

Una Inmaculada Concepción de la escuela madrileña en la clausura del Convento de Concepcionistas de Segura en Guipúzcoa

Por MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN

La pintura madrileña adquirió un amplio desarrollo en la segunda mitad del siglo XVII. Los artistas de este momento, con una personalidad definida, forman un grupo coherente de análoga formación, que funde la tradición italiana, conceptos del barroco flamenco, especialmente rubenianos; y una renovada valoración de lo veneciano, concretamente de Tiziano. Madrid en su calidad de sede de la Corte conocerá una pléyade de artistas que complacieron la demanda de una clientela que se interesó especialmente por la temática religiosa, preponderante en la pintura de caballete y en el fresco; cultivándose escasamente el asunto mitológico como había ocurrido en la etapa anterior. La nota más relevante de la escuela madrileña fue el alto nivel y la tradición mantenida.

Esta pintura buscará en sus composiciones un acentuado carácter escenográfico, fundamentalmente colorista, inclinándose por los brillantes contrastes cromáticos y lumínicos, presentando una calidad sostenida.

Los inicios del siglo XVIII en pintura, y prácticamente en las demás artes, se vinculan en esta escuela a la tradición del siglo anterior; conservándose plenamente vigentes las propuestas, modelos e incluso temáticas anteriores, tanto en el foco cortesano como en la periferia, hasta la fundación de la Academia; que expande el lenguaje franco-italiano cultivado por la nueva dinastía borbónica. La clientela más significativa son las iglesias y los conventos, que siguen inclinados a los gustos del barroco tradicional, propiciando el fomento de modelos seiscientistas.

Esta prolongada fidelidad al siglo precedente se advierte en el sostenimiento de algunos arquetipos compositivos e iconográficos con intensidad, tal es el caso de la representación de la Inmaculada Concepción. Las versiones

de este tipo de Virgen en el siglo XVIII tienen fuertes débitos y arrastran frecuentemente reiteraciones de la tradición anterior.

Durante las dos primeras décadas del reinado de Felipe IV pudieron explorarse nuevas vías de representación en esta temática, pues la doctrina Inmaculadista no estaba en polémica¹. En una breve revisión al panorama general de la pintura española advertimos que a Zurbarán se le deben variaciones audaces sobre el tema de la Inmaculada. Más conservadores fueron Roelas, Tristán y Orrente. Las versiones de Antonio de Pereda, Pedro Núñez del Valle y Eugenio Cajés, se caracterizaron por su rígida interpretación. Cuando Pedro Pablo Rubens pinta en España este asunto, no cabe duda de que se inspira en pintores españoles del barroco tardío, causando admiración por la vitalidad de su modelo. José Ribera es otro artista que nos lega otra versión seminal de Virgen Inmaculada, incluyendo algunos de los atributos de los cantos a María. La disposición de los atributos de la Virgen irá entrando en una vía de mayor variación y naturalismo.

En España se presionó a Felipe IV para que pidiera al Papa la definición como dogma de la Inmaculada Concepción. La publicidad dada a las solicitudes y las demoras que sufrió la concesión, acrecentaron el fervor y la demanda de estas representaciones.

Llegada la segunda mitad del siglo XVII se abandona la tendencia a ilustrar la imagen con las pruebas de la pureza virginal, insistiéndose en recalcar el aspecto triunfante de la Virgen sobre el pecado original; aunque sigue manteniendo los atributos de la mujer del Apocalipsis, elevándose sobre la luna, coronada de estrellas, en una atmósfera dorada por estar vestida por el sol según el escrito bíblico.

Con Murillo y su larga serie de Inmaculadas se alcanza altas cotas de originalidad. Contrasta su obra con la de sus contemporáneos por la pérdida del estatismo, la variación de posturas de los adorantes, la concepción lumínica difusa y el nuevo sentido del espacio. Representaciones muy imaginativas del tema serán las de Valdés Leal, ofreciéndonos versiones más complejas iconográficamente, por el amontonamiento de "putti" y simbolismo. Figuras llenas de quietud y aire pensativo son las vírgenes de Cano, de perfil romboidal, omitiendo los atributos que la acompañaban; y circunscribiéndolos solamente a los que pueden portar los niños que la rodean. Rizi planteó una versión más barroca, triunfante y movida, peculiaridades que arraigan en la

(1) Suzanne STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, 78. Fundación Universitaria Española, Madrid 1989.

escuela madrileña. A fines del siglo XVII se prescinde de la mujer del Apocalipsis como apreciamos en la versión de Francisco Solís.

Claudio Coello fue uno de los grandes cultivadores del tema iconográfico en la escuela madrileña, apoyado en prototipos de Carreño, sobre todo para sus peanas; pero su modelo de Virgen es personal². Después de él sólo Palomino crea algún prototipo en cierto modo nuevo, aunque apoyado en este precedente.

La representación iconográfica de la Inmaculada quedaba establecida a finales del siglo XVII, permaneciendo prácticamente constante a partir de 1700. Después los artistas renombrados, su círculo y discípulos, fueron recurrentes en aquellos esquemas con ligeras variantes. Así encontramos numerosos ejemplos, algunos de considerable calidad artística, que entremezclan rasgos de las figuras más destacadas, ofreciendo cierta dificultad su catalogación al no estar en muchos casos firmados.

La Inmaculada de las Concepcionistas de Segura, es paradigma de ello (Lámina nº 1). Su interpretación es la de una figura de devota humanidad. Vuelve la cabeza a un lado mirando hacia abajo. De silueta monumental, su fisonomía no es la de una figura añorada, la presenta el pintor con mayor madurez, colocando una mano en el pecho y la otra extendida sujetando el manto, con sobriedad emotiva en el gesto. Rodea su cabeza con el "stellarium" o corona de estrellas, como guía visual del rosario. Un halo luminoso la circunda, posándose por encima de ella la paloma del Espíritu Santo.

En la interpretación compositiva de la escena se adoptan los motivos que circulaban ampliamente en la segunda mitad del siglo XVI. Un trono de ángeles y flores sostiene a María cerrándose a sus pies en una segmento curvo perfectamente descrito, como lo hizo Ribera con mayor envergadura, en su Inmaculada de las Agustinas de Salamanca. Las disposiciones sesgadas de los ángeles dotan de gran movilidad al conjunto. Llevan en sus manos palmas y ramas de olivo que estarían vinculadas a la pasión del Hijo que concibe. También son portadores de flores que deshojan sus pétalos, y cintas; uno de ellos coge una estrella evocando uno de los atributos de la letanía. Sus actitudes tienen acentos declamatorios y teatrales tomando posiciones fuertemente escorzadas en miembros superiores e inferiores (Lámina nº 2), que contrastan con la actitud grave y serena del rostro de la Inmaculada. Los ángulos supe-

(2) Edward J. SULLIVAN: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, 146. Ed. Nerea, Madrid 1989.



(Lám. 1) Inmaculada Concepción del Convento de Concepcionistas de Segura.



(Lám. 2) Inmaculada Concepción del Convento de Concepcionistas de Segura.
Detalle del ángel del lado inferior izquierdo del lienzo.

riores del lienzo se rellenan con cabecillas de querubines en grupos ordenados de tres y cuatro respectivamente.

Se presta especial atención a la figura, y parece una evidente preocupación del artista, la interpretación de las vestiduras, que nos sitúan la experiencia pictórica en épocas avanzadas. Ellas envuelven el cuerpo virginal creando una figura de amplia volumetría (Lámina nº 3). La sosegada serenidad de su persona se hace más inquietante por el vigor de los paños, obrando un efecto dinamizador el vuelo del manto, con lo que gana un superior énfasis barroco.

Resulta evidente el gusto por las calidades de la materia, definidas con cuidadosa perfección. Bien captada está la sugestión imaginativa de los colores, apreciable en las sedas plateadas y brillantes de la túnica, y la sensible complacencia en el modelado blando de los desnudos y manos de la Virgen. Ha sido sustituida, la sobriedad y concepción espiritual del tema de las generaciones anteriores, por la elegancia y distinción del modelo; y la gloriosa agitación y la complejidad escenográfica por el misticismo de aquellas representaciones.

La recia fortaleza de las formas de la Inmaculada diverge de las sensuales anatomías de los angelitos, que muestran una técnica más fluida en su factura, y contornos menos precisos y duros que la Virgen; sobre todo en las figuras del segundo término, donde los perfiles de las imágenes quedan esbozados (Lámina nº 4). En éstos el pintor es más ligero, no deseando obtener la precisión por alcanzar un contenido espacial más etéreo. Felizmente capta una atmósfera celeste a través de los arrebatos angélicos, la fluidez de toque de los fondos y las diluidas nubes.

El lienzo posé una composición de gran riqueza lumínica con masas de sombra y claridades que perfilan las formas, definiendo la silueta de la Virgen con destacados perfiles. El dibujo está perfectamente consolidado en la corporeidad virginal, es correcto y prieto; tratándose en el resto de la composición de forma más suelta, delatando las resonancias italianas tan frecuentes en esta escuela madrileña.

Las inseguridades o arrepentimientos del pintor en las exigencias perspectívas de los escorzos, advertidas en las piernas de los ángeles, nos inclinan a pesar que la manufactura es posiblemente de una primera época del pintor. Quizás en un momento de formación, donde el artista asimila conceptos e ideas de un taller y trata de salvar las proporciones deficientemente calculadas.

La obra parece pertenecer al primer tercio del siglo XVIII. Sigue sustan-



(Lám. 3) Inmaculada Concepción del Convento de Concepcionistas de Segura.
Detalle de la Virgen.



(Lám. 4) Inmaculada Concepción del Convento de Concepcionistas de Segura.
Detalle de los ángeles del lado izquierdo del cuadro.



(Lám. 5) Inmaculada Concepción del Convento de Concepcionistas de Segura.
Detalle del ángel del lado derecho.

cialmente el modelo de Inmaculada de Juan de Carreño Miranda, en los lienzos de la Catedral de Vitoria y en la de la Hispanic Society of America de New York, en cuanto a la forma de composición: avance de una pierna, envoltura del manto, y posición de las manos. Aunque en Carreño la figura es más dialéctica, rellenándose igualmente los ángulos superiores con querubines. En el aspecto del tratamiento de los paños coincide también con el artista en su virgen del Museo Lázaro Galdiano de Madrid; en la que se aprecia que el manto, en un principio, se sujetaba al hombro como en Segura, creando plegados angulosos de profunda concavidad y lenguaje geométrico bajo el vientre y a los pies.

Llama la atención la marcada artificiosidad de los plegados que ciñe su túnica, telas que cubren pudorosamente a los ángeles de la peana y portan en sus manos. Este plisado quebrado y anguloso textil adopta una sensibilidad pareja a los que pinta Bartolomé Román en los cingulos de los arcángeles de la Encarnación de Madrid: diversos en sus lazadas y comprimidos y abundantes, plenos de rebuscado barroquismo.

En el modelo de los ángeles que le sirven de pedestal, concretamente el portador de la palma (Lámina nº 5), se acerca en fisonomía y modelo anatómico al Niño Jesús del San Antonio de Padua de Antonio Pereda en la Hispanic Society de Nueva York. Este artista también empleó para su Inmaculada de la Venerable Orden Tercera de San Francisco las flores, la palma y la estrella sujetas por ángeles como símbolos de la Virgen. Las figuras de ángeles se reiteraron con frecuencia por los pintores, pues copiaron arquetipos de las cartillas de dibujo.

Por todo ello el artista de la Inmaculada de Segura parece que tuvo un perfecto conocimiento del mundo de la pintura madrileña, se debió desenvolver dentro de este círculo pictórico, impregnando su obra de sus contenidos, adoptando técnicas similares, y lenguajes y modelos conocidos.

En cuanto a la valoración del cuadro, hay que señalar que es una obra de discreta y aceptable calidad. Probablemente fue incluso firmada por el autor, pues a los pies de la Virgen, en su lado izquierdo, se percibe una mano extendida señalando, y debajo el lienzo está rasgado donde posiblemente se encontraba la rúbrica del pintor; por lo que se nos ha negado su identidad al no encontrarse, por el momento, testimonios documentales que nos den noticia del cuadro.