un posible único pintor¹⁷. Al

¹⁶ En torno al problema de la identidad de Luis Fernández, D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983, p. 266 y A. E. Pérez Sánchez (*Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 97). Otro ha de ser el pintor homónimo que según Palomino fue maestro de Francisco Pacheco, toda vez que la propia cronología viene a desmentir en última instancia que el autor o autores de las pinturas de Cebreros y Pástrana pudieran ser el activo en Sevilla; que pudiera tratarse del mismo lo plantea Palomino (*op. cit.*, p. 870), y aún recientemente José Manuel Arnáiz, “Cuadros inéditos del siglo XVII español”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, -1991-, pp. 116-117.

¹⁷ Así lo deja entrever recientemente Pérez Sánchez: *Pintura barroca en España*, p. 97.

más modesto de los hasta hoy tenidos por maestros homónimos corresponden las pinturas del retablo mayor de la parroquial de Cebreros (1624), mientras que el segundo, de estilo más recio y cajesiano, es autor de las figuras monumentales de *San Joaquín* y *Santa Ana* de la Colegiata de Pastrana (1630) y del *San Lorenzo* (1634) depositado en el Consejo de Estado, así como de un *San Jerónimo* firmado en 1622, en colección particular madrileña, obras de muy superior calidad e interés. Lamentablemente no nos han llegado las pinturas murales que hizo en la iglesia madrileña de Santa Cruz, que Palomino refiere como lo más notable de su mano.

Del Luis Fernández que firma las pinturas del retablo de Cebreros ha de ser una *Inmaculada* existente en el coro del también toledano convento de Santa Úrsula (lienzo, 1,25 x 0,90 m.), no exenta de cierta belleza, en su sencillez, ni carente de ingenuismo y de alguna incorrección, y cuya mayor singularidad está en el aspecto decorativo del marco, pintado a punta de pincel con pequeñas flores, en conformidad con las que adornan la túnica de la Virgen¹⁸, muy usuales por lo demás en las Inmaculadas de Luis Fernández y derivadas acaso de las adornadas labores pintadas de la imaginería polícroma. Es pintura de modesto empeño, en la que, al margen de la referida unidad decorativa, destaca la delicada figura de María, ajustada por entero al modelo de la parroquial de Cebreros (*Inmaculada con San Buenaventura*), y que como ella parece derivar de la composición de Martin de Vos grabada por Hieronymus Wierix. Se sigue estrictamente la tradicional iconografía de la Virgen "Tota Pulchra": María en pie, coronada de estrellas y envuelta en luz, sobre una peana de nubes y querubines y con un creciente lunar, aquí de puntas invertidas. En torno a la mandorla luminosa (*amicta sole*), con trazos radiales alternos, hay un cerco de nubes con algunas cabezas de querubines, también características del pintor, y en la parte baja un paisaje formado por símbolos letánicos: la torre, el cedro, la palmera, la fuente, la ciudad, el rosal, en un lado; el pozo, el huerto, el lirio, el templo y el ciprés, en el contrario. María, representada con las manos unidas y con humilde expresión —nada se sale del rígido esquema devocional—, viste una floreada túnica que cubre con un oscuro manto azul, de orla bordada en oro y tachonado de estrellas, sobre el que resalta la dorada tonalidad de sus cabellos¹⁹.

La señalada analogía figurativa con lo de Cebreros parece poner en entredicho la atribución con reservas al propio Luis Fernández de otra *Inmaculada* ya conocida (Madrid, Col. particular) que se diría más próxima al estilo de Francisco López, tanto por lo que toca a la Virgen como por la tipología de los ángeles²⁰.

¹⁸ En el *Inventario artístico de Toledo. Capital* (Madrid 1983, p.) figura como pintura renacentista. B. Martínez Caviro no la menciona en sus *Conventos de Toledo*. Madrid, 1990.

¹⁹ Cabe subrayar cierto parentesco tipológico con la *Virgen adorando al Niño* del Museo del Prado, atribuida a Mateo Gallardo, que parece conectar con modelos de Bartolomé Román y de Francisco Camilo, lejos de las figuras de rostro rectangular más representativas de Gallardo.

²⁰ Por otro lado, la *Inmaculada* de colección particular de Madrid que A. E. Pérez Sánchez ("Pintura madrileña del siglo XVII "Addenda" AEA, XLIX (1976) p. 195) estima de Luis Fernández, quizá sea más bien de Francisco López, quien firma en 1640 la *Inmaculada* del Museo Diocesano de Sigüenza (D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *Pintura Madrileña del segundo Tercio del siglo XVII*, pp. 104-105: los ángeles proceden en este último caso de la estampa de Bernardo Castello, grabada por Cornelis Galle.

CLEMENTE SÁNCHEZ

Mencionado por Ceán como pintor de mérito, de buen tono en el colorido y de regular corrección en el dibujo, a tenor de los cuadros que hubo en el claustro de los dominicos de Aranda²¹ y por las pinturas de un retablito que aún viera Ponz en la sacristía conventual, igualmente perdidas, Clemente Sánchez es un artista burgalés de medianas dotes, insuficientemente conocido en la actualidad²². A la luz de las pinturas del retablo mayor de la iglesia arandina de Santa María, que realizó con el pintor Bernabé de la Serna, vecino de Roa²³, y en el que no puede advertirse con nitidez la participación de dos manos, se nos muestra como un discreto oficial que se limita a adaptar sin acierto estampas de Cornelis Cort²⁴. Posiblemente sean suyas las seis composiciones principales (*Inmaculada, Nacimiento de la Virgen, Presentación de la Virgen, la Virgen niña en el Templo, Anunciación y Tránsito de la Virgen*), mientras que de la Serna correría con la realización de las pinturas del banco.

La *Inmaculada* del convento de la Concepción Francisca de Ayllón (lienzo, 2,34 x 1,68 m., aprox.) es obra a incorporar al aún exiguo catálogo de su producción. Es pintura firmada ("*clemens sanchez / façiebat*"), y lleva una inscripción indicativa de que fue dada de limosna por los cofrades de San Francisco. El esquema compositivo e iconográfico adoptado es el tradicional, con la Virgen estáticamente dispuesta sobre un creciente lunar, al que figura enroscada una serpiente, y los símbolos letánicos en ordenada y convencional representación, unos entre nubes y otros conformando un paisaje simbólico. La única novedad radica en que la figura deriva directamente de las imágenes de Gregorio Fernández, en lo cual coincide con un cuadro existente en el convento de Santa Clara de Carrión de los Condes que según su inscripción representa la imagen que se veneraba en el convento vallisoletano de San Francisco, a modo de "trampantojo a lo divino"²⁵. La principal diferencia radica en que la del lienzo palentino aparece como exacta representación de la imagen, con peana y sin ningún tipo de arropamiento paisajístico o celestial. Pero

²¹ A. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, IV, p. 323.

²² Se ha podido documentar también su esporádico trabajo para algunas iglesias de localidades segovianas próximas, tales como Valdevarnés o Fuentemizarra (F. Collar de Cáceres, *Pintura en la antigua diócesis de Segovia, 1500-1631*, Segovia, 1989, pp. 387-388).

²³ La documentación del retablo de Santa María de Aranda de Duero la dio a conocer Martí y Monsó y la recoge Silverio Velasco, *Aranda. Memorias de mi villa y de mi parroquia*. Madrid, 1925.

²⁴ Tras el incendio de 1601, que destruyó el viejo retablo mayor, Pedro de Cizarte y Gabriel Pineda dieron comienzo uno nuevo en 1609. Los trabajos de policromía y dorado se iniciaron en 1615 y estuvieron a cargo de Juan Sánchez, Clemente Sánchez y Pedro de Morales, pero la mayor parte de las imágenes fueron policromadas a partir de 1618 únicamente por Clemente Sánchez. Las composiciones pictóricas fueron realizadas ya entre 1621 y 1622 por este último y Bernabé de la Serna (S. Velasco, *op. cit.*, pp. 286-291).

²⁵ Sobre el tema de la representación pictórica de imágenes, A. E. Pérez Sánchez, "Trampantojos "a lo divino"", en *Lecturas Historia del Arte*, III, 1992, pp. 139-155, quien incluye es este apartado las creaciones devocionales que responden al concepto de "cuadro dentro del cuadro", analizado entre otros autores por Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972. La pinturas de Clemente Sánchez sobre imágenes de Gregorio Fernández son análogas, aunque inferiores en calidad a las de Jerónimo López Polanco.

parece indudable que la pintura de Ayllón reproduce así mismo la talla de Valladolid y, aunque carente de peana e inserta en un paisaje alegórico, evidencia una fidelidad no menor respecto a los modelos de Gregorio Fernández, según lo prueba su estrecha semejanza con la *Inmaculada* de Santa Clara de Valladolid. En tal sentido no parece aventurado afirmar que también ha de ofrecer información bastante exacta sobre el aspecto real de la imagen que estuvo en el convento de San Francisco, demostrando que ésta había de ser aún más semejante a la del convento de la Santa Clara de lo que hasta ahora se creía²⁶. La datación de esta última talla de Gregorio Fernández, anterior a 1620, ha de tomarse como fecha "post quam" para la realización de la pintura, más temprana a nuestro juicio que la de Carrión de los Condes. Aparte de estas circunstancias, no puede negarse que la calidad de la pintura sobrepasa el tono medio de lo poco conocido del burgalés, aunque la figura de la Virgen adolece de la más absoluta inexpresividad. La minuciosidad con que están pintadas la orla de pedrería del manto y las delicadas puntillas ponen de relieve las innegables dotes de Clemente Sánchez para aquellos trabajos en que los pequeños detalles cobraban especial valor, frente a sus muy limitadas dotes para lo figurativo; y en igual sentido se muestra como un aceptable pintor de flores, al mostrar las especies simbólicas (lirios, rosas...) que se integran en el escuetísimo paisaje desarrollado en la parte baja de la composición.

PEDRO DE VILLAFRANCA (?)

Pintura de catalogación más problemática es una carduchesca *Inmaculada* que custodian las jerónimas toledanas de San Pablo, en lienzo (1,625 x 1,05 m.) adornado en su parte alta con un par de cruces de Malta como las que descatan en el presbiterio de la capilla conventual, de la que fueron patronos los Niño de Guevara, con especial mención del cardenal²⁷. La composición responde por entero al modelo conocido por la versión cajesiana del marqués de Leganés que publicara el profesor Pérez Sánchez²⁸, si bien la relación de dependencia será probablemente la contraria.

Asentada sobre un creciente lunar y envuelta en una rutilante luz radial, cuajada de incontables y evanescentes figuras de querubines, la Virgen mira serena hacia la monstruosa y furibunda encarnación diabólica vencida a sus pies, llevándose una mano al pecho y extendiendo la otra con gesto apaciguador. La corona de estrellas,

²⁶ El lienzo de Carrión de los Condes, enteramente diferente al Crucifijo de la Inmaculada de Clemente Sánchez existente en el convento (cf. VV.AA. *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1978, vol. 2, p. 60), lo reproduce J. J. Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 19, lám. 211b. La disposición del escapulario de la Virgen y la pedrería del manto no muestran diferencias sensibles con las ropas de la Inmaculada de Ayllón, que ha de tenerse como copia directa o indirecta de la imagen que hizo Gregorio Fernández para el convento de San Francisco.

²⁷ Parece ser que estuvo en una Exposición de Arte Mariano de 1954. No he podido localizar este catálogo.

²⁸ Alfonso E. Pérez Sánchez, "Pintura madrileña del siglo XVII, "Addenda" ", *Archivo Español de Arte*, n. 195, XLIX (1976), p. 314, fig. 24.

la paloma del Espíritu Santo y un escueto paisaje, en el que se yuxtaponen sin concierto elementos simbólicos de dispar naturaleza –lirios, fuente, rosal espejo, jardín, olivo, torre, templo, arca (?)²⁹–, constituyen el complemento iconográfico usual, sin que ni en lo paisajístico ni en otros aspectos se advierta algo más que una aplicada y recetaria sujeción al arquetipo dominante. Por lo que afecta a las ropas, María aparece aún con túnica de tonos asalmonados, conforme a los usos vigentes, y con un oscuro manto azul de orla bordada; y el modo en que se resuelven los pliegues obedece al característico hacer de Vicente Carducho. La tipología facial es también carduchesca, y en modelo figurativo no deja de recordar a los vistos en *Martirio de San Ramón Nonato* (Madrid, San Jerónimo) y en *San Francisco ante la Virgen* (Museo de Budapest), tan distantes entre sí. Se echa en falta no obstante una mayor jugosidad de formas, en especial si se compara con la figura del lienzo de Budapest, donde María aparece en muy similar disposición y también envuelta en una brillante luz de destellos radiales, aunque con el Niño en brazos. Poco o nada carduchescos y algo más próximos a Cajés resultan los querubines emergentes entre nubes y entre los rayos que enmarcan la cabeza de la Virgen. Modelo así mismo afín, pese a la también mayor complejidad compositiva y una mayor torsión figurativa por la disposición de las manos hacia un lado, es el de la bien conocida *Inmaculada* que grabara Pedro de Villafranca³⁰, de particular interés para el caso. Barrio Moya juzga que es lámina de resonancias tipológicas y compositivas varias (Murillo, Ribera, Cerezo, Antolínez)³¹, frente al presunto carácter velazqueño de su poco conocida pintura. Pero se diría que el grabador manchego vino a hacer una reinterpretación concepcionista del cuadro de *San Francisco ante la Virgen* de Carducho, como lo prueban incluso las figuras de los ángeles –tres en idéntica disposición y el cuarto trasladado aquí a la peana–; y sabemos por lo demás de su formación pictórica carduchesca, de la que se hace eco Ceán.

No hay duda de que en esta faceta profesional Villafranca no pasó de ser uno de los incontables artistas de escaso relieve documentados en el Madrid seiscentista, y los componentes estilísticos de su arte resultan variables o difusos, a tenor de la heterogeneidad que caracteriza las pocas obras seguras que nos han llegado³², aunque no puede negarse que fue maestro de aceptable oficio y no carente de recur-

²⁹ La moldura inferior del marco oculta en parte estos elementos letánicos. Es posible que el lienzo haya sido acortado por este lado, por lo que sólo puede apreciarse la parte superior de algunos de estos objetos, sin que resulten del todo patentes los recursos usados para su integración paisajística.

³⁰ Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles*. Madrid, 1983, t. III, 2252, p. 263, núm. 72. Texto: “*Maria veri praevia luminisimi...*”. Villafranca incluyó otras versiones del tema en los libros de las Definiciones de las ordenes de Santiago y Alcántara,

³¹ José Luis Barrio Moya, “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 13, 1982, p. 121.

³² Sobre la pintura de Pedro de Villafranca, principalmente: José Luis Barrio Moya, “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 13 (1982), pp. 107-122, y “Nuevas noticias sobre Pedro de Villafranca”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 18 (1988), pp. 343-351; F. Collar de Cáceres, “Un retablo de Pedro de Villafranca”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 19 (1989), pp. 78-93. Y referido a la faceta de tasador de pinturas, M. Agulló, *Documentos para la historia de la pintura española*. Madrid, 1994.

sos. Está por determinar en qué sentido evolucionó su pintura. Cabe preguntar si será, en fin, Villafranca el autor de esta carduchesca *Inmaculada* de las jerónimas toledanas, de dudosa asignación al propio Carducho y en modo alguno atribuible a artistas como Félix Castelo de probada dependencia carduchesca, aunque el fundamento estilístico que a ello nos mueve se cifre en una estampa³³. La relación entre ambas y la eventual autoría de Villafranca es lo que confiere mayor interés a esta carduchesca pintura, si bien es cierto que no puede descartarse que sea el grabado el punto de partida de la composición pintada. El que al actuar como grabador no hiciera constar el machego como tantas veces la ajena autoría de la invención puede esgrimirse como argumento en favor de la atribución de la pintura original, aunque nada garantiza que fuera así ni que sea ésta.

JUSEPE LEONARDO

En el palacio episcopal de Madrid existe una *Inmaculada* tenida por obra de Pereda o de su taller y que a nuestro juicio hay que atribuir sin reservas al siempre irregular Jusepe Leonardo³⁴, de quien no se conoce ninguna versión del tema. El lienzo presenta serios deterioros³⁵ y posee un marco moderno que incluye en la parte superior una plantilla complementaria en arco escarzano, derivado quizá del enmarcamiento original, y que podría ocultar en la parte inferior un escueto paisaje, aunque la excesiva angostura resultante mueve a pensar que se encuentra recortado. Al igual que algunas de las pinturas del retablo de La Torre de Esteban Hambrán, de reciente estudio, es obra con una fuerte dependencia de Cajés, muy en el hacer de Leonardo, aunque de ejecución bastante menos fluida. La composición es de gran sencillez, mostrándose María en pie, entre nubes y sobre el creciente lunar, con mínimo acompañamiento de ángeles. Ella, de azul y blanco, aparece con gesto risueño y con las manos ligeramente separadas, y los angelitos se disponen a los lados, llevando ramos y flores simbólicas (lirio, rosa, azucena, rama de olivo) y como corona de querubines, bordeando el halo radial que enmarca su rostro.

El modelo está en la *Imaculada* cajesiana de Piñel de Abajo, tanto en los aspectos generales como en los detalles figurativos particulares, que el artista aragonés simplifica aquí hasta límites extremos. Al margen de un vago parecido con figuras de Pereda y de su procedencia de Cajés, la Virgen posee por entero el aire de las de Leonardo y repite las poco agraciadas facciones con que la retrató en las anunciaciones de Silos y Casarrubios del Monte. Muy característico resulta además el tra-

³³ No pueden dejar de advertirse grandes diferencias con las pinturas de Matabuena, el San Agustín de Pamplona o el retrato del Museo del Prado, desprovistas de verdadera homogeneidad estilística.

³⁴ Lienzo, 1,89 x 1,13 m.; en arco escarzano (9 cm. de flecha) Foto, archivo Moreno 32882; número actual, 35925/B.

³⁵ Lo conocemos sólo a través de fotografía, aunque hemos contrastado su existencia. No tenemos constancia plena de que haya sido restaurado.

tamiento plástico de los paños, y otro tanto hay que decir de la forma romboidal de los ojos, pequeños y oscuros. Las labores bordadas de la túnica vienen a ser las ya vistas en las ropas blancas del mago anciano de la *Epifanía* o en las de las santas mártires, en el retablo de La Torre de Esteban Hambrán, y los ángeles son objeto de una mayor atención que en la *Adoración de los pastores*, con los que guardan estrecho parentesco, sin ocultar una vez más su procedencia tipológica cajésiana.

FRANCISCO RIZI

La primacía artística que Francisco Rizi comparte con Carreño en el segundo tercio del siglo XVII y su contribución al desarrollo pictórico de la escuela madrileña no podía dejar de manifestarse en un tema como el de la Inmaculada Concepción, algunas de cuyas versiones se cuentan entre las más notables y creativas de nuestra pintura barroca. Y acaso sea él uno de los pintores que haya desplegado una mayor variedad compositiva en el tratamiento del tema, desde la sencilla versión “de las manos unidas”, del Museo del Prado, hasta la opulenta y compleja composición que preside la capilla conventual de las Gaitanas, en Toledo, pasando por la variante apocalíptica de la bóveda presbiterial del convento de San Plácido, en Madrid, o por la bellísima versión del Museo de Cádiz, depósito del Museo del Prado.

Muy próxima a ésta, aunque ajustada al más convencional formato vertical propio de un cuadro de altar, era la del convento de la Magdalena de Alcalá de Henares, una no menos extraordinaria pintura citada ya por Palomino y hoy en paradero desconocido, de la que afortunadamente se tiene testimonio fotográfico³⁶.

Creación en todo similar a esta última es una excepcional y casi enteramente olvidada *Inmaculada* existente en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Arcos de la Frontera (Cádiz)³⁷ que ha de contarse entre las más bellas salidas de su pincel y de la que nada dice sin embargo Palomino. Los aspectos iconográficos y compositivos coinciden casi al detalle con la de Alcalá de Henares, algo que bien podría explicarse en que el artista realizara de inmediato la réplica —quizá en el

³⁶ La pintura de los colaterales fue realizada por José Antolínez. Sobre la pintura de Francisco Rizi, véase en particular Diego Angulo Íñiguez, “Francisco Rizi. Su obra. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670”, *Archivo Español de Arte*, núm. 122, t. XXXI (1958), pp. 89-116; “Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *Archivo Español de Arte*, núm. 138, t. XXXV (1962), pp. 95-122; “Francisco Rizi, cuadros de temas profano”, *Archivo Español de Arte*, núm. 176, t. XLIV (1971), pp. 357-387. Nina A. Mallory (*Antonio Palomino. Vidas*, ed. Madrid, 1986, p. 279) indica que la pintura alcalaina se conservaba “in situ” hasta hace poco tiempo.

³⁷ No la menciona Diego Angulo Íñiguez en sus distintos estudio sobre la obra de Rizi; extrañamente tampoco lo hace Enrique Romero de Torres, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz* (1908-1909). Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1934 (pp. 371 y ss.).

La atribución a Rizi, propuesta ya por Grandallana, en su *Historia de Arcos* 1880, ha tenido escaso eco. La recoge don Víctor Marín Solano en un reciente libro divulgativo sobre el templo local (*Basílica menor de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera*. Arcos de la Frontera, 1993, p. 38). Estando ya redactadas estas notas, he tenido noticia de que se cita también como relacionable con Rizi y datable hacia 1680 en un reciente folleto divulgativo debido al profesor Falcón Márquez.

expreso requerimiento de algún cliente—, en la que optó por introducir variaciones mínimas³⁸. Los inconfundibles rasgos estilísticos y la notable calidad pictórica, en que no existen diferencias apreciables con su “modelo”, avalan una autoría que no se ve contrastada por una firma o por referencias documentales.

A la belleza figurativa se une aquí el refinamiento colorista de que hace gala Rizi en sus trabajos más cuidados, sin que aflore aún el gusto por el tratamiento acaracolado de ropas y cabellos ni la espumeante y muy fluida factura de sus obras más barrocas. La quietud de la Virgen, casi canesca, guarda directa relación con el modelo más estático de Carreño —versiones de la catedral de Vitoria, del convento madrileño de la Encarnación o de la colección Adanero, etc.—, evidenciando una relación de dependencia que el profesor Angulo Íñiguez estima favorable a Rizi³⁹. La proximidad en esto con la pintura de las Gaitanas es mayor que con la del Museo de Cádiz, más dinámica y con las manos unidas⁴⁰. Es de advertir, de otro lado, una clara conexión con Antonio Pereda en lo que atañe a modelos figurativos angélicos, como ya advirtió también Angulo en la versión de Alcalá⁴¹, aunque no puede dejar de notarse que precisamente aquellos que remiten al vallisoletano proceden más remotamente del repertorio rubensiano, que se cuentan entre los referentes flamencos de Rizi.

La Virgen, vestida de azul y blanco, envuelta en luz (“*amicta sole*”) y coronada de doce estrellas, se muestra erguida sobre el globo lunar, directamente asentado en tierra entre flores y ángeles, con una mano sobre el pecho y mirando hacia abajo con gesto dulce y humilde. Su delicada y juvenil belleza difiere de unas y otras versiones, excepto la de la desaparecida pintura alcalaina de que es réplica. Los risueños y juguetones angelillos que componen el cortejo mariano conforman singular orla y peana entre abundantes referencias letánicas, de un modo más estático y comprimido que en el lienzo gaditano, donde todo se desarrolla en el espacio celestial y con dominantes anaranjados. Hay una particular insistencia iconográfica en recalcar la presencia de María en su condición de reina (“*Regina Coeli*”, “*Regina angelorum*”), quizá en relación con el destino de la obra, disponiendo en lo alto sendos grupos de ángeles portadores de un rico cetro y una adornada corona. Los representados en tierra ocupan un florido vergel —*hortus conclusus*—, del que toman o muestran

³⁸ Desconocemos las medidas de la pintura que fue de la Magdalena de Alcalá. El lienzo de Arcos de la Frontera, conservado en un aceptable estado, mide 2,50 x 1,88 m.

³⁹ Diego Angulo Íñiguez, “Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *Archivo Español de Arte*, núm. 138, t. XXXV (1962), p. 107.

⁴⁰ Sobre la pintura del convento de las Gaitanas, que ha merecido particular atención por su complejidad, y que en cierto modo viene a ser la culminación de la pintura inmaculadista de Rizi, E. Tormo, “La Inmaculada de las Gaitanas de Francisco Ricci”, *B.S.E.E.* 1916, p. 243; D. Suárez Quevedo, “Consideraciones sobre un lienzo de Francisco Rizi (1680) en la iglesia de las Gaitanas de Toledo”, *I Congreso de Iconografía Madrid*, 1989, vol. II, pp. 149-153, y A. E. Pérez Sánchez y otros, *La Inmaculada Concepción, de Francisco Rizi. Convento de las Gaitanas de Toledo* (Cuadernos de Restauración) (s.l., s.a.; 1995).

⁴¹ El angelillo revoloteante junto a María, al lado derecho, portador de un ramo de rosas, está en efecto dentro de una tipología infantil de Pereda, que tiene su mejor ejemplo en el Niño de las Calaveras de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (convento de las Maravillas).

plantas y flores de simbolismo mariano (rosas, azucenas, palmas...), o aparecen abrazados a la luminosa esfera lunar en que se asienta la Virgen y ante la que destaca un espléndido y colorido centro floral. A la izquierda, en segundo plano, destaca una fuente de adornado vaso (*Fons Stillans*), y en el lado contrario un soberbio y luminoso templo (*Domus Aurea*) de planta central y factura clasicista, rematado con adornos escultóricos y cúpula hemisférica, que hay que registrar como notable diseño arquitectónico del artista⁴². Precisamente la representación de esta construcción simbólica constituye uno de los elementos diferenciales evidentes respecto de la desaparecida pintura de Alcalá, donde todos estos elementos poseían mayor verticalidad. Diferencias sensibles hay también en los ángeles que aparecen en pie a uno y otro lado llevando una palma y una corona de flores, en el grupo de angelitos portadores del cetro que aparece por el extremo superior izquierdo, del que se ha suprimido una de las figuras, y en la varas de lirios dispuestas delante del luminoso disco lunar⁴³. En todo lo restante la semejanza es extrema, incluidos detalles como el espléndido prendedor con lágrimas y la rica labor bordada con oro y perlas de los puños de la túnica, aspecto en el que ambas versiones se ven superadas por el preciosismo de la pintura del museo de Cádiz. Y en el plano cromático hay que subrayar la armonización del azul del cielo y del manto con la brillante blancura de la luz y de la túnica, de reflejos plateados, o del templo, de aspecto casi inmaterial, junto con el verdor del jardín floral y los destellos dorados y coloristas de los distintos símbolos letánicos, frente a la cálida luz dorada envolvente de las otras versiones conocidas.

Como ya se ha indicado, no hay datos precisos de la procedencia de esta espléndida pintura, resuelta con la abundancia, riqueza y vivacidad propia de Rizi. Los libros parroquiales no reflejan el pago directo del lienzo, ni consta en los inventarios del templo realizados a lo largo del siglo XVII. El de visitas de 1792 registra sin embargo la donación por el marqués de Torresoto de “una pintura singular de la Asunción que costó 90 reales colocarla sobre la puerta principal”⁴⁴. Los borrosos límites iconográficos entre las representaciones de la Asunción de la Virgen y de la Inmaculada Concepción no parecen justificar una confusión temática con esta creación de Rizi, pero acaso pudo más el afán de asociar la naturaleza iconológica de tan notable pintura a la advocación asuncionista del templo. No falta empero evidencias de una misma ubicación⁴⁵. Lo que no deja de llamar la atención es el elevado gasto en la colocación de la pintura donada en 1792, a no ser que comprendiera la realización del marco.

⁴² Más cerca aquí del barroco transalpino que de la arquitectura española, aunque se diría que se deja entrever cierta evocación de la iglesia madreña de San Andrés..

⁴³ Modificaciones menores hay en el drapeado de los paños de la Virgen, en el broche que adorna su túnica y en los elementos florales.

⁴⁴ Debo esta información a la amabilidad de don Víctor Marín Solano, a quien agradezco todas las referencias facilitadas.

⁴⁵ Los parroquianos más ancianos recuerdan el lienzo de Rizi dispuesto sobre la puerta de ingreso al templo.

En lo cronológico sólo cabe apuntar que probablemente estemos en una fecha posterior a diciembre de 1661 y no lejos de entonces, momento de plenitud del artística de Rizi y fecha de especial impulso iconográfico.

FRANCISCO IGNACIO RUIZ DE LA IGLESIA

Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, autor del aparatoso *Martirio de San Andrés* de la parroquial de Casarrubios del Monte que dejara iniciado el malogrado Sebastián Muñoz, bien puede ser el pintor de una *Inmaculada* del convento toledano de San Clemente (lienzo, 1,67 x 1,07 m.), dotada del ágil dinamismo y la limpieza de todas las suyas y enteramente ajustada a sus modelos. Es pintura muy deteriorada y retocada, con graves repintes que afectan en particular a algunos de los ángeles⁴⁶. La elegante figura de María, envuelta en ropas de agitada disposición y con las manos unidas en gesto devoto, se materializa, con gran aparato de nubes y luz, sobre una dinámica peana de ángeles portadores de atributos letánicos, agrupados en torno al disco lunar en los más atrevidos escorzos. La expresión risueña, la suave incurvación y el nítido siluetado son algunas de las constantes ya apreciadas en las notables creaciones que Ruiz de la Iglesia hizo del tema, que Angulo Íñiguez sitúa entre las mejores y más grandiosas de la escuela madrileña del último cuarto del siglo XVII⁴⁷, cuando las representaciones inmaculadistas alcanzaban su expresión triunfante y su auténtica plenitud. Poco queda ya de la estática verticalidad y frontalidad de los modelos canescos y carreñescos, aunque según Palomino fue Carreño el maestro de Ruiz de la Iglesia, después de su primer aprendizaje con Francisco Camilo⁴⁸. La supresión de dos angelitos revoloteantes a media altura, junto a la moldura de la derecha, la adición de otro, asomándose por detrás del que sostiene el espejo, y la transformación en querubines de los que corresponderían al vértice superior izquierdo, son las principales modificaciones apreciables respecto de la extraordinaria *Inmaculada Concepción* localizada hace unos años en el comercio de arte madrileño, que ha de ser la incorporada al Museo de Navarra⁴⁹. Algunas alteraciones menores hay en los ramos florales que portan los mismos angelitos⁵⁰. Un

⁴⁶ Presenta algunos graves desgarros y burdas reintegraciones, y el manto azul de la Virgen aparece "pasmado". Entre los repintes más evidentes cabe citar la tosca e inexperta resolución del escorzo de los principales angelitos y las toscas cabezas de querubines del vértice superior derecho.

⁴⁷ Diego Angulo Íñiguez, "Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *Archivo Español de Arte*, n. 208, t. LII (1979), p. 376. Sobre Ruiz de la Iglesia véase también, en particular, Teresa Zapata Fernández de la Hoz, "Nuevas noticias sobre la vida y la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *Archivo Español de Arte*, 1981, pp. 427-440...

⁴⁸ Palomino (*op. cit.*, p. 114). Señala así mismo que en el taller de Carreño coincidió con Cabeza-lero, cuyo arte imitó durante largo tiempo.

⁴⁹ Se recoge con errónea atribución a Claudio Coello (María de los Ángeles Mezquiriz et alt., *El Museo de Navarra*, Pamplona, 1988, p. 174). Es pintura de superiores dimensiones (2,13 x 1,60 m.).

⁵⁰ Es posible que en parte se deba a los repintes, que han venido a escamotear casi en su integridad la palma del situado más a la derecha, en la peana.

sucinto paisaje, de formas difusas y algo cóncavo, establece un plano de referencia que subraya el aspecto ingravido del grupo figurativo, amén de integrar aún algunas formas simbólicas complementarias (árboles, flores, iglesia, ciudad...), como reminiscencia de la vieja fórmula iconográfica, en un momento en el que los elementos didácticos habían pasado a ser innecesarios y en el que, como señalaba la “Pía Sentencia”, María era “libre de flotar en los cielos como imagen autoexplicativa de su propia pureza”⁵¹.

Pero al margen de la casi exacta dependencia compositiva y figurativa del modelo de Navarra, no puede notarse una planitud en las formas y una sensible pérdida de la fuerza plástica de Ruiz de la Iglesia, en principio achacables a los evidentes repintes del lienzo pero que bien podrían significar que se trate de una exacta réplica debida a un artista menor. Sólo una adecuada limpieza permitiría establecer la auténtica calidad de la obra, que en parte cabe estimar en algunos detalles figurativos.

JOSÉ (JIMÉNEZ) DONOSO

De particular interés, por último, es una espléndida pintura de José Donoso que fue donada hace algunos años a la moderna iglesia parroquial de Arroyo de la Miel (Málaga), identificada erróneamente como *San Antonio de Padua con la Virgen*⁵² e iconográficamente, por lo que parece, algo heterodoxa. El tema no es otro que el *La aparición de la Inmaculada a Duns Escoto*, un asunto relativamente usual en el ámbito franciscano y que probablemente debido la condición de venerable del “doctor subtilis” viene siendo tenido sin fundamento como de San Buenaventura con la Inmaculada. Es notorio que la representación usual de este último, también franciscano y doctor, y de aspecto joven e imberbe —excepto en el ámbito capuchino—, se ve completada con los elementos alusivos a su condición cardenalicia, con que se le revistió en su nombramiento como obispo de Albano, y sólo en los pasajes biográficos específicos, anteriores a consagración episcopal, falta el capelo, colgado, a la espalda, o en una mesa, o más raramente la mitra⁵³. Asociado a la glorificación de la Virgen, la del Crucificado o la del Santísimo, San Buenaventura nada tiene que ver con el tema de la Inmaculada Concepción, en el que Juan Duns Escoto fue un adelantado, señalando una línea en la defensa del dogma y en la difusión del culto que tendría absoluta continuidad en su orden. Escoto pues, y no San Buenaventura, es el doctor franciscano representado generalmente junto a la Inmaculada en todas

⁵¹ Recogido por Jonathan Brown, *Francisco de Zurbarán*, N. York, 1973, p. 152 (citado por S. Straton, *op. cit.*, p. 84)

⁵² La donación de esta pintura y de las otras que adornan las paredes del templo fue realizada en los años setenta o a principios de los setenta por doña Carlota Tattemanzy, según comunicación del entonces párroco del templo.

⁵³ Hay que precisar que el objeto rojo de tela llevado en lo alto por un par de angelitos no es un capelo sino un corazón bordado.

las pinturas dedicadas al tema⁵⁴ y también en la que nos ocupa –dicho sea con todas las cautelas–, donde la presencia de ángeles portadores de atributos letánicos (junto a la Virgen) no deja lugar a dudas. Hay no obstante un aspecto equívoco que procede de un rasgo iconográficamente irregular, el de representación del franciscano con nimbo, elevándole de la condición de siervo de Dios a la de santo o beato, algo sorprendente en un momento de tan estricta aplicación de las directrices de Roma en materia de “Non cultu”⁵⁵. Se ha podido constatar que el caso de Duns Escoto hubo en esto cierta recurrencia⁵⁶ que pudo ser fruto de una permisividad particular. Pero no hay que excluir contaminaciones iconográficas, en algunos casos bien probadas.

Algunos borrosos trazos de la firma del pintor de Consuegra en la parte inferior del lienzo, hoy sólo descifrables con buenas dosis de voluntariedad⁵⁷, llevaron probablemente a la correcta identificación del autor por los anteriores propietarios⁵⁸. La pintura, casi auténtico cuadro de altar, resulta especialmente próxima al estilo Carreño, de quien Donoso fue discípulo aventajado, en mayor medida que a lo que se tiene por lo característico de la manera del toledano, aunque hay elementos que difieren sensiblemente del primero, desde la esbeltez figurativa de la Virgen y del franciscano al sentido de la luz y al planteamiento compositivo. Poco hay desde luego del Donoso de la serie valenciana de San Juan de Letrán o de las decoraciones cuadraturistas a la italiana que contribuyó a incorporar a la pintura madrileña. Pero estamos quizá ante un Donoso no menos auténtico y representativo, a medio camino entre éste y el que en el extremo opuesto refleja la serie de la Historia de San Francisco de Paula realizada para el convento madrileño de Mínimos de la Victoria, con pinturas más agitadas y expresivas y de un colorido terroso: un Donoso distanciado en suma de la autoridad de los modelos italianos, del gusto por las formas clásicas y los gestos retóricos, y que retorna al estilo de la pintura madrileña,

⁵⁴ Así, en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* (Londres, Courtauld Inst. Art Gallery), de Valdés Leal, en la se ha pretendido identificar al fraile franciscano escribiente con Luis de Carvajal, o con fray Juan de Quirós, o genéricamente con un discípulo de San Francisco –arrodillado con un estandarte–; E. Valdivieso (*Valdés Leal*, Sevilla, 1988, p. 142) advierte de la dificultad de sentar las identificaciones. Lo mismo hay que decir respecto a la pintura del Luis Fernández en el retablo de Cebreros, supuestamente de *San Buenaventura y la Inmaculada*. Ninguna duda ha planteado sin embargo la pintura alegórica de Domingo Martínez en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en que además de a los monarcas españoles de las casas de Austria y Borbón (Felipe IV, Carlos II, y Felipe V), o los pontífices relacionados con bulas favorables al culto a la Inmaculada, están en lugar preferente sor María de Jesús de Ágreda y Duns Escoto. Especialmente representativa es además una carduchesca pintura de *Duns Escoto con la Inmaculada*, del museo de provincial de Segovia.

⁵⁵ Sobre el tema de la aplicación del decreto de “Non Cultu” en relación con personajes en proceso de beatificación, F. Collar de Cáceres, “En torno a la iconografía de San Juan de la Cruz. A propósito de su capilla.mausoleo”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII (1983), pp. 19 y ss..

⁵⁶ En *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1964, IV, p. 866. Sobre el culto inmemorial a Escoto, F. Paolini, *Monumenta cultus inmemorialis publici et ecclesiastici antiquissimi et extremissimi quibus fulcitur causa servi Dei Ioannes Duns Scotus beati et sancti ab omni tempore nuncupati*. Roma, 1907.

⁵⁷ Firma, virtualmente barrida: “D. JOSEF.. ONO..” (¿?). Agradezco a Fernando de la Ossa toda la ayuda prestada para el análisis digitalizado de las fotografías obtenidas de la pintura.

⁵⁸ La autoría de José Jiménez Donoso aparece consignada en la cartelilla del marco, donde erróneamente se identifica al franciscano con San Antonio de Padua.

reenlazando con la manera de Carreño⁵⁹, con un criterio más vehemente y pictórico. El planteamiento compositivo, y la apertura de nubes a contraluz, conformando una orla oscura, no difiere mucho de la representada en la pintura de San Benito y Santa Escolástica de Corella (Navarra), para donde, como otras veces, compartió trabajo con Claudio Coello.

La composición se resuelve en una sencilla estructuración diagonal, de derecha a izquierda y de delante atrás, con el joven teólogo franciscano semiarrodillado en gesto contemplativo, al lado derecho, mirando hacia la Virgen, que se le manifiesta con gran aparato de nubes y luces, arriba y a la izquierda, rodeada de ángeles y querubines. Una diagonal opuesta y complementaria viene definida por el contorno del área celestial envuelta en luces anaranjadas, desde un gran florón dispuesto abajo a la izquierda hasta las figuras de dos angelillos que aparecen en lo alto, en el lado contrario, unidos por un cordón franciscano y llevando un gran corazón rojo. Y hay aún un tercer movimiento oblicuo, éste tendido y en profundidad, que establece el marco espacial en el que se desarrolla la escena y que viene definido por la correspondencia de un pilastrón rematado con una bola de piedra, dispuesto a contraluz en el extremo izquierdo, con otro situado al fondo, en un área algo difusa, en la que emergen aún más atrás algunos imprecisos contornos de construcciones. A esto se reduce aquí la tan habitual atención de Donoso a los grandes y clásicas escenografías arquitectónicas: un pequeño elemento a modo de referente espacial explotado de forma habitual por autores como González de la Vega, Claudio Coello o Juan Vicente Ribera.

Lo más personal es la imagen a semicontraluz de María, de estilizadísima figura, que se gira hacia el teólogo con los brazos abiertos en gesto de expresarle su reconocimiento por la encendida y temprana defensa su concepción inmaculada⁶⁰. Un golpe de viento agita de manera violenta hacia adelante su manto azul, cruzándolo por delante de las piernas y haciéndolo revolotear en un extremo⁶¹. El fraile, semiarrodillado, o más bien semi-incorporado, levanta su rostro y deja la pluma suspendida en el aire, en gesto de inspiración, deteniendo la escritura del libro que aparece abierto en el suelo. Pero todo se expresa de una forma simbólica, no descriptiva (el libro está ya impreso y no hay mesa ni escritorio). Para dotar de mayor fuerza a la figura se recurre a un encuadre visual muy bajo, poco más arriba de la cintura del santo, lo que nos retrotrae al San Antonio de Padua pintado por Carreño en la bóveda de San Antonio de los Alemanes realizada con Francisco Rizi y luego restaurada por Giordano. Pero el escorzo no llega a ser tan violento, si bien agranda de forma algo extrema las dimensiones del pie, que sobresale del manto de estameña, y una poderosa mano que se abre hacia los ojos del espectador, algo bastante usual

⁵⁹ No hay duda de que Jiménez Donoso es cualquier cosa menos un pintor de hacer homogéneo. Está por hacerse un estudio monográfico que sienta con precisión las bases de su estilo y su trayectoria. Nada aporta el librito de Mariano Sánchez de Palacios, *Un pintor y arquitecto en la corte de Carlos II: José Jiménez Donoso*. Madrid, Aula de Cultura del Ayuntamiento, núm. 16, 1977.

⁶⁰ Guarda cierto parentesco tipológico con las vírgenes de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de las benedictinas de Lumbier (1687).

⁶¹ La misma fórmula aparece en una *Inmaculada* localizada en el comercio de arte madrileño, de que tengo noticia por Teresa Zapata Fernández de la Hoz.

en otras figuras del toledano⁶². Una de las consecuencias de tan forzado encuadre es lógicamente la reducción visual del marco escénico, y ello repercute negativamente en la posibilidad de articular una gran perspectiva arquitectónica. La atención se fija por ello más en los objetos y elementos situados en primer término: junto al libro, a los pies del franciscano, un tintero con plumas, alusivo también a su condición de teólogo, y un ramo de azucenas, relativo a la pureza mariana, y en el extremo izquierdo un gran florón cargado de rosas que habla de los dones espirituales de la Virgen. Pero hay que subrayar además el modo en que se resuelve el rompimiento de Gloria, sobre un brillante cielo azul que se deja ver entre los destellos anarajados de la luz que envuelve a María y las sólidas nubes agrisadas y a contraluz que definen su contorno, como sólo cabe encontrar en Herrera el Mozo y en Donoso. La planitud que con el efecto de la luz define las distintas áreas y cuerpos, y la carencia de detalle que de igual forma se advierte en los cabellos, particularmente en las figuras de los ángeles, es tan usual en Donoso como lo contrario. Estos ángeles llevan distintos atributos iconográficos, relativos los más a la Virgen y sólo en un caso al teólogo franciscano. Uno es portador de un espejo y de un ramo de olivo; otro, recostado en una nube, en fuerte escorzo, muestra un cetro, y hay un tercero con un lirio y otro más con rosas y con una palma: una vez más los símbolos de la letanías marianas. Y de los que figuran en lo alto emparejados y revoloteantes, los situados por encima de la Virgen llevan entre ambos una corona floral, y mientras que los dispuestos en el lado de Duns Scoto, enlazados por un cordón franciscano, son portadores de un gran corazón rojo (¿tejido?).

Quizá en estas pequeñas figuras, y en el modo contorneado y algo plano en que están pintadas, en semicontraluz, está la clave más firme para la atribución de esta pintura a Donoso. De modo particular puede advertirse así a partir de la figura del ángelito semitumbado que levanta el cetro, en el que se repite la desnuda y escorzada representación del Niño Jesús de un pequeño cuadro de *San José con el Niño* (Madrid, Colección Central Hispano)⁶³, sin que ni siquiera falte el detalle de la cinta cruzada por debajo del pecho. La misma factura y tipología puede encontrarse en las desnudas figuras angélicas portadoras del yelmo, el escudo y los laureles incluidas en el *retrato de Don Juan José de Austria* (Museo del Prado), así como en el Niño Jesús de una pintura de *San Antonio de Padua con el Niño* del convento de las Mercedarias de D. Juan de Alarcón, que forma serie con otras de *Santa Gertrudis* y de *San Antonio Abad* que han de incorporarse sin excepción al catálogo de la obra de Donoso y que nada tienen que ver con el estilo Isidoro Arredondo con que recientemente se han relacionado⁶⁴.

⁶² Véase la del espectador que asiste al milagro de San Antonio de Paula (Universidad de Santiago), aunque en muy distinto escorzo Puede verse espacial analogía en esto y en otros elementos de la composición con la pintura de la *Visión de San Antonio de Padua*, de Salvador Jordán, existente en el Santuario de Loyola (cfr. A. E. Pérez Sánchez, "Salvador Jordán, pintor madrileño", *Archivo Español de Arte*, n 271, 1995, pp. 299 y ss.). Ha de entenderse que Jordán pudo servirse directa o indirectamente de la composición de Donoso.

⁶³ Tenida por obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (*Catálogo de la Colección Central Hispano*-Madrid, 1995, p. 80). Está firmada en una franja neutra inferior con letras capitales DO^{so} FE..

⁶⁴ Curros y Ares, M. de los Ángeles y García Gutiérrez, Francisco; *Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de pintura* (vol. II), Madrid, 1998, pp. 368-372, núms. 129-131).



Madrid, Museo Cerralbo, Arca «Pía Sentencia». Antonio de Pereda y/o Alonso del Arco (Foto Museo Cerralbo)

LÁMINA II

1



2



1. Toledo. Carmelitas de San José. Inmaculada por Antonio Arias. 2. Toledo Santa Úrsula. Inmaculada por Luis Fernández

1



2



1. Ayllón (Segovia). M.M. Concepcionistas. Inmaculada por Clemente Sánchez. 2. Toledo. Monasterio de San Pablo. Inmaculada por Pedro de Villafranca (?)

LÁMINA IV



1. Madrid. Palacio Episcopal. Inmaculada por Jusepe Leonardo. 2. Arcos de la Frontera (Cádiz). Nuestra Señora de la Asunción. Inmaculada por Francisco Rizi.

1



2



1. Toledo. San Clemente. Inmaculada por Francisco I. Ruiz de la Iglesia. 2. Arroyo de la Miel (Málaga). Iglesia parroquial. Duns Escoto y la Inmaculada por José Donoso.