

EL LIENZO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DEL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS DE FUENTE DE CANTOS (BADAJOZ). ICONOGRAFÍA Y FUENTES GRABADAS

Emilio Quintanilla Martínez

Universidad de Navarra

En el último tramo de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz), colgado en la pared del lado del Evangelio, se conserva un lienzo (250 x 170 cm.) que representa a la *Inmaculada Concepción* que hemos hecho objeto del presente estudio¹. Como explicaremos, hemos precisado su cronología en los últimos años del siglo XVI y primer tercio del XVII y proponemos su adscripción a la Escuela Sevillana de esa época, al círculo del maestro de pintores Francisco Pacheco.

En el cuadro (fig.1), centrando la composición, vemos la figura de la Virgen representada como una mujer joven, en pie, de frente, con la pierna derecha ligeramente flexionada, las manos juntas sobre el pecho, unidas en delicado gesto, la cabeza levemente inclinada hacia la derecha y el rostro de correctas facciones: los ojos bajos y el pelo suelto, de color claro, partido en mitad de la frente, cayéndole sobre los hombros (fig.2). Viste una túnica de color rosado y un manto azul oscuro, terciado, ambas prendas con orlas ricamente bordadas en oro y perlas. Su cabeza aparece coronada por doce estrellas, y se sitúa sobre un resplandor luminoso. Apoya los pies en una luna, con los cuernos hacia arriba, que a su vez está sobre una nube con tres cabezas de querubines. La figura se enmarca con veinte elementos simbólicos: una ciudad, una estrella, un rosal, una torre, una fuente, tres árboles, un arbusto y un huerto a la izquierda, y a la derecha una serpiente, otro arbusto, una torre, unos lirios, un espejo, dos árboles, una puerta, un pozo y una escalera, cuya significación explicaremos más adelante (figs.3,4,5 y 6).

El estado en el que se encuentra el cuadro es relativamente bueno, y los desperfectos que se pueden observar no dificultan su lectura ni hacen que su conservación inmediata sea preocupante, a pesar de lo cual una restauración sería muy recomendable para poder gozar en su integridad de la belleza y simbología de la obra. Un examen visual pormenorizado nos da los datos necesarios para conocer su estado. En cuanto al soporte, se observa que el bastidor ha sido cambiado en época antigua, sustituyéndolo por otro algo más estrecho (algunos de los símbolos

están un poco recortados a derecha e izquierda) y unos centímetros más largo, pues se ven dos bandas horizontales en los extremos superior e inferior sin pintura, en los que se aprecia el color almagre de la preparación. Esta operación debió realizarse en el siglo XVII, no muchos años más tarde de realizarse la pintura, pues el marco actual puede fecharse en la primera mitad de esa centuria. También se observa a simple vista la aplicación de un pequeño parche rectangular en la parte superior izquierda, en el sitio donde pudiese haber ido otro símbolo, simétrico a la escalera que se encuentra pintada en el lado derecho. La capa pictórica se encuentra en bastante buen estado, a excepción de pequeñas faltas y de dos lagunas en forma de gota, una mayor que la otra, que son dos quemaduras producidas por velas, lo cual es indicio de que en otra época el cuadro recibió la veneración de los fieles de una forma mucho más cercana que la actual, quizás como pieza central de un retablo. Se puede observar también un leve craquelado, sobre todo en la zona central. La capa superficial acumula bastante suciedad, y ésta confiere al conjunto un aspecto un tanto nebuloso que vela el colorido del conjunto original, sin duda muy vivaz, como lo suele ser el de la pintura de su época.

Poco sabemos del origen de este cuadro. Aparece por primera vez en la documentación en el 1878², año en el que se confeccionó un exhaustivo inventario de los bienes del convento a raíz de la primera visita canónica realizada por el Obispo de Badajoz tras el cambio de jurisdicción del convento, que pasó a la suya al desaparecer el Priorato de San Marcos de León, bajo cuyo mandato había estado el cenobio desde que se fundó³. El convento de Jesús María, de Carmelitas Descalzas, fue fundado en abril de 1652 por doña Juana Escobar del Corro, y entre los objetos con los que dotó a la naciente comunidad no encontramos este cuadro⁴. Tampoco hemos podido encontrar su donación por los sucesivos benefactores, como don Alonso del Corro en el último tercio del siglo XVII o en el siglo siguiente el Conde de Montalbán, quien en su testamento de 1748 dejó un cuantioso legado al cenobio carmelita⁵. Esta carencia de noticias anteriores a 1878 hace que propongamos distintas posibilidades que expliquen su procedencia, con diferentes grados de certeza. Puede tratarse de un regalo al convento en fecha desconocida, y que no dejase constancia documental, cosa posible, dado el tema y la devoción que ha suscitado esta advocación durante siglos, y la costumbre, también secular, de realizar este tipo de donaciones por parte de personas vinculadas al convento por relaciones familiares, benefactores o devotos. Otra posibilidad es que el cuadro provenga de alguna otra institución religiosa de la localidad ya extinguida. En Fuente de Cantos existieron, hasta la Desamortización, dos monasterios más, el de Franciscanos de San Diego, el de Franciscanas Concepcionistas de Nuestra Señora de la Concepción, dos hospitales y al menos siete ermitas y once cofradías, una de las cuales se titulaba de la Inmaculada⁶. Se sabe cómo al convento de Carmelitas Descalzas ha ido llegando bienes de las fundaciones religiosas de la localidad desaparecidas a lo largo de los siglos XIX y XX, como los de los Franciscanos de San Diego, la Cofradía del Santísimo Sacramento o la Escuela de la Bienaventurada Virgen María⁷, por lo que no es de extrañar que sucediese lo mismo con los de sus vecinas las religiosas concepcionistas, y que el cuadro del que tratamos, por su tema, tenga esa procedencia⁸.

Si los testimonios documentales del cuadro son muy escasos, también lo son los historiográficos. El *Diccionario* de Madoz⁹ no lo nombra, lo cual no es de extrañar, dado que suele pormenorizar poco en el arte mueble, pero tampoco llamó la atención de Mélida en su *Catálogo* de 1927¹⁰, y en este caso sí que hace referencia a otras obras como las piezas de orfebrería y otros lienzos de menos interés, pero, por alguna razón que desconocemos, no incluyó la *Inmaculada*, ni otros lienzos interesantes de la iglesia del convento como el del profeta *Elías* o la *Aparición de la Virgen a los monjes de Soriano*, que pudiesen haber tenido el atractivo de una supuesta atribución a Zurbarán. A este respecto afirma «que ... no se conserva obra alguna del artista [Zurbarán] en su patria, lo que no es extraño, puesto que a los quince o diez y seis años pasó a Sevilla para ejercitarse en la pintura y más adelante la practicó temporalmente en Llerena, volviendo luego a Sevilla»¹¹. El desinterés de Mélida parece que ha marcado a los sucesivos autores que han tratado el patrimonio artístico de Fuente de Cantos¹², y no se trata este cuadro por ninguno de los investigadores que participaron en la *Historia de la Baja Extremadura* de 1986¹³. La primera mención publicada que hemos localizado ha sido la que hace De la Banda y Vargas en 1974¹⁴, y no hay otra hasta 1991 que hace J. M. Valverde en su obra de divulgación *Fuente de Cantos, pueblo de las espadañas*¹⁵, breve anotación que repite este mismo autor en la *Gran Enciclopedia Extremeña*¹⁶ y de nuevo, muy similar, en su participación acerca del arte religioso de Fuente de Cantos dentro la obra conmemorativa del V Centenario del Nacimiento de Zurbarán titulada *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*¹⁷.

El cuadro ha figurado en dos exposiciones celebradas en 1982 en Fuente de Cantos y en la Casa de Cultura de Badajoz, respectivamente, con motivo del IV Centenario de la Muerte de Santa Teresa de Jesús. En ambos casos se le fecha en el siglo XVII y se atribuye al taller de Zurbarán¹⁸.

En la imagen que analizamos se representan los tres modos de ilustrar la creencia (en esa época aún no dogmática) de la Concepción Inmaculada de la Virgen¹⁹. Los tres prototipos iconográficos se conocen por sus nombres latinos, y son *Ipsa*, *Amicta sole* y *Tota Pulchra*. Son modelos formales que se desarrollaron durante el siglo XVI paralelamente a la discusión teológica e ilustraron la difusión de la creencia y su defensa, superando además la forma medieval de representar esa idea, que fue la del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*. Los tres modelos tendieron a unificarse a fines del siglo XVII y principios del XVIII, para luego simplificarse y encontrar su expresión más elevada, y de mayor éxito posterior, en las *Inmaculadas* de Murillo.

El modelo *Ipsa* explica la aparición de la serpiente junto a la Virgen, o, en su caso, fundiéndose con el modelo *Amicta sole*, del monstruo diabólico de las siete cabezas, aludiendo al demonio tentador. Esta imagen proviene de la interpretación mariológica del pasaje del Génesis de la maldición de la serpiente: «Inimicitias ponam inter te et mulierem, et semen tuum et semen illius; ipsum conteret caput tuum, et tu conteres calcaneum eius»: «Pongo perpetua enemistad ente ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal»²⁰. Si en vez de leer *Ipsum* (este, él mismo), como en la *Vulgata*, se lee

Ipsa (esta, ella misma), se recalca el sentido (por otra parte, evidente) de que será la Virgen, parte del linaje de Eva, la que derrotará al pecado.

El segundo modelo, *Amicta sole*, tiene su origen en los Apocalipsis: «Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et super caput eius corona stellarum duodecim»: «*Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de los pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*»²¹. De ahí deriva el que se coloque un resplandor detrás de la imagen de la Virgen, como indicando al sol que la envuelve o reviste, que se apoye sobre el creciente de la luna, con los cuernos hacia arriba o hacia abajo, según los autores, y también que se la corone con doce estrellas.

El prototipo más complicado es el llamado *Tota Pulchra*. En este caso, se aplican a María una serie de hermosos atributos, símbolos de pureza, tomados en su mayoría del *Antiguo Testamento*, y más en concreto, del *Cantar de los Cantares*. El deseo de defender la doctrina inmaculista encontró en la frase veterotestamentaria «Total pulchra es, amica mea, et macula non est in te»: «*Eres toda hermosa, amada mía; no hay mancha en ti*»²² una afortunada premonición del carácter sin mancha de la Concepción de la Virgen: «non macula est in te». Los adjetivos aplicados a la amada o a la sabiduría divina parecieron muy adecuados y premonitorios para ser aplicados a María, y así se le llama hermosa como el sol y la luna, pozo de aguas vivas, huerto cerrado, espejo sin mancha, palma, etc., y se la pinta acompañada de esos atributos. Todos estos modelos se fundieron tras el Concilio de Trento y con la entrada del siglo XVII fue la manera habitual de representar a la Inmaculada²³.

Existe una literatura de la época muy extensa que respalda la creación de estos modelos, como muestran los autores en los que nos hemos basado. Por parecernos entre los más ilustrativos e influyentes, escogeremos los textos de dos autores, publicados con casi un siglo de diferencia: el de Johannes Molanus de 1568 *De historia SS imaginum et picturarum*²⁴, y del conocidísimo *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco de 1649. Dice el primero:

«Porro sicut Canticorum Liber recte applicatur Beatae Virgini: sic etiam suavis adinventionis est ea Virginis imago, in qua ei appinguntur, Sol, Stella, Luna, Porta caeli, Lilium inter spinas, Speculum sine macula, Hortus conclusus, Fons signatus, Civitas Dei, et similia, adscriptus etiam verbis: Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te: Electa ut sol: Pulchra ut luna: Stella maris: Porta caeli. Sicut lilium inter spinas, etc.»²⁵.

Pacheco, por su parte, dedica todo un apartado del capítulo XI del Libro Tercero de su obra a este tema, presentando un modelo iconográfico perfectamente definido. Da las siguientes instrucciones a los pintores:

«Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel.

Dos hermosuras hay en el hombre, conviene a saber, de cuerpo y alma, y a ambas las tuvo la Virgen, incomparablemente... Y así, la alaba el Espíritu Santo, cuya letra se aplica siempre a esa pintura: *Tota pulchra es amica mea*.

Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima... , vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos... Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los paisajes, por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo... Suélense poner en lo alto del cuadro Dios Padre o el Espíritu Santo, o ambos con las palabras del esposo, ya referidas. Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si se quiere, entre las nubes. Adórnase con serafines y ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar; la verdad es que nunca lo pinto de buena gana y lo excusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él»²⁶.

También nos parece expresivo citar aquí el texto que Juan de Roelas incluyó en su cuadro 1616 que se conserva en el Museo de la Pasión de Valladolid titulado «Sevilla honra a la Inmaculada en 1615», que nos puede dar una idea del entusiasmo que despertaba esta devoción en la sociedad barroca española de la época:

«En el año del Señor de 1615 a 29 de Junio día del gran vicario de Cristo y príncipe de los apóstoles San Pedro, gobernando la silla apostólica Paulo V y reinando en España el muy católico y poderoso rey Felipe III de su nombre siendo arzobispo de Sevilla el Ilmo sr. Don Pedro de Sotomayor conde de Salvatierra inspiro Dios Nuestro Señor corazones de todos los vecinos de Sevilla que acudieron a su iglesia mayor donde salieron cantando todo el mundo en general a voces Reina escogida dicen que sois concebida sin pecado original. Los frailes de San Francisco y Descalzos, los de Nuestra Señora del Carmen y sus Descalzos, los de San Benito, los de San Basilio, los de la Santísima Trinidad y sus Descalzos, los padres de la Capacha y Terceros de San Francisco, más veinte mil seglares. Caballeros de Santiago, de Alcántara, de Calatrava, duques, condes y marqueses, todos iban alabando la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original todo el clero con muchos

colegiales de la Universidad de ella íbamos cantando con el mayor regocijo y devoción»²⁷.

En el cuadro de Fuente de Cantos encontramos los atributos que hacen que reconozcamos sin dudar el tema de la Inmaculada, uniendo los tres modelos. El de la *Ipsa* está claro: la pequeña serpiente del ángulo inferior derecho²⁸. Los que hacen referencia a la *Amicta sole* son la media luna, la corona de estrellas y le resplandor que se adivina tras la imagen. Los atributos de la *Total Pulchra* son más numerosos, y los hemos ordenado de acuerdo con el esquema que adjuntamos (fig.7) haciendo referencia al pasaje del que están tomados y su versión latina y castellana. Son los siguientes:

1. *Una ciudad*. «Civitas Dei».

«Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei!». Sal.87, 3.
«Muchas cosas se han dicho de ti, ciudad de Dios».
2. *Un rosal*. «Quasi plantatio rosae».

«Et quasi plantatio rosae in Iericho». Ecclo.24, 18.
«[Crecí] como rosal de Jericó».
3. *Una estrella*. «Stella maris».

«Stella maris». De un himno medieval:
«Ave Maris stella,
Dei Mater alma,
atque semper Virgo,
felix Caeli porta»²⁹
«Salve, Estrella del mar,
feraz Madre de Dios,
y siempre Virgen,
feliz puerta del Cielo».
4. *Un templo*. «Templum Dei».

«Nescitis quia templum Dei estis et Spiritus Dei habitat in vobis?» I Cor.3,16.
«¿No sabéis que sois templos de Dios y que el Espíritu Santo habita en vosotros?»
5. *Un ciprés*. «Quasi cypressus».

«Quasi cypressus in montibus Hermon». Ecclo.24, 17.
«[Crecí] como ciprés de los montes del Hermón».
6. *Un cedro*. «Quasi cedrus».

«Quasi cedrus exaltata sum in Libano». Ecclo.24, 17.
«Como cedro del Líbano crecí».
7. *Una fuente*. «Fons signatus».

«Hortus conclusus, soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus». Cant.4, 12.
«Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada».
8. *Una palma*. «Quasi palma».

«Quasi palma exaltata sum in Engadi». Ecclo.24, 18.
«Crecí como palma de Engadi».
9. *Un arbusto florido*. «Flos campi».

- «Ego flos campi». Cant.2, 1.
«*Soy el narciso de Sarón*».
10. *Un huerto*. «Hortus conclusus».
«Hortus conclusus, soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus». Cant.4, 12.
«*Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada*».
11. *Un arbusto*. Referencia paisajística al Paraíso. Gen.3, 15.
12. *Una torre*. «Turris David».
«Sicut turris David collum tuum, quae aedificata est cum propugnaculis». Cant.4, 4.
«*Es tu cuello cual torre de David adornada de trofeos*».
13. *Un lirio*. «Lilium convallium».
«Ego flos campi el lilium convallium». Cant.2, 1.
«*Yo soy el narciso de Sarón, el lirio de los valles*».
14. *Un espejo*. «Speculum sine macula».
«Candor est enim lucis aeternae et speculum sine macula Dei potentiae et imago bonitatis illius». Sab.7, 26.
«*Es el resplandor de la luz eterna el espejo sin mancha del actuar de Dios, imagen de su bondad*».
15. *Un plátano de sombra*. «Quasi platanus exaltata sum».
«Et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis». Ecclo.24, 19.
«*Crecí como plátano junto a las aguas*».
16. *Una puerta cerrada*. «Porta clausa».
«Et convertit me ad viam portae sanctuarii exterioris, quae respiciebat ad orientem, et erat clausa; et dixit Dominus ad me: Porta haec clausa erit; non aperietur, et vir non transibit per eam, quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam, eritque clausa». Ez.44, 1-2.
«*Llevóme de nuevo a la puerta de fuera del santuario que daba a oriente, pero la puerta estaba cerrada, y me dijo Yavé: Esta puerta ha de estar cerrada; no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno, porque ha entrado por ella Yavé, Dios de Israel; por lo tanto, ha de quedar cerrada*».
17. *Un pozo*. «Puteus aquarum».
«Puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano». Cant.4, 5.
«*[Eres] pozo de aguas vivas, que fluyen del Libano*».
18. *Un olivo*. «Quasi oliva».
«Quasi oliva speciosa in campis». Ecclo.24, 19.
«*[Crecí] como hermoso olivo en la llanura*».
19. *Una escalera*. «Scala caeli».
«Viditque in somnio scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum, angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam». Gen.28, 12.
«*[Jacob] tuvo un sueño en el que veía una escalera que, apoyándose en la tierra, tocaba con la cabeza en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios*».

El autor de la figura central se inspiró sin lugar a dudas en una estampa de Cornelis Cort de 1574 que representa la *Coronación de la Virgen*, siguiendo una pintura de Federico Zuccaro (fig. 8)³⁰. Cornelis Cort, Cornelio³¹, como era conocido en España, cultivó el grabado y fue también pintor de paisajes, orfebre y medallista. Nació en Hoorn, al Norte de Holanda en 1533 y residió en Venecia y Roma, ciudad esta última en la que murió en 1578. Se conocen pocos datos sobre su vida, que fue al parecer bastante turbulenta. Se relacionó con grandes humanistas y pintores, como Lampsonius, Clovio, Tiziano, que le mandó grabar obras suyas, y los Zuccaro. Fue uno de los grabadores de mayor influencia en la pintura española de fines del siglo XVI y todo el siglo XVII, contribuyendo poderosamente a difundir los modelos de los pintores con los que estuvo en contacto y de quienes grabó sus obras, entre los artistas españoles del último Manierismo y todo el Barroco. Una muestra de la difusión que alcanzaron sus estampas en nuestro país es el gran número de ellas que se conservan en la *Real Colección de Estampas de El Escorial*, unas doscientas³². Pacheco lo nombra repetidamente en su *Arte de la Pintura*.

En el grabado de Cornelis Cort se representa la escena doble de la *Ascensión* y *Coronación de la Virgen*. Ésta, en pie, en actitud recogida, y una aureola sobre la cabeza y apoyada en el creciente de la luna, sube al cielo sobre una nube, sostenida y guiada por cuatro ángeles, dos de los cuales, los de arriba, sostienen una corona sobre su cabeza. En la nube hay tres querubines, y otros cuatro en los ángulos de la composición. La Virgen está rodeada por un resplandor evidente en torno a su cuerpo, con rayos bien definidos, y otro resplandor asoma por la parte de arriba, sugiriendo la presencia de la Trinidad que espera a la Virgen en la Gloria, a donde es llevada.

El pintor de la parte central del cuadro que nos ocupa ha hecho un trasunto casi literal de la figura de la Virgen, cuyas vestiduras y actitud ha copiado hasta el último detalle, eliminando, para adecuarlo al tema, a los ángeles acompañantes y a los querubines de las esquinas, conservando sólo los tres que están a los pies de la Virgen. También ha simplificado la nube, que ha hecho más pesada, y ha sustituido la aureola del modelo por la corona de las doce estrellas. Las manos son muy similares, y sólo se aprecia una cierta originalidad, dentro de una sumisión casi absoluta al prototipo, en el modelado de la cabeza. El cabello ha perdido algo de la plasticidad del de la figura de la estampa y se ha eliminado el velo que cubría la cabeza del original y era escasamente perceptible. En el lienzo, el óvalo de la cara es más ancho y, en general, las facciones son más plácidas y quizás más naturalistas. Sin embargo, el pintor no ha sido capaz de reproducir la forma en la que en el grabado la Virgen sostiene un extremo del manto, sujetándolo con el brazo izquierdo, y la tela queda sujeta en el cuadro de forma algo inexplicable.

Esta misma estampa fue utilizada por Francisco Pacheco hacia 1588 en el retablo de la *Virgen de Belén* que se conserva en el lado de la Epístola de la iglesia de la Asunción de Sevilla³³. Si en un principio la coincidencia de la fuente grabada en las obras de la iglesia de la Universidad sevillana y la del convento de Carmelitas de Fuente de Cantos nos llevó a pensar que se podría tratar del mismo autor, ya fuese un Francisco Pacheco joven o un discípulo de Vasco de Pereira, un posterior análisis nos hicieron rechazar rápidamente y con rotundidad dicha idea. El pintor

de Sevilla es de una calidad my superior; nada tiene que ver con el servilismo con el que sigue a la fuente grabada el del lienzo de las Carmelitas; es mucho más libre, dentro de seguir la misma inspiración, y es capaz de añadir figuras y cambiar otras; son mejores los efectos del volumen, el sentido ascensional del movimiento, el color, las transparencias y la expresividad del conjunto. En la comparación, la figura central del cuadro de Fuente de Cantos resulta más pesada e inexpresiva. Eso sí, el uso de la misma estampa, la similitud técnica y estilística, la proximidad de Sevilla, centro de producción artística de primer orden, y la presencia de otras obras sevillanas en la localidad nos permiten adscribir el cuadro a algún pintor relacionado con esa escuela e incluso con el círculo o taller de Pacheco.

La serie de símbolos alusivos a la Concepción Inmaculada llamó nuestra atención por dos razones: una, por la distinta calidad pictórica que se advierte en su ejecución, comparándolos con la imagen central, y otra, por su gran número, superior al habitual en este tipo de representaciones en el siglo XVI, mayor incluso al que acompañan a las prolijas *Inmaculadas* de Juan de Juanes.

Otro grabado, también de Cornelis Cort, en este caso de 1560 (fig.9)³⁴, dio la pista del modelo que siguió el pintor de los símbolos, lo cual nos ha resultado útil para su explicación, pues si es cierto que esa estampa no fue el ejemplo formal, bien lo pudo ser en el plano intelectual³⁵. En esta estampa encontramos casi los mismos atributos que en el cuadro de Fuente de Cantos, teniendo en cuenta que no se representan ni al Padre Eterno ni al sol y la luna que aparecen en la parte superior del grabado, ni tampoco la Puerta del Cielo, que debería ir en el hueco que encontramos a la derecha de la cabeza de la Virgen, y que ha sido sustituida por un parche. En la estampa, descontando los que acabamos de indicar, aparecen los siguientes símbolos: la estrella, la palma, el cedro, el templo, la plantación de rosas, la ciudad, el plátano, la fuente, la torre, el huerto, el espejo, la bestia apocalíptica, el lirio, la puerta cerrada, el olivo, la flor, el pozo, el ciprés y la escala, es decir, un total de veinte símbolos. Exactamente los mismos que hemos identificar en la *Inmaculada* de Fuente de Cantos; con una excepción: aquí hay un arbusto más, junto a la serpiente que sustituye a la bestia apocalíptica de siete cabezas. Se nos ocurren varias razones que expliquen la presencia de ese elemento vegetal. Una, que sea otro símbolo inmaculista, un elemento más que recoja las múltiples alusiones poéticas a árboles, plantas, flores o arbustos que se pueden encontrar en las Escrituras. Por ejemplo, podría responder a los siguientes textos veterotestamentarios: «florecerás como rosal que crece junto al arroyo»³⁶, «tu plantel es un vergel de granados, de frutales de los más exquisitos, de cipreses y de nardos»³⁷, o «de nardos y de azafrán, de canela y cinamomo, de todos los árboles aromáticos»³⁸, o a otros muchos. Sin embargo, esto implicaría dotar de una indudable erudición al pintor, cosa dudosa dada su escasa maestría, o presuponer la existencia de un mecenas capaz de superar los elementos iconográficos habituales y buscar otros nuevos, cosa que tampoco parece probable dada la rigidez de las representaciones en época postrentina. Por ello nos inclinamos a pensar que el arbusto bajo el que se encuentra la serpiente es un recurso compositivo para llenar el espacio que ocupaba la bestia apocalíptica, de bastante mayor tamaño que la menuda sierpe pintada, y también serviría de referencia paisajística que ubicase la escena en el Jardín del Paraíso, lugar de la maldición de la serpiente.

Uno de los escasos autores que ha estudiado este cuadro, afirma de él: «Entre las numerosas pinturas del convento destaca el óleo de la *Inmaculada Concepción*, cuadro de grandes dimensiones; se trata en realidad de una Asunción transformada en Purísima por manos profanas, habiéndosele añadido diferentes atributos que afean bastante el original relacionado con el círculo de Francisco Pacheco»³⁹. Dejando aparte la consideración estética e intelectual que hace del pintor, plantea una duda con fundamento, que es el tema original y su posible transformación. Indudablemente, ya hemos visto cómo el grabado en el que se inspiró la figura central representaba la *Asunción de la Virgen*. Sin embargo, los pintores no siempre seguían al pie de la letra los modelos grabados en los que se inspiraban, podían hacerlo parcialmente, incluso tomar elementos de varias estampas y fundirlos en uno solo, llegando a veces a realizar auténticos *collages*⁴⁰. Además, la Virgen no está acompañada por ángeles que la sostuviesen o alzasen hacia el cielo, personajes habituales del tema de la Ascensión, y por otra parte, en el lienzo no hay sitio material para que hubiesen estado situados el Padre Eterno, el Espíritu Santo, o, al menos, un resplandor que indicase la Gloria a donde se elevaba la Virgen. Se podría objetar que el cuadro está recortado, pero hemos visto ya cómo se cambió el bastidor por uno más corto y se ven en los extremos inferior y superior dos estrechas bandas con la preparación rojiza, lo cual nos indica que, sin duda, el cuadro no ha sido nunca recortado por esos márgenes. Otra cuestión son los límites cronológicos; la estampa es de 1574, fue conocida en Sevilla en 1588, y utilizada para la *Asunción* del remate del retablo de la *Virgen de Belén* de la Universidad de Sevilla. Es decir, que nuestro cuadro se pintaría en la década de 1590 como pronto. Teniendo en cuenta que la Inmaculada se representó con esa multitud de símbolos sólo durante el primer tercio del siglo XVII, pues enseguida se redujo su número, y en la segunda mitad del siglo no se utilizan más allá de media docena, esto nos lleva a deducir que, como mucho, entre la pintura de la imagen de la Virgen y una supuesta adición de los atributos para que cambiase el tema mediaría, como mucho, una generación, espacio de tiempo, a nuestro entender, demasiado corto para que una imagen original sea desfigurada. Estos cambios son más lógicos cuando una obra representa un tema que no suscita devoción, es ya incomprensible para los fieles o se obliga a cambiarlo porque no se adecúa al decoro o a la ortodoxia religiosa, y ninguno de esos supuestos se dan aquí, con lo cual, sólo nos quedaría el gusto o el capricho devoto del propietario, que quisiese tener una Inmaculada en vez de una Asunción. Es verdad que el contraste de calidad entre la figura central y los atributos es bastante chocante. Sin embargo, el conjunto nos parece coherente en su lectura, y también lo es en cuanto cronología. La idea que apuntábamos más arriba de que fuese una obra de taller y en ella hubiesen intervenido dos manos nos parece posible. Solamente un análisis de las capas pictóricas ocultas resolvería totalmente esta cuestión.

Para finalizar, apuntaremos la fecha de 1617 (o los años inmediatamente posteriores) como la más probable de la ejecución de este lienzo, o la de su supuesta conversión temática, pues en ese año se alcanzó en Sevilla el clímax de fervor inmaculista, cuando el *Breve* suscrito por Paulo V de 21 de agosto puso fin a las controversias sobre esa creencia. Tras largas gestiones realizadas primero por las distintas comunidades e instituciones sevillanas, y por el rey Felipe III después, el

Papa mandaba que nadie defendiese la opinión contraria a la afirmación de que la Virgen fue concebida sin mancha de pecado⁴¹. No parece improbable que llegasen a Fuente de Cantos los ecos de los fastos celebrados en Sevilla en acción de gracias, ni se sustrajese al ambiente triunfal hispalense, y algún mecenas local, convento, especialmente el que tenía esa titular, u otra institución piadosa decidiese dar un culto especial a esa advocación mariana y encargase el cuadro que ahora estudiamos.

NOTAS

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación PB98-057 del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento de la Dirección General de Investigación de la Secretaría de Estado de Política Científica y Tecnología del Ministerio de Educación y Cultura titulado *Iconografía de los Santos Españoles. La imagen de la Santidad en el Arte Hispano*.

² Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos. Siglo XIX. 15. 1787. «Inventario de las alhajas y demás objetos del culto». Al citar lo existente en el altar mayor, el inventario debe referirse al ámbito del presbiterio, y cita... «*Nuestra madre del Carmen con su Niño de potencias de plata / San Juan de la Cruz / San José* [imágenes que aún se conservan en el retablo mayor] / *Un Niño del Sagrado Corazón* [se refiere a un Niño Jesús napolitano del XVIII que hoy se guarda en dependencias conventuales] / *La Purísima Concepción* [que debe ser la que nos ocupa, que estaría emplazada en este lugar, según se desprende de este documento] / *Santa Ana con la Virgen Niña* [ignoramos a qué pintura o talla se refiere en este caso]. También puede ser la *Inmaculada* que se cita como custodiada en el coro alto, en el mismo inventario.

³ Sobre la historia del convento y su patrimonio artístico, ver. Quintanilla Martínez (1988); Quintanilla Martínez (1993), pp.627-659; Ana María del Niño Jesús de Praga (1991); Valverde Bellido (1991a), pp.20-24; Valverde Bellido (1991b); Valverde Bellido (1998).

⁴ Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos. Siglo XVII. 6. 1678. «Traslado de la escritura fundacional de 1651».

⁵ Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos. Siglo XVIII. 36. 1773. «Copia testimoniada del testamento otorgado por el Sr. Conde de Montalbán en 1746». Entre las numerosas donaciones, en la cláusula 38, después de enumerar una serie de donaciones, como el Niño Jesús al que nos referíamos en nota anterior, acaba diciendo «...y todos los demás cuadros [y] relicarios que están en mi oratorio...». No parece que aquí se pueda incluir el de la Inmaculada, parece de un tamaño demasiado grande para un oratorio, además, también parece de una mayor entidad (o, al menos, dimensiones) para ser citado con *todos los demás cuadros*.

⁶ Ana María del Niño Jesús de Praga (1991); Valverde Bellido (1991a); Lorenzana de la Puente (2001), p.26.

⁷ Sobre esta institución piadosa extinta, ver Quintanilla Martínez (2002).

⁸ El convento de Concepcionistas de Fuente de Cantos fue fundado en 1515, y tuvo una vida muy azarosa hasta ser suprimido en la Desamortización. La última comunidad que lo habitó fue obligada a unirse a la de las Carmelitas Descalzas en 1836 y ya no volvió a su convento original. No resultaría extraño que esa comunidad se llevase al convento del Carmen parte de su ajuar, y que en éste se encontrase el cuadro que tratamos. Nada dice la documentación, aunque en el pequeño catálogo, Expo. Arte Sacro (1963), en el número 32, entre las piezas procedentes del convento del Carmen se cita una *naveta de plata. Única pieza que se conserva del convento de las MM. Concepcionistas, hoy cárcel del Partido*. Esta naveta hoy no se conserva. Entre las religiosas carmelitas se ha transmitido una tradición oral que nos habla de alguna pieza de orfebrería de ese convento que poseyeron hasta tiempos relativamente recientes. Todo lo cual puede suponer una pista sobre el posible origen del cuadro de la *Inmaculada*.

⁹ Madoz (1847), vol.VIII, pp.211-212.

¹⁰ Mélida Alinari (1926), pp.240-247.

¹¹ Mélida Alinari (1926), p.240.

¹² Como por ejemplo, Callejo Serrano (1964).

¹³ No lo hacen Solís Rodríguez (1986), T.II, pp.573-679; Solís, Tejada Vizuite, Cienfuegos Linares (1986), T.II, pp.683-715; ni Cienfuegos Linares (1986),T.II,. Este último sí hace referencia a otros dos cuadros del convento, la *Aparición de la Virgen a los monjes de Soriano* y el *Profeta San Elías*, pero no a la *Inmaculada*.

¹⁴ De la Banda y Bargas (1974). En este caso, el Prof. de la Banda la adscribe a la escuela sevillana de principios del XVII y aventura una posible relación con Zurbarán.

¹⁵ Valverde Bellido (1991a), p.23.

¹⁶ Valverde Bellido (1991b), vol.5, p.57.

¹⁷ Valverde Bellido (1998), p.412.

¹⁸ Expo. Teresiana (1982); Expo. IV Centenario (1982).

¹⁹ Seguimos aquí a Trens (1947), pp.149-190, y a Stratton (1989). Por su parte Navarrete Prieto (1998), pp.54-59, hace un acertado análisis de la formación del tema en la pintura sevillana en el siglo XVII.

²⁰ Gen. 3, 14. Los textos latinos han sido cotejados con la *Nova Vulgata Bibliorum Sacrum Editio*. Vaticano, 1979, y su traducción al castellano con edición de la Biblia de NÁCAR, E y COLUNGA, A. B. A. C. Madrid, 1985.

²¹ Apc. 12. 1.

²² Cant. 4, 7.

²³ Stratton (1989), pp.46-48.

²⁴ Stratton (1989), p.34.

²⁵ «En lo sucesivo se aplique con rectitud el Cantar de los Cantares a la Santa Virgen: y así, es un hermoso invento esa imagen de la Virgen en la que le pintan el sol, la luna, la puerta del cielo, el lirio entre las espinas, el espejo sin mancha, el huerto cerrado, la fuente sellada, la ciudad de Dios, y cosas parecidas, y también escrito con palabras: ‘Eres toda hermosa, amada mía, y en ti no hay mancha: como el sol, hermosa como la luna. Estrella del mar. Puerta del cielo. Como lirio entre las espinas, etc.’».

²⁶ Pacheco (1638/1956), vol.II, pp.208-212.

²⁷ Stratton (1989), p.62.

²⁸ Pequeña quizás siguiendo el consejo de Pacheco (1638/1956), vol.II, pp.208-212: «El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar; la verdad es que nunca lo pinto de buena gana y lo excusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él».

²⁹ En himno sigue con las siguiente estrofas:

«Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace
mutans Evae nomen.
Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse Matrem,
 sumat per te praeces,
 qui pro nobis natus,
 tulit esse tuus.
 Virgo singularis,
 inter omnes mitis,
 nos culpis solutos,
 mite fac et castos.
 Vitam praesta puram,
 iter para tutum,
 ut, videntes Iesum,
 semper collaetemur.
 Sit laus Deo Patri,
 Summo Christo decus,
 Spiritui Sancto,
 tribus honor unus».

³⁰ Esta estampa ha sido recogida por Bartsch (1988), 52, p.130. La imagen aparece grabada en positivo. Hollstein (2000), pp. 99 y 101. En la p.99 la estampa es la misma que la que publica Bartsch (1988). En la p.101 aparecen cuatro estampas, dos en positivo (copias 99a y 99b) y dos en negativo (copias 99d y 99e) que corresponden a la que sirvió de modelo al pintor del cuadro que nos ocupa.

³¹ Sobre Cornelis Cort, Navarrete Prieto (1998), pp.111 y ss; González de Zárate (1933), vol.III, pp.53-142.

³² En González de Zárate (1933), vol.III, pp.58-142, se incluyen casi ese número.

³³ Navarrete Prieto (1998), pp.113-144. Sin embargo, Valdivieso (1986), p.117, no atribuye esta obra a Pacheco, sino que sugiere pudiese ser obra de algún discípulo o seguidor de Vasco Pereira. Navarrete Prieto (1994), vol.IV, pp.204-212, hace referencia a los grabados que inspiraron el resto de las pinturas de este mismo retablo sevillano, e incluye el grabado de Cornelis Cort de la *Inmaculada* que sirvió como modelo al cuadro de Fuente de Cantos, que en ese caso fue fuente de inspiración de la *Asunción* que ocupa el segundo piso de la calle central. La tabla central de este retablo, obra del flamenco Marcellus Coffermans, ha sido estudiada por Bermejo (1982), T.LV, pp.3-8.

³⁴ Hollstein (2000), Par II, p.76, González de Zárate (1993), pp.99-100.

³⁵ En todo caso, esta comparación ha sido útil como instrumento de trabajo. La serie de símbolos pudo ser dictada por el comitente, que a su vez bien pudo inspirarse en las numerosas loas a la Inmaculada que glosaban la doctrina tan popular en la España de la época en defensa de la creencia dogmática. La coincidencia en los atributos puede deberse a que ambos utilizase una fuente escrita similar. Los símbolos que han de representarse son bastante simples: la luna, árboles, una fuente, unas flores, y no parece necesario que el pintor, por poca que sea su pericia, necesite de un modelo visual para realizarlos.

³⁶ Ecclo. 39, 17.

³⁷ Cant. 4, 13.

³⁸ Cant. 4, 14.

³⁹ Valverde Bellido (1991a), p.23; Valverde Vellido (1991b), p.57.

⁴⁰ Navarrete Prieto (1998), pp.25-40. Este autor dedica un capítulo, el primero, a esa cuestión.

⁴¹ Falcón Márquez (1999), pp.9-14.

OBRAS CITADAS

Ana María (1991)

ANA MARÍA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, O.C.D.: *Fuente de Cantos (Badajoz). Patria de Zurbarán. Convento del Carmen*. Badajoz, 1991.

Bartsch (1988)

The Illustrated Bartsch. 52. New York, 1988.

Bermejo (1982)

BERMEJO, Elisa: «Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco». *Archivo Español de Arte*. T.LV, Madrid, 1982, pp.3-8.

Callejo (1964)

CALLEJO SERRANO, Carlos: *Badajoz y su provincia*. Barcelona, 1964, p.20.

Cienfuegos (1986)

CIENFUEGOS LINARES, Julio: «Zurbarán». *Historia de la Baja Extremadura*, T.II, Badajoz, 1986, p.750.

Banda y Vargas (1974)

BANDA Y VARGAS, Antonio de la: «Huellas artísticas Andaluzas en la Baja Extremadura». *Estudios de Arte Español*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1974.

Expo. Arte Sacro (1963)

Arte Sacro. Exposición Organizada con motivo de la clausura del IV Centenario de la Reforma Teresiana en el Salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento, Fuente de Cantos, 15-18 de agosto de 1963.

Expo. IV Centenario (1982)

IV Centenario de la Muerte de Santa Teresa de Jesús. Convento de Carmelitas

Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz), Julio-Agosto de 1982.

Expo. Teresiana (1982)

Exposición Teresiana organizada por la Comisión Diocesana del IV Centenario y la colaboración de la Institución Cultural «Pedro de Valencia». Casa de la Cultura, Badajoz, 23 de febrero al 3 de marzo de 1982.

Falcón Márquez (1999)

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *La Inmaculada en el arte andaluz*. Catálogo de la Exposición, Córdoba, 1999.

González de Zárate (1993)

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M^a: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vol.III, Vitoria, 1993.

Hollstein (2000)

The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1479-1700. Cornelis Cort. Part II. Rotterdam, 2000.

Lorenzana de la Puente (2001)

LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe: «Fuentes para la Historia de Fuente de Cantos». *Actas de la I Jornada de Historia de Fuente de Cantos*. Badajoz, 2001, pp.9-30.

Madoz (1847)

MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-co-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. vol.VIII, Madrid, 1847, pp.211-212.

Mélida Alinari (1926)

MÉLIDA ALINARI, J.R.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*. Madrid, 1926, pp.240-247.

Navarrete Prieto (1994)

NAVARRETE PRIETO, Benito: «Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI». *Lecturas de Historia del Arte*, vol. IV, Vitoria, Ephialte, 1994, pp.204-212.

Navarrete Prieto (1998)

La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid, 1998, pp.54-59.

Pacheco (1638)

PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de Enero de 1638. Preliminar, notas e índices de F.J. Sánchez Cantón, vol.II, Madrid, 1956.

Quintanilla Martínez (1988)

QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio: *Estudio histórico-artístico del Convento de Jesús María de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz)*. Trabajo de doctorado, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Navarra, 1988, (inédito).

Quintanilla Martínez (1993)

«La platería del convento del Carmen de Fuente de Cantos (Badajoz)». *Revista de Estudios Extremeños*, XLIX, 1993, pp.627-659.

Quintanilla Martínez (2002)

«La Escuela de la Bienaventurada Virgen María de Fuente de Cantos (Badajoz)». *Memoriae Ecclesiae*. XXI. Asociación de la Archiveros de la Iglesia en España. Oviedo, 2002. pp.395-421.

Solís (1986)

SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: «Escultura y pintura del siglo XVI». *Historia de*

la Baja Extremadura. T.II, Badajoz, 1986. pp.573-679.

Solís, Tejada Vizuite y Cienfuegos (1986)

SOLÍS, Carmelo; TEJADA VIZUETE, Francisco; CIENFUEGOS LINARES, Julio: *Escultura y pintura del siglo XVII*. T. II, Badajoz, 1986, pp.683-715.

Stratton (1989)

STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*. Madrid, 1989.

Trens (1947)

TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1947.

Valdivieso González (1986)

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: «La Colección pictórica». *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Sevilla, 1986.

Valverde Bellido (1991a)

VALVERDE BELLIDO, Juan Manuel: «Fuente de Cantos. El pueblo de las espadañas». *Cuadernos populares*, Mérida, 1991.

Valverde Bellido (1991b)

Voz «Fuente de Cantos». *Gran Enciclopedia Extremeña*, vol.5, Mérida, 1991, p.57.

Valverde Bellido (1998)

«Arte religioso en Fuente de Cantos». *Francisco de Zurbarán, (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*. Fuente de Cantos, 1998, pp.410-417.



2. *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Detalle. Fuente de Cantos. Badajoz.



1. *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Fuente de Cantos. Badajoz.



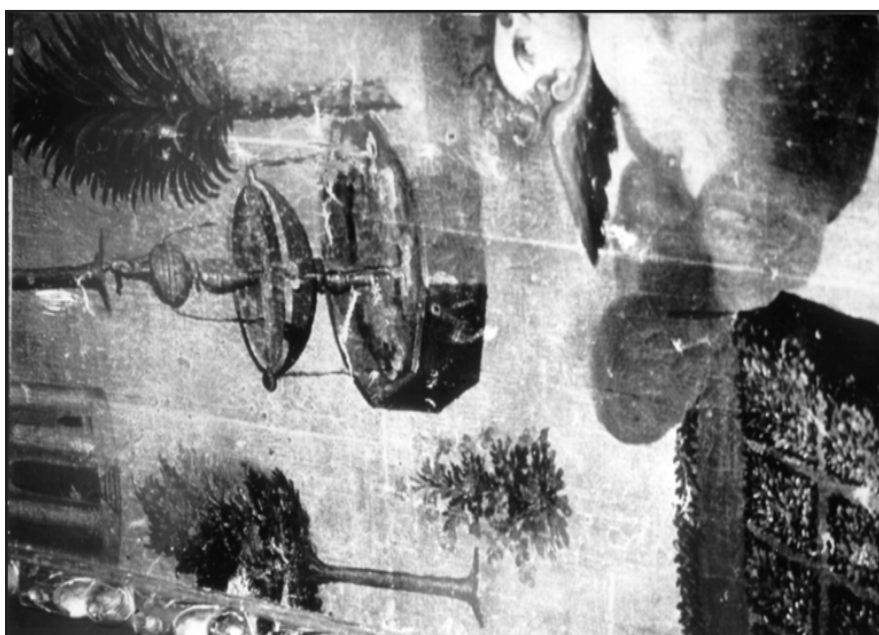
3. *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Símbolos. Fuente de Cantos. Badajoz.



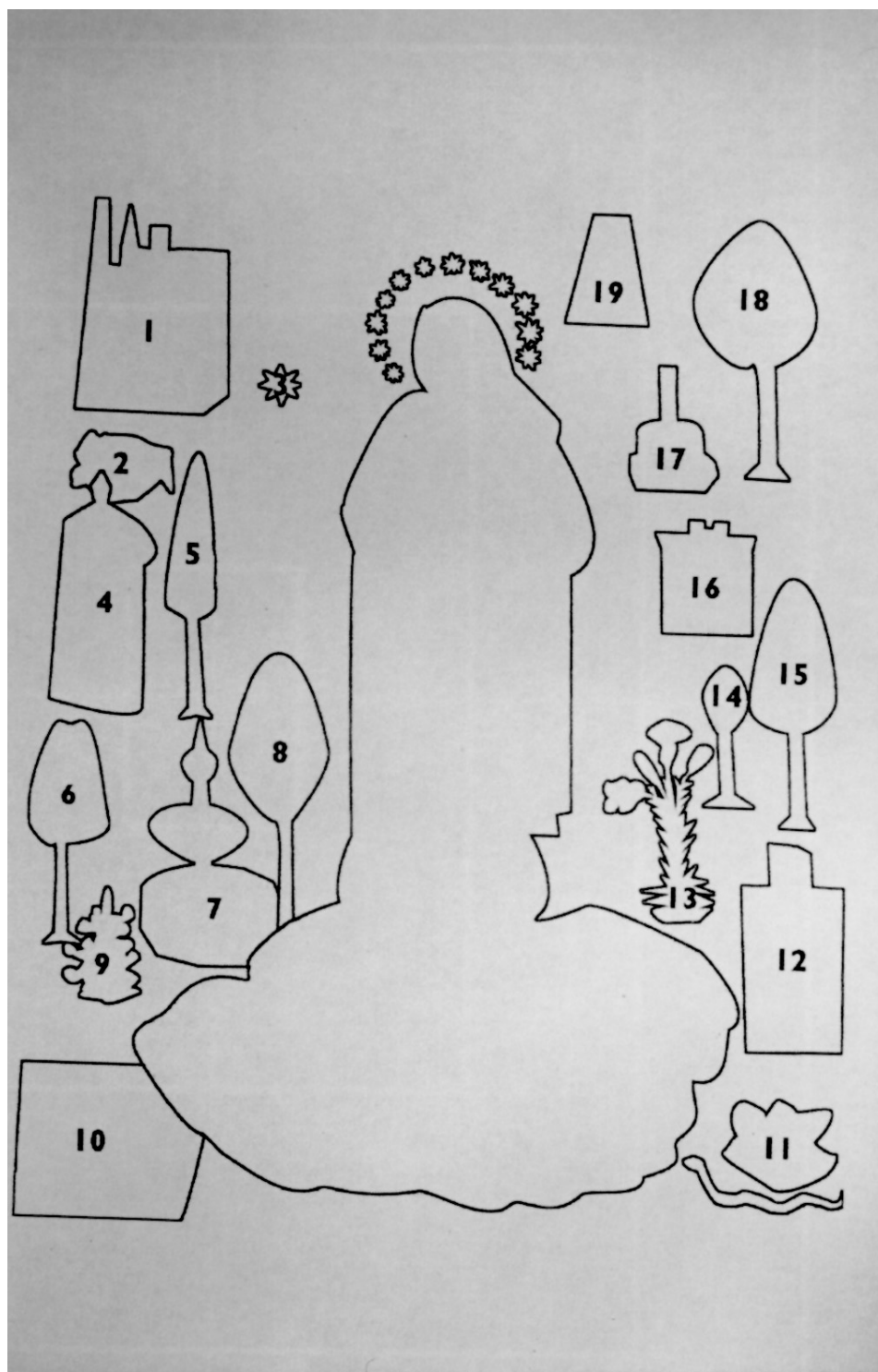
4. *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Símbolos. Fuente de Cantos. Badajoz.



6. *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Símbolos. Fuente de Cantos. Badajoz.



5. *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Símbolos. Fuente de Cantos. Badajoz.



7. Esquema de la colocación de los símbolos de la *Inmaculada Concepción* del Convento de Carmelitas Descalzas. Fuente de Cantos. Badajoz.



8. Grabado de Cornelis Cort con la *Asunción de la Virgen* siguiendo una composición de Federico Zuccaro. 1574.



9. Grabado de Cornelis Cort con la *Inmaculada Concepción*. 1560.