

EL TEMA INMACULISTA EN AMBROSIO MARTÍNEZ DE BUSTOS Y ANTONIO PALOMINO: OBRAS INÉDITAS EN GUADIX.

THE IMMACULATE CONCEPTION IN AMBROSIO MARTÍNEZ DE BUSTOS AND ANTONIO PALOMINO: UNPUBLISHED WORKS IN GUADIX.

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO*

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2007.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2007.

RESUMEN

La difusión del culto inmaculista en la diócesis de Guadix determinó una abundante presencia de imágenes plásticas que contribuyeron a la definición dogmática del misterio. Entre aquéllas que han sobrevivido a la incuria y ruina de los tiempos destacamos dos excelentes muestras pictóricas, conservadas en la capital diocesana, e inéditas hasta el momento. Ambos lienzos constituyen una sugestiva forma de comparar la formulación del tipo iconográfico entre la pintura granadina y los artistas cortesanos, así como su evolución en el tránsito hacia el siglo XVIII.

Palabras clave: Pintura barroca; Inmaculada Concepción; Iconografía cristiana.

Identificadores: Martínez de Bustos, Ambrosio; Cano, Alonso; Palomino, Acisclo Antonio; Carreño de Miranda, Juan; Iglesia de San Miguel (Guadix); Convento de la Concepción (Guadix).

Topónimos: Guadix; Granada; Córdoba; Madrid; España.

Período: Siglos 17, 18.

SUMMARY

The spread of the cult of the Immaculate Conception in the diocese of Guadix gave rise to an abundance of artistic representations which moulded the doctrinal definition of the mystery. Among the works that have stood up to neglect and the inroads of time are two so far unstudied paintings of quality that have survived in the city itself. Both canvasses offer potential for comparing the composition of an iconographic type in painting in Granada with that of the art of court painters, as well as its development at the onset of the 18th century.

Keywords: Baroque Painting; Immaculate Conception; Christian Iconography.

Subjects: Martínez de Bustos, Ambrosio; Cano, Alonso; Palomino, Acisclo Antonio; Carreño de Miranda, Juan; Church of St. Michael (Guadix); Convent of the Conception (Guadix).

Place names: Guadix; Granada (City); Córdoba; Madrid; Spain.

Coverage: 17th, 18th centuries.

* *Profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad de Granada) y miembro del Centro de Estudios «Pedro Suárez». Correo electrónico: jmr@ugr.es*

La proclamación de María con la definición dogmática de Inmaculada Concepción en 1854 fue precedida por una historia de intensa controversia teológica. De hecho, se trató de uno de los debates teológicos más feroces y prolongados en la historia del desarrollo de la doctrina católica. Su extensa historia abarca varios siglos, la intervención de cientos de teólogos y abundantes enseñanzas y disciplinas de la Santa Sede relacionados con la definición del dogma. La intensificación del esfuerzo por parte de los eclesiásticos españoles en la extensión del culto a la Inmaculada Concepción se produjo en los primeros años del siglo XVII, con la esperanza de elevar la doctrina a rango de dogma de la Iglesia. En su desarrollo estratégico deben considerarse la organización de rituales celebrativos en los que las hermandades y cofradías jugaron un papel destacado, despertando entre la comunidad de fieles el entusiasmo en su defensa. Por otra parte, se intentó suscitar el interés de la Corona, bajo cuya intermediación se negociara el asunto con Roma. En este sentido debe destacarse el compromiso de fray Plácido de Tosantos Medina, ex-general de la Orden benedictina y obispo de Guadix (1620-1624), quien fuera enviado por Felipe III con el objeto de que Paulo V definiera la Concepción Purísima. Aunque la embajada de la Real Junta de la Inmaculada Concepción no alcanzó el resultado apetecido, sí arrancó del pontífice –antiguo Nuncio en Madrid y perfecto conocedor de la controversia inmaculista desarrollada en España– la promulgación del decreto *Sanctissimus* (12 de septiembre de 1617), según el cual se prohibía expresar públicamente opiniones contrarias a la Inmaculada.

Como consecuencia de todo ello, el sucesor de Tosantos en la mitra accitana, el franciscano fray Juan de Araoz (1625-1635) estableció el solemne voto de defensa inmaculista de los cabildos catedralicio y municipal de Guadix. Por su parte, el cabildo colegial de Baza, a instancias de su doctoral Alonso de Yegros, también quiso hacer proclamación pública de su devoción, encomendando al pintor bastetano Baltasar Antonio una elaborada composición alegórica sobre el Árbol de Jesé. Ésta fue grabada en 1618 en dos láminas de plata por Francisco Heylan y enviadas, junto con “una carta de afectuosísimas expresiones”, a Pedro de Castro, arzobispo de Sevilla e impulsor del culto a las reliquias sacromontanas. El interés de esta imagen, difundida como estampa suelta y no como ilustración literaria, estriba en tratarse de una de las primeras iconografías alusivas al misterio de la Inmaculada que aparecen en el Reino de Granada, enlazando dos de las devociones contrarreformistas más propagadas: el culto a las reliquias y la pureza inmaculada de María.

Las artes plásticas, puestas al servicio del dogma, desarrollaron ampliamente la iconografía concepcionista, expresada en imágenes devotas de singular eficacia doctrinal. Procedentes de encargos directos o de donaciones particulares, las órdenes religiosas establecidas en el territorio diocesano fueron

las principales impulsoras del culto inmaculista. Considérese que, de los siete conventos establecidos en Guadix, cuatro pertenecían a la orden franciscana; y tanto los jesuitas como el cabildo catedralicio habían hecho voto solemne de su defensa. Por tanto, no sorprende la proliferación de imágenes dedicadas al sagrado misterio distribuidas en distintos establecimientos de la ciudad, y cuya procesión cada 8 de diciembre alcanzaba la solemnidad de la festividad del Corpus Christi¹. De otro lado, el primer obispo de Guadix tras la conquista castellana, el franciscano fray García de Quijada, había sido confesor de la fundadora de las concepcionistas Santa Beatriz de Silva, y “persona con quien la sierva de Dios comunicaba los sentimientos de su alma y por cuya prudencia y religión se gobernaba en las cosas arduas”.

Con tales antecedentes, a lo largo del siglo XVII fue conformándose una iconografía que, a mediados de la centuria, ya se hallaba plenamente desarrollada. Los artistas jugaron un extraordinario papel en la tarea de celebrar las bulas a favor de la doctrina y en el esfuerzo por popularizar el culto a la Concepción, siendo las ciudades de Granada, Sevilla y Madrid los centros desde donde se propagaron las imágenes más acabadas. Las versiones realizadas fuera de estos focos urbanos siguieron las líneas esenciales de los grandes tipos, como testimonio del continuo y extendido empeño por asegurar la absoluta definición de la Inmaculada Concepción. No pretendemos redundar en las formas de introducción de la defensa del dogma en las diócesis de Granada y Guadix, ni mucho menos en el largo proceso de definición iconográfica, ampliamente tratados por la historiografía, en especial con motivo de la conmemoración del 150º aniversario de la proclamación dogmática del misterio². Sirva, por tanto, este preámbulo para introducir el estudio y análisis estilístico de sendas pinturas, que, representando a la Inmaculada Concepción, se conservan en Guadix, y que hasta el momento permanecían inéditas.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE AMBROSIO MARTÍNEZ DE BUSTOS.

La discreta y poco accesible ubicación de este lienzo en la iglesia conventual de la Concepción de Guadix explica, en parte, que haya pasado desapercibida respecto a su atribución de autoría. Ésta, por otro lado, resulta incontestable hacia la figura del pintor granadino Ambrosio Martínez de Bustos (Granada, 1674 – 1672), habida cuenta de tratarse de una de las más acabadas imágenes de la Inmaculada salidas de su taller. El primer acercamiento crítico a la personalidad de este artista barroco lo realizó Emilio Orozco en 1936, a través de un primer estudio biográfico y catalográfico de su obra que no ha sido actualizado³. Habiendo realizado su aprendizaje artístico en el taller de Miguel Jerónimo de Cieza, su versatilidad creativa le hizo habitual en buena parte de los ceremoniales pú-

blicos que se realizaban en la Granada de mediados del siglo XVII, gozando de una popularidad y estimación comparables a las de Pedro Atanasio Bocanegra. Incluso, de manera harto desorbitada, llegó a comparársele con Alonso Cano, como quedó expresado en 1661, con motivo de la realización de varios lienzos para adorno de altares de la plaza de Bibarrambla durante la festividad del Corpus Christi, tarea en las que participó junto a Cieza y Bocanegra: “De Ambrosio se admiró la diestra mano, que es destes siglos el segundo Cano”⁴. Ya en actos dedicados a la exaltación de la Inmaculada Concepción de María, del Santísimo Corpus Christi o de dedicación del templo de Nuestra Señora de las Angustias, tomó parte como decorador de altares efímeros y autor de composiciones poéticas. A comienzos del siglo XVIII el halo de celebridad de Cano oscureció no sólo el aprecio, sino también la percepción de todos los pintores que trabajaron en Granada en la centuria precedente, decantándose la nómina de artistas notables según un escalafón que permanece en buena medida vigente. Así, Martínez de Bustos, frente a la reputación alcanzada entre sus contemporáneos quedó fijado primero por Antonio Palomino como “pintor de mucho crédito”, cuya muerte fue muy sentida “así de los de la profesion, como de sus amigos, que tenia muchos, por su amable trato, y excelentes prendas”⁵; y más tarde por Ceán Bermúdez como mero seguidor del estilo de Cano, “pero sin exâctitud de dibuxo y con bastante afectacion y manera”⁶.

La investigación de sus rasgos estilísticos se ha centrado desde entonces en una veintena de cuadros, algunos de ellos desaparecidos, de los que un ochenta por ciento repiten el tema de la Inmaculada Concepción. El resto de sus imágenes presentan evidentes desajustes entre forma y color, ausencia de coraje y solidez técnica, a pesar de la corrección del dibujo y el excesivo equilibrio de las composiciones. Artista de oficio, sus obras carecen de soltura y brío, acentuando las formas suaves y redondeadas sin aplicar toques sueltos de pincel. Frente a la sencillez general de su obra pictórica, las composiciones poéticas conocidas muestran mayor valentía; de temática mariana, fueron compuestas en romances y redondillas bajo la influencia del culteranismo gongorino de Pedro Soto de Rojas. En estos poemas se contienen prácticamente todas las formas de este universo afiligranado pleno de atrevidas imágenes, antítesis, retruécanos y metáforas mitológicas:

“Siempre Maria de su Autor diuino
Preciosa piedra fue, tan presevada,
Que del poder de Dios siendo labrada,
Fondos del Cielo descubrió en lo fino:
Digalo el simulacro peregrino,
Prodigio de Paris, piedra sagrada,
Que en dulce voz de Escoto venerada,
Para sus glorias descubrió el camino:

Vió tabuco su estatua destruyda
Por Piedra imagen de la sacra Aurora,
Centro de Luzes, de tinieblas llanto:
Vna se muestra a Escoto agradecida,
Otra humilla el pecado vencedora,
Y en sombras fueron de la sombra espanto.”⁷

La constante proximidad de Martínez Bustos con la temática inmaculista pudo tener como punto de partido su participación literaria –junto a sus hermanos Agustín y Gregorio– en el acto de desagravio promovido en Granada tras la aparición de un cartel herético en las puertas de la Casa de Cabildos; este suceso, acaecido el 5 de abril de 1640, alcanzó una extraordinaria repercusión en la ciudad, promoviendo un intenso movimiento a favor del dogma de la Concepción. A la docena de imágenes inmaculistas que se le atribuyen, incorporamos la conservada en la iglesia conventual de la Concepción de Guadix, una de las tres que por el momento se conocen fuera de la capital granadina. Esta circunstancia avala, en primer lugar, la realización de tales imágenes al servicio de la devoción pública, con destino a templos e institutos eclesiásticos, dado que tan sólo se conocen tres pinturas en propiedad particular, una en la colección Vílchez –citada por Marino Antequera–, otra que fue exhibida en la exposición de Arte Antiguo de 1883⁸ y la que custodia la Real Maestranza de Caballería de Granada. El segundo elemento de interés estriba en la limitada extensión territorial de la producción de Martínez de Bustos, circunscrita fundamentalmente al ámbito de la capital andaluza, entre cuya sociedad el artista debió jugar un papel destacado como atestiguan sus enlaces matrimoniales con damas de la burguesía local.

La configuración iconográfica de las Purísimas salidas de su pincel sigue muy de cerca las preocupaciones compositivas y estilísticas de Alonso Cano, tal y como ocurrió con el resto de seguidores granadinos del Racionero. No obstante, el punto de partida se halla en el modelo «canónico» de *Tota Pulchra*, tan difundido a lo largo de la primera mitad del siglo XVII entre los pintores andaluces y codificada por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. El tratadista y pintor sevillano estableció un tipo de representación para la que contó con el asesoramiento de teólogos de la Compañía de Jesús, resultando así una imagen que “no tiene Niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercadas del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda”, siguiendo para ello el *Apocalipsis* de San Juan:

“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. (...) 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 del 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 (...). Debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para havello claro, trasparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo. Si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás. (...) Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con 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 escusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él. Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mejorarse.”⁹

El precedente pictórico de esta construcción aplicado por Martínez de Bustos en sus primeras Purísimas deriva de los modelos elaborados por Pedro de Raxis y fray Juan Sánchez Cotán, en los que ya se recogen los principios de la formulación teórica en torno a esta imagen; en especial todo lo referido a la disposición de los símbolos letánicos en el paisaje que cierra la parte inferior de las composiciones, o el rico galón que orla el manto virginal. Derivadas de las Inmaculadas cartujas de Sánchez Cotán –conservadas en el Museo de Bellas Artes de Granada– la figura de María queda centrada y suspendida en actitud hierática casi por entero frontal, unidas las manos en actitud orante. La pierna derecha se flexiona levemente animando el plegado de la túnica sobre la media luna, al tiempo que el manto de intenso azulado envuelve con rigidez el cuerpo, quebrando en su caída con finas angulosidades. Los cuadros que mejor ejemplifican estos inicios son, sin duda, los conservados en Granada, en la parroquial de San Pedro y San Pablo, el de la iglesia del Salvador –destruido en el incendio de 10 de marzo de 1936– y el que se halla en la residencia de la Compañía de Jesús –erróneamente atribuido al estilo de Juan de Roelas–¹⁰. En ellos introduce ya algunas de sus más personales aportaciones al tipo, como son el potente enraizamiento de la Virgen en la base, la rigidez de los plegados y el ensachamiento de la parte inferior de la figura. Como consecuencia de la aplicación de este esquema resultan figuras robustas y muy enfatizadas ante la ausencia de naturalismo en la disposición de túnica y manto, cuyas rígidas caídas ocultan el perfil anatómico otorgándole un excesivo volumen. El recurso cromático de aplicar carmín a la túnica, da pie al artista para desarrollar una entonación caliente y contrastada, que se completa con el fondo dorado de

nubes. Los breves angelitos que acompañan a la figura principal se disponen ordenada y simétricamente a ambos lados, sedentes y en actitudes orantes, lo que acentúa el efecto de composición densa y equilibrada. Éstos aún no desarrollan el papel activo que jugarán más tarde como portadores de los símbolos letánicos, de entre los que empiezan ya a destacarse aislados los cuatro principales.

La evolución a partir de este arcaico prototipo ha sido fijada en torno a 1652, coincidiendo con los primeros trabajos de Alonso Cano en Granada. La fascinación generada por la *Inmaculada Concepción* (1655) del facistol de la Catedral granadina, universalizó la fama de su autor hasta convertirse en el prototipo vigente entre los escultores granadinos durante más de un siglo. Tal fue el éxito de esta imagen que el Racionero llevó a cabo su traslación pictórica, en torno a 1660, para el llamado Oratorio de las Reliquias de aquella Iglesia Mayor (lám. 1). La poderosa y sugestiva personalidad del maestro determinó la renovación estilística del círculo de artistas formados en el taller de Cieza, hasta hacer desaparecer el amaneramiento en que se hallaba sumida la pintura local. Martínez de Bustos fue uno de los pintores que más acusó este influjo, tal y como reflejan sus cuadros de temática inmaculista. La transformación radicó, fundamentalmente, en la introducción de un mayor dinamismo que rompía con la frontalidad de la etapa anterior, mediante el giro de cabeza y manos respecto del cuerpo, la tímida flexión de la pierna derecha y el manto recogido en el brazo izquierdo. Ello dotó a las imágenes de una creciente elegancia, acentuada por unos pliegues menudos y una entonación cromática general más cálida y brillante. No obstante, se mantuvieron como constantes de su estilo el recurso a sublimar la figura de la Virgen, con la consiguiente pérdida de gracilidad y elegancia; o el enfático desarrollo del manto, ya en su vuelo tras la pierna derecha, ya en el plegado sobre el brazo izquierdo. Junto a la progresiva estilización de la figura principal, el influjo canesco se dejó sentir en un creciente naturalismo en el tratamiento de los paños y en la configuración del marco angélico.

El célebre artista había sido uno de los primeros en omitir todos los atributos letánicos, salvo aquéllos que podían ser sostenidos ligeramente por ángeles, obviando además la necesidad de un paisaje al fondo como escenario. En esto ha querido verse una probable influencia de la *Inmaculada Concepción* (1628) que Pedro Pablo Rubens pintara para el Marqués de Leganés. La solvencia del modelo canesco estribaba, además de en su primorosa factura, en la acertada condensación de la teología mariana, bajo un certero diseño perfectamente equilibrado, de composición cerrada en un perfil oval. Además, la original manera de plegar los paños en grandes masas, de ritmo muy medido, otorgaba a las figuras un tono solemne. Como obra de transición hallamos la pintura de Martínez de Bustos conservada en la iglesia granadina de Santo Domingo, donde aún permanecen integrados los símbolos lauretanos en el paisaje inferior¹¹. Después de aquí, este mundo



Lám. 1. ALONSO CANO. Inmaculada Concepción (ca. 1660). Catedral de Granada.

figurado desaparecerá definitivamente, pasando a ocupar la base sendas parejas de ángeles niños que, juguetones, portan indefectiblemente azucenas, rosas, lirios y palmas¹².

A pesar de la generalizada sumisión a estos modelos, el artista granadino mantuvo rasgos propios de absoluta coherencia a lo largo de su producción, de ahí que las pinturas salidas de su taller presenten una personalidad tan distintiva que las hagan especialmente características. Así, frente a la profunda simplicidad del tipo canesco, el pintor no pudo sustraerse a dotar a sus figuras marianas de un marco envolvente y luminoso, haciéndolas emerger de un rompimiento de nubes, cerrando los ángulos superiores mediante parejas de querubines. En efecto, otra nota característica fue la

introducción de un número variable de querubines —normalmente cuatro o siete— en la peana, frente a la tradicional presencia de tres. Respecto a la construcción física de la Virgen, ésta denota una gran corporeidad y robustez, de rostro carnoso y redondeado, encuadrado por una larga cabellera y dos rizados mechones morenos que caen sobre su pecho. Además, el hábito virginal aparece apenas sin variaciones en todas las imágenes, vistiendo túnica blanca, que deja asomar mangas encarnadas, y velo amarillo alrededor de la base del cuello. Aquí se distancia del simple atuendo de las Concepciones canescas, limitadas tan sólo a túnica blanca o encarnada, y manto azul.

A este período, que algunos autores sitúan entre la década de 1654 a 1664, corresponden los ejemplares más bellos conocidos del artista, como los de los conventos concepcionistas de Granada y Guadix (lám. 2), así como los de las parroquiales de San Andrés y San Cecilio. En todos ellos, María dirige la mirada



Lám. 2. AMBROSIO MARTÍNEZ DE BUSTOS. Inmaculada Concepción (ca. 1660).
Convento de la Concepción, Guadix.

hacia el espectador, haciéndola más humana y próxima, tal y como Cano había formulado en la *Inmaculada* (1651) del Museo Diocesano de Vitoria. Este tipo intermedio ya fue ponderado por el profesor Orozco Díaz como de lo más correcto entre la producción conocida del pintor, tanto en lo que respecta a dibujo como a color, habiendo recogido la suavidad de tintas que Cano supo imprimir a la *Inmaculada* del Oratorio. Del maestro adoptó igualmente la eficaz imagen de seguridad en sí misma que muestra la Virgen, transformando el tradicional gesto de humildad en positiva confianza. La belleza de su cabeza y rostro, así como la

mirada hacia el frente, inducen a considerar una mayor observación del natural; lo que ha servido para argumentar una primacía del poeta frente al pintor, en su búsqueda de modelos expresivos próximos explicitados en una humanización tan opuesta al idealismo habitual de los pintores de su entorno. Esta circunstancia llevó al citado estudioso a establecer un probable modelo físico en la tercera esposa del pintor, Micaela de Arauz, sobrina a la sazón de Bartolomé de Raxis, en cuyo taller trabajaba Martínez de Bustos¹³. De ser así, y dado el juvenil aspecto de sus imágenes marianas, parece más probable que el empleo de modelos dentro del ámbito familiar se aplicase a alguna de las cuatro hijas habidas de este último matrimonio celebrado en 1645, fecha en la que el artista aún estaba inmerso en figuraciones precanescas. En cualquier caso, estas imágenes ejercieron una notable influencia entre otros artistas, prueba de la aceptación que entre fieles y clientes tuvo esta iconografía, incluyendo a los principales seguidores de Cano, como fueron Juan de Sevilla –*Inmaculada* de la iglesia de San Antón– y Pedro Atanasio Bocanegra –*Inmaculada* de la Cartuja–.

El ensanchamiento en la base de la figura de la Virgen nunca desapareció del todo, aun presentando siluetas ahusadas en ejemplares tales como los conservados en el monasterio de San Jerónimo, en la Real Maestranza de Caballería y en la iglesia de San Matías. Se han señalado a éstas como pertenecientes al último período artístico del pintor en base a una soltura técnica no más evidente que en obras presuntamente anteriores. Sin embargo, en apariencia se acusa una mayor independencia de los modelos canescos, dado los bruscos giros laterales de la Virgen y el progresivo aumento de ángeles en dinámicas actitudes hasta enmarcar por completo la imagen principal. Este considerable barroquismo corresponde en efecto a una etapa culminante del pintor. No obstante, esta consideración cualitativa queda matizada cuando consideramos la *Inmaculada Concepción* (1663) pintada por Alonso Cano para el ciclo de la capilla mayor de la catedral de Granada. Martínez de Bustos, atento y receptivo ante cada nueva obra del Racionero, asumió el avanzado esquema compositivo de éste antes que sus innovaciones técnicas. De aquí extrajo el esquema monumental de la figura, de evidente perfil ahusado, destacada del resplandor solar y enmarcada por una densa masa de nubes entre las que juegan los ángeles niños; es, precisamente, en la gracia de sus inestables posiciones y acusados escorzos, donde se halla el principal atractivo de estas imágenes finales

Pero volviendo al cuadro, hasta el momento inédito, conservado en la iglesia conventual de la Concepción de Guadix, ya hemos señalado su asignación al llamado período intermedio de Martínez de Bustos; y más concretamente al tiempo que media entre la realización, por Alonso Cano, de las *Inmaculadas* catedralicias del Oratorio y de la capilla mayor. Resultan extraordinarias las similitudes con otras imágenes de este momento, como las ya citadas del convento de la Concepción de Granada y de las iglesias de San Cecilio y San Andrés, en la

misma capital. Sin duda, la mayor proximidad la hallamos con estas últimas, que juntan las manos orantes a la izquierda, mientras gira levemente la cabeza hacia la derecha. No obstante, las tres presentan un diferente movimiento de la figura principal, de tal modo que, frente a la reposada actitud del cuadro de San Cecilio –perdido en el incendio de 1969–, el lienzo de San Andrés (lám. 3) muestra una acusada inclinación de la cabeza y hombro derecho, favoreciendo la expresión del rostro, al tiempo que flexiona con mayor ángulo la pierna derecha. Podríamos considerar esta diferente actitud como muestra del progresivo acercamiento del artista al ideal canesco de mística serenidad,



Lám. 3. AMBROSIO MARTÍNEZ DE BUSTOS. Inmaculada Concepción (ca. 1660). Iglesia parroquial de San Andrés, Granada.

quedando el lienzo de Guadix en un paso intermedio. Este proceso de síntesis afecta igualmente a la peana de querubines que progresivamente va reduciendo su número hasta desaparecer en la etapa final, sustituida por la cascada de ángeles; del mismo modo ocurre con los querubes de los ángulos superiores, que en los cuadros de San Cecilio y la Concepción de Guadix ya han sido suprimidos. Sin embargo, como vemos en Cano, el flujo dinámico de la composición se traslada a las parejas de ángeles que flanquean la figura central de la Virgen, los cuales, indefectiblemente portan cuatro de los símbolos letánicos –azucenas, rosas, lirios y palma–, los mismos que dispone el maestro en el Oratorio de las Reliquias. Las figuras angélicas adquieren en la Inmaculada accitana una gracia en los movimientos y una corrección técnica de que carecen sus homólogos citados, menos proporcionados y ligeros. La Virgen adopta del mismo modo una mayor nobleza, en buena medida debido a la naturalidad del gesto, acentuado por el rostro más bello de entre todas las imágenes conocidas de Martínez de Bustos. Como las otras pinturas correspondientes a este momento, sobresale la adecuada entonación cromática del fondo, cuyas cálidas tintas se hallan perfectamente equilibradas, recortándose la figura de elegante presencia, aun a pesar

del todavía acusado volumen del manto. La corrección del dibujo y su aplicación en fundir la pincelada acentuando las formas redondeadas y suaves avalan la solvencia técnica de su práctica.

Por otra parte, la *Inmaculada Concepción* del convento de la Concepción constituye una de las tres pinturas, anteriores al incendio de 1677, sobrevivientes a los aciagos acontecimientos que sistemáticamente han azotado al cenobio accitano¹⁴. Los otros dos lienzos se conservan junto al citado, en los pies de la iglesia, siendo igualmente atribuibles a Ambrosio Martínez de Bustos por su carácter esquemático y excesiva rigidez de dibujo, con una aplicación de tonos terrosos que recuerda a ciertas obras granadinas del pintor. Representan, respectivamente, a *San Juan Bautista* y *San Jerónimo penitente*, alegorías de la penitencia y la oración ajustadas al ascético espíritu de la comunidad monacal. La práctica desaparición del archivo conventual hace improbable la aportación de datos más precisos en torno a la recepción de esta imagen titular del convento concepcionista, si bien debió producirse por encargo directo antes que por donación. Martínez de Bustos tenía a su favor una acreditada experiencia en representaciones concepcionistas, según se ha visto, en las cuales adaptaba las novedades iconográficas y compositivas que circulaban por la sede metropolitana a su particular carácter; pero en todo caso cumpliendo escrupulosamente con la visión de Santa Beatriz de Silva, fundadora de las concepcionistas. La llegada de la pintura a Guadix debió ser inmediata a la conclusión de la nueva iglesia conventual y del área coral, consagrados el primero de marzo de 1655, en un momento de oportuna renovación mobiliaria. Debemos suponer cómo entonces ésta no sería la única imagen que representara el sagrado dogma, pero sí se tratase de una de las de mayor calidad artística. Conviniendo como cronología los años en torno a 1660, debe considerarse que aparte de Alonso Cano –poco accesible y muy cotizado, a pesar de sus abundantes trabajos para los franciscanos granadinos– Martínez de Bustos era el único artista con suficiente capacidad para abordar el tema inmaculista, su auténtica especialidad. Desde una consideración de verdadero mérito, entre los pintores granadinos seguidores de Cano tan sólo Bocanegra y Sevilla alcanzaron niveles de excelencia en este tipo de representaciones, destacando en especial el último por aportar obras de mayor originalidad. Sin embargo, ambos creadores no lograron alzar el vuelo hasta la muerte del Racionero en 1667, llegando a dominar en el panorama local durante el último tercio del siglo XVII, es decir, tras el fallecimiento de Martínez de Bustos.

El cuadro pudo sobrevivir al incendio que destruyó por completo la iglesia y buena parte del convento en 1677 por hallarse protegido en una dependencia interior del mismo. Reubicado tras la reconstrucción permaneció en su actual emplazamiento, cuya inaccesible ubicación han, paradójicamente, asegurado su pervivencia. En cualquier caso, tanto el lienzo de la *Inmaculada* como los que

situados a ambos lados presentan un pésimo estado de conservación con abundantes patologías como destensados, craqueladuras, oscurecimientos y abundantes orificios provocados, al parecer, por impactos de proyectiles en los años de la Guerra Civil.

Con todo, esta obra, única entre las de su género conservadas en la diócesis de Guadix, condensa la personalidad artística de “un hombre que no se nos pierde ni confunde en la masa de los hombres de su siglo, pintor mediano, pero auténtico espíritu de artista, supo, con no muy ricos medios, llenar los verdaderos fines del artista: dar vida a un grupo de obras, expresión fiel del espíritu de su patria y de su época”¹⁵.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE ACISCLO ANTONIO PALOMINO.

De todo punto diferente, tanto por formación como por ambiente, es la figura del pintor cordobés Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance –Córdoba–, 1655 – Madrid, 1726), importante formulador de la iconografía inmaculista en el tránsito de los siglos XVII a XVIII. Del mismo modo que en el cuadro anteriormente analizado, el reciente descubrimiento de un lienzo concepcionista inédito, realizado por este artista y conservado en la iglesia parroquial de San Miguel de Guadix, nos da pie a trazar algunos de los principales rasgos de su personalidad y estilo.

El deseo de proporcionar una esmerada educación a sus vástagos, llevó a la familia Palomino a instalarse en Córdoba hacia 1672. Acisclo Antonio inició estudios eclesiásticos al tiempo que descubría su vocación artística, de la misma forma que también la desarrollaron sus hermanos, pues Matías fue platero, Francisca también pintora, y Bernabé, religioso franciscano, compuso un libro de carácter místico. Coincidiendo con su retorno desde Sevilla, en 1672, Juan de Valdés Leal estimuló el talento artístico del joven alumno, dictándole “algunas reglas fundamentales, sobre las que D. Antonio se fijó y dió principio al estudio de la pintura, reconociéndole por su único maestro”¹⁶. Compaginó entonces esta actividad artística, con la formación sacerdotal, siendo ordenado de menores por el obispo de Córdoba, Francisco Díaz Alarcón. En 1675 se produjo el regreso de Juan de Alfaro desde la Corte, quien de inmediato se convirtió en nuevo guía y mentor, transmitiéndole el conocimiento del oficio que él mismo recibiera de Antonio del Castillo. Junto a las formas esenciales del barroco andaluz, Palomino aprendió de Alfaro la sofisticada elegancia de los pintores cortesanos de Carlos II. A esta etapa de formación pertenece la *Inmaculada Concepción* pintada por Palomino para la capilla del Sagrario de la iglesia cordobesa de San Andrés, ligada, a pesar de su originalidad, con las representaciones del mismo asunto

realizadas por Valdés Leal y Castillo¹⁷. En esta obra se halla ya establecida el armazón fundamental en torno al cual Palomino construirá sus imágenes concepcionistas de más éxito, entre las que se encuentra el ejemplar de Guadix (lám. 4).

En todas ellas, la figura de la Virgen se alza aislada con una gran solidez, y quebrada la construcción vertical mediante la violenta irrupción del manto serpenteante, cuyo vuelo hacia la derecha se convertirá en una constante. El doble giro hacia la izquierda de las manos orantes, unidas por completo, y de la cabeza –con nimbo estrellado– hacia la derecha se hallan igualmente presentes, sin la inclusión aún del Espíritu Santo. El velo que rodea la base del cuello pasará más tarde a ser un rosado corbatín abrochado, desapareciendo el cinto encarnado, pero manteniendo el contraste cromático que producen las vueltas de las mangas de la túnica. Triples querubines se distribuyen en la base y en los ángulos superiores, enmarcando un celaje de nubes entre el que se atisban símbolos lauretanos como la escalera o la estrella. La inclusión de la firma –“Antonio f[ecit]. Palomino”– corresponde a este momento de autoafirmación.

Retornado Alfaro a Córdoba nuevamente en 1678, logró convencer a Palomino de la conveniencia de pasar a la Corte, “donde con el exemplo de tantos y tan buenos profesores llegaria á ser otro igual á ellos”¹⁸. Las cartas de recomendación facilitadas por el maestro le franquearon las puertas de los principales talleres y colecciones artísticas cortesanas, si bien desde antiguo se consideró esta estancia madrileña como una estadía previa del artista antes de pasar a Roma con objeto de obtener una prebenda eclesiástica, y donde nunca llegó a viajar. En cualquier caso, Palomino quedó convenientemente asentado en la capital del Reino, acometiendo la finalización de las obras que Alfaro dejó inacabadas a su muerte en 1680. La influencia de sus contactos le llevó a desposar con la hija del embajador de España ante los cantones suizos, siendo nombrado alcalde del Concejo de la Mesta y obteniendo, como consecuencia de ello, el título de hijodalgo. Gracias a la mediación del Conde de Benavente, colaboró con Claudio Coello en la decoración de la Galería del Cierzo del Real Alcázar, iniciando una fructífera actividad como fresquista en la que fue decisiva la presencia de Lucas Jordán en Madrid a partir de 1692. Por su solvencia y aplicación, fue nombrado pintor de cámara en 1688. A partir de este momento desarrolló importantes ciclos pictóricos en Madrid, Valencia, Salamanca y en las cartujas de Granada y El Paular. Tras enviudar en 1725, Palomino se ordenó sacerdote, ejerciendo su ministerio por breve tiempo al fallecer al año siguiente. Sin embargo, con ser muy apreciable, su producción pictórica ha quedado empequeñecida por su labor como tratadista, legando en los dos primeros volúmenes de *El Museo Pictórico y Escala Optica* (Madrid, 1715-1724) un riguroso prontuario teórico en el que expone con método sencillo los elementos del arte pictórico y las reglas para su práctica; mientras que el tercer libro proporcionaba una serie de valiosas

biografías a imitación de Giorgio Vasari, destacable por su riqueza de noticias y pormenores, así como por la amenidad de sus anécdotas¹⁹.

Aunque como se ha visto Palomino ya había elaborado el esquema general sobre el que construiría sus Inmaculadas antes de instalarse en la Corte, es evidente que el contacto con los principales talleres activos en Madrid le llevaron a un perfeccionamiento del tipo, induciéndole a adoptar el modelo iconográfico conformado por éstos, en torno a un hondo dinamismo barroco, pleno de ímpetu vigoroso en las composiciones y grandiosa monumentalidad. Las novedades también quedaron fijadas en el colorido, de gran viveza y aplicado con una soltura inspirada en los maestros venecianos y flamencos. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y primer cuarto del XVIII, la mayor parte de los pintores establecidos en Madrid compitieron en originalidad a la hora de desarrollar este tema mariano, generando un rico catálogo de variantes, de tipos y de subtipos. La razón de este auge temático residía, naturalmente, en la creciente demanda de un asunto convertido en emblema del orbe católico, de ahí el interés artístico por desarrollarlo de forma cada vez más elocuente. Se explica así el esfuerzo por rodear la figura de María con la belleza más virginal aplastando la demoníaca serpiente, y envuelta por un coro angélico que exhibía los atributos propios de su letanía. La gracia y la exquisita sensibilidad se convirtieron de este modo en los rasgos más característicos de la escuela madrileña a la hora de figurar el dogma inmaculista. No obstante, y a diferencia del modelo sevillano, las Inmaculadas madrileñas carecían del toque de devoción personal que animaba a las pinturas murillescas, sin la introducción de santos, donantes ni inscripciones especiales.

De los talleres de Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda surgieron los prototipos de Inmaculada Concepción que luego desarrollaron y elaboraron sus discípulos, impregnados de las últimas novedades derivadas del venecianismo pasado por Rubens y Van Dyck, o el nuevo ímpetu colorista de Agostino Mitelli y Michele Colonna, que por entonces decoraban los principales templos de la capital de España. Por tanto, no sorprende que Antonio Palomino se viera envuelto en este mundo de fascinantes imágenes nada más entrar en contacto con Carreño de Miranda y Claudio Coello. Es precisamente del primero, más que de Rizi o Antolínez, de donde deriva el modelo de mayor éxito adoptado por el artista cordobés, tratándose siempre de un tipo femenino en plenitud, estante y frontal; con los pies asentados sobre una peana de querubines en torno a la luna, apenas sugerida. La silueta aovada, instaurada a través de Alonso Cano, mantiene el ensanchamiento central, pero a costa de una mayor estilización, emergiendo de modo enérgico del luminoso ámbito celestial.

El modelo adoptado por Palomino constituye, así, el resultado de una evolución que se corresponde con tres períodos de su actividad profesional. La seducción que el pintor cordobés debió sentir ante la forma en que Carreño asimiló la

estética flamenca determinó un tipo de Virgen Inmaculada de humana plenitud, teniendo en el ejemplar conservado en el Meadows Museum de Dallas la muestra más palpable de esta dependencia. La literalidad del esquema se evidencia en la posición frontal de la figura, de voluminoso manto recogido en el brazo izquierdo, y ambas manos separadas y abiertas. A pesar de colocar sobre la cabeza el nimbo estrellado a modo de corona suspendida que caracterizan las imágenes de Carreño, sin embargo María alza la mirada hacia la paloma del Espíritu Santo, haciéndola punto culminante del movimiento serpenteante y ascendente que parte de los querubines de la base. Es precisamente en el conjunto de sonrosados angelitos, portadores de los símbolos letánicos en variedad de actitudes, donde Palomino muestra su fascinación por el estilo colorista y dinámico de Pedro Pablo Rubens. Este esquema fue aplicado por el pintor en otras representaciones marianas de mayor complejidad compositiva e iconográfica, como en la *Virgen de la Misericordia* de la colección Ybarra, donde la mirada alzada de María se dirige hacia la Trinidad que ocupa el espacio superior, como intercesora y auxiliadora de la Humanidad que, de diferentes formas, acoge bajo su manto²⁰.

Una segunda tipología más simplificada parte de las composiciones de Claudio Coello, con los brazos cruzados sobre el pecho en señal de aceptación, tal y como se aprecia en el cuadro de la catedral de Palencia. La aureola de estrellas adopta la posición frontal, limitando el número de querubines situados a los pies tan sólo a dos, así como los ángeles de la base, donde uno de ellos aleja a la serpiente satánica. No obstante, entre el matizado celaje se adivinan pequeñas figuras angélicas, junto a la presencia del Padre Eterno.

Sin embargo, el tipo más repetido por el artista, cuya eficacia vino avalada por las múltiples versiones que realizó del mismo, fue el desarrollado a partir de la década de 1690, y al que pertenece la *Inmaculada* de Guadix. En su formulación adoptó el modelo elaborado por Mateo Cerezo en su última etapa, aquella que se corresponde con una mayor seguridad y capacidad técnica y artística. La característica paleta cálida y variada del maestro burgalés se expresa claramente en la *Inmaculada Concepción* (ca. 1666) del Real Convento de Comendadoras de Santiago el Mayor, en Madrid. La particular elegancia de esta composición se convirtió en el tipo sobre el cual Palomino elaboró una iconografía de la Virgen con las manos juntas delante del pecho, en actitud orante, y la mirada alzada hacia la paloma del Espíritu Santo que sobrevuela su cabeza. Así, frente a la quietud momentánea que Diego Angulo ponderaba en las Inmaculadas de Carreño, el tipo desarrollado por Palomino se apropió del dinamismo giratorio de Cerezo. La incurvación del cuerpo hacia la derecha provoca que, al iluminarse frontalmente, la mitad del rostro quede en penumbra, efecto que potencia su plasticidad. El concepto general se basa en la representación aislada de la imagen mariana, destacada del enérgico fondo celestial cuya



Lám. 4. ANTONIO PALOMINO. Inmaculada Concepción. Iglesia parroquial de San Miguel, Guadix.



Lám. 5. ANTONIO PALOMINO. Inmaculada Concepción.
 Museo de Bellas Artes de Granada
 (depósito del Museo del Prado).

luz la ilumina y envuelve. Los delicados y menudos rasgos del rostro de María —carnoso, de ojos grandes y redondeados, y nariz afilada— se corresponden con el primor de las manos —mórbidas y delicadas—, cuyos largos y delgados dedos apenas se rozan. La verticalidad ascendente del cuerpo queda potenciada por la línea del manto, volátil e inestable, débilmente encajado bajo el antebrazo izquierdo, y cuyo dinamismo envolvente y espiral contribuye a producir ese equilibrio giratorio característico del último barroco. Es aquí donde mejor expresa Palomino su preocupación por el dibujo, así como el brillante y clarísimo colorido muestran el cambio operado en la pintura española a partir de 1700. La continuidad de los modelos immaculistas de la escuela madrileña quedó

asegurada a lo largo del siglo XVIII por artistas dispares en los que se aprecia ya la influencia de Palomino, tales como Juan García de Miranda, Nicolás Andrés de la Cuadra o Miguel Jacinto Meléndez.

La solución de no ajustar el manto al cuello, presente en Valdés Leal y Castillo y reencontrada por Palomino en Antolínez y Coello, se convirtió en un rasgo propio de las Inmaculadas setecentistas, al concentrar en esta prenda todo el impulso ascensional. Ello le permitió además formular una mayor tensión cromática, sin las sutilezas sensualistas de Cerezo, oponiendo la quietud de los tonos marfileños de la túnica con las vueltas coralinas de las mangas y el lazo abrochado al pecho, y en especial con el manto de azul intenso. Las diferentes versiones que de este modelo se conocen varían en las dimensiones

generales del lienzo y en el número de ángeles portadores de atributos, manteniéndose constantes el resto de elementos y persistiendo en la composición unitaria y monumental a pesar de su reducida aparatosidad. La *Inmaculada Concepción* del Museo del Prado (lám. 5) –procedente de la Colección Real y actualmente depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada– constituye un ejemplo de integración de los tres tipos, al tiempo que la imagen más ampulosa y lograda de todas las representaciones inmaculistas conocidas del artista cordobés. Esta pintura supone una pieza de transición hacia el modelo del que se conocen más ejemplares, incluyendo el conservado en Guadix, donde el tipo de figura y posición en el espacio ya está completamente definido, respecto del que se halla en la iglesia cordobesa de San Andrés. Los ángeles de la base han amplificado el ritmo envolvente e inestable de las composiciones precedentes, antes de quedar aquietados y reducidos a dos figuras; mientras que la grotesca cabeza demoníaca que asoma inquietante por un ángulo, es contenida bajo una serpiente enroscada alrededor de la luna en lazo cerrado. Se mantiene invariable la equilibrada disposición de querubines –cuyo número apenas variará– en los extremos superiores y la paloma del Santo Espíritu sobre el nimbo de doce estrellas, que en el ejemplar del Prado es elíptico. Por último, la guirnalda floral que sostienen los ángeles sólo aparece en este cuadro y en su réplica conservada en colección particular madrileña, muestra del dominio del artista en la pintura de flores y frutas, que debió aprender de su tío político, el pintor Francisco Pérez de Sierra. Constituye, por otra parte, el modelo de mayores dimensiones de la serie alcanzando una altura próxima a los dos metros, lo que duplica al resto de versiones del tema conocidas de Palomino.

A pesar de integrarse con exactitud bajo los rasgos generales citados dentro del tercer modelo iconográfico diseñado por Palomino, el cuadro de Guadix presenta importantes peculiaridades. En primer lugar, el poderoso ascendente de Lucas Jordán se aprecia en la fresca técnica y el carácter abocetado de los fondos, incluyendo las figuras angélicas; de ahí que, junto a sus reducidas dimensiones, sugiera se tratase de un estudio previo para una obra de mayor envergadura desaparecida o jamás realizada. La minuciosidad con que Palomino abordaba la mayor parte de sus encargos, su gusto por el pequeño formato y la obligación de presentar *modelinos*, induce a considerar esta hipótesis en razón de un encargo de cierto compromiso profesional. Respecto al reducido formato de la pintura, éste fue un tamaño habitual aplicado por el pintor para cuadros de oratorio, como la *Inmaculada Concepción* de la antigua colección del Conde de Monterrón, cuya factura exacta y cuidada contrasta con el ejemplar de Guadix. Con ninguna de las pinturas con las que comparte modelo guarda tan estrecha relación como para ser considerada un diseño preliminar, no obstante cumpliendo escrupulosamente con todos los convencionalismos adoptados por el pintor en este momento. Todos los elementos imprescindibles en sus construcciones inmaculistas están presentes a excepción del símbolo del Espíritu Santo, cuya ausencia avalaría el carácter



Lám. 6. ANTONIO PALOMINO. Inmaculada Concepción.
Colección particular.

proyectual de la pintura antes que una mutilación del lienzo sufrida en época indeterminada. El único aspecto que se repite con literalidad en todos los cuadros analizados, además del gesto de la Virgen son los querubines de los pies y la disposición frontal de la aureola. Con la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Badajoz, el cuadro accitano mantiene además en común la figura del querube situado en el ángulo superior izquierdo, escorzado *de sotto in su*. Por lo demás, ni con la pintura de la iglesia de San Sebastián de Madrid, ni con la conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –procedente a su vez del colegio de los jesuitas de Córdoba– guarda más relación que con las antes citadas. Es, sin embargo, con el ejemplar conservado en la colección del Marqués

de Huétor Santillán (lám. 6) aquella con la que mantiene mayor proximidad, tanto en el ondear y pliegues del manto, como en los ángeles que portan el espejo y la palma, en la parte inferior. La dependencia formal y compositiva que mantiene respecto del cuadro del Prado, como también ocurre con la pintura pacense, así como la calidad semejante de ambos lienzos ya fue resaltada por Alfonso Pérez Sánchez quien las juzgó salidas del obrador de Palomino, pues cuando menos se trataría –en su opinión– de réplicas realizadas bajo su directo control²¹.

Con todo, el cuadro que analizamos presenta como singularidad la sustitución de querubes por ángeles portadores de atributos letánicos –manojos de rosas y lirios– en los espacios centrales, a ambos lados de la Virgen; figuras que no aparecen en ninguna de las versiones conocidas. En efecto, en todas las imágenes derivadas del modelo del Prado, se hallan presentes parejas de ángeles monocromos con atributos letánicos convenientemente envueltos en el resplandor de gloria del fondo, por su posición retrasada del plano principal. Sin embargo, en el

lienzo de Guadix, ambas parejas se sitúan en idéntico plano que el resto de figuras angélicas, trabajados con una plasticidad tan notable como los situados a los pies de la Virgen. En esta tercera tipología, más equilibrada y racional, la mitad inferior de los cuadros se ordenan mediante la disposición a un lado y otro de la imagen mariana de sendos ángeles portadores del espejo y de la palma, y el consabido trío de querubines sobre el creciente lunar²². En los tipos analizados anteriormente las figuras angélicas de mayor corporeidad ocupaban la base de la composición, apoyados juguetones sobre nubes. Sin embargo, la amplitud espacial que proporcionan las reducidas figuras de querubines queda transformada mediante la incorporación de dos parejas de angelitos a cada lado, unos sosteniendo rosas y los otros azucenas, cuya soltura evoca la pincelada abierta y ligera de Lucas Jordán. El recargamiento compositivo propiciado por la extraordinaria dimensión de los ángeles citados, en un espacio tan limitado afianza la hipótesis de que se tratase de un estudio compositivo para un cuadro de altar de mayor tamaño.

Por otra parte, el colorido anuncia ya las transparencias dieciochescas, siguiendo las características propias del pintor cual son la aplicación de manchas lisas de intensa tonalidad que confieren al conjunto un efecto vigoroso y potente. El empleo de una gama cromática limitada a escasos tonos, deriva –como propone Juan Antonio Gaya Nuño– de su condición de pintor fresquista, puesto que al traspasar al caballete la reducida paleta de sus pinturas murales, le hace incurrir en cierta monotonía. La aplicación de un fondo plagado de tonos áureos y anaranjados contribuye a resaltar la corpórea figura virginal. El intenso azul del manto acentúa, igualmente, el contraste con la nivea túnica, ricamente matizada en sus abundantes pliegues. Ejecutados con una técnica vibrante y deshecha, los ángeles de Palomino son presentados entre alborozados y juguetones.

La nombradía de Palomino como muralista era muy extensa, especialmente tras finalizar sus trabajos valencianos para la iglesia de los Santos Juanes y la Real Capilla de la Virgen de los Desamparados; circunstancia que asistió al cabildo de la Catedral granadina a llamarle en 1702, junto con Lucas Jordán, para pintar la bóveda de la capilla mayor con una “pintura de gloria”²³. Sin embargo, el regreso a Italia del artista napolitano truncó el proyecto. Habría que esperar aún diez años para que Palomino desarrollara el complejo programa de exaltación eucarística para el sagrario de la Cartuja andaluza, que más tarde volvería a aplicar en el monasterio del Paular. Los primeros contactos con el pintor se establecieron por parte del prior cartujo, P. Francisco de Bustamante, en octubre de 1711, con objeto encargar la realización de seis lienzos con figuras “de la Ley Natural y Escrita que representase el sacrosanto Sacramento de la Gracia”. Como resultado de ello Palomino pintó *La circuncisión de Gersón* –único cuyo tema fue impuesto por la Orden–, *David y Abigail*, *Abraham y Melquisedec* y otras escenas menores de la Historia de David. Antes de concertarse estos lienzos, se modificó el plan general de la decoración pictórica del *sancta sanctorum* proponiéndose cubrir la cúpula

con una pintura al fresco que contuviese un triunfo de la Eucaristía y la exaltación de la orden cartuja. En esta decisión debió ser decisiva la intervención del autor del proyecto general, Francisco Hurtado Izquierdo, quien ya había trabajado con Palomino en la sacristía y capilla del cardenal Salazar para la catedral de Córdoba. Durante el tiempo que Palomino residió en Granada, a lo largo de 1712, alojado en el monasterio cartujo, debió mantener contactos con otros artistas de la ciudad, recopilando información sobre los pintores granadinos que, más tarde, incluyó en su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (1724). Quizás en el entorno de la Real Chancillería le fuera referido el conocido episodio acaecido entre Alonso Cano y un oidor que Palomino incorporó en su biografía sobre el Racionero. En cualquier caso, los antiguos inventarios del alto tribunal testimonian la presencia de una pintura de la *Inmaculada Concepción* en la capilla del palacio, de mano del pintor cordobés probablemente realizada en este tiempo. Pudo, por tanto, realizar ésta y otras obras, cuyo patrón sobradamente conocido y de eficacia probada, no debían suponerle un particular esfuerzo.

Pocas son las razones históricas que, por el momento, pueden aducirse respecto a la pintura que comentamos. El cuadro se hallaba arrumbado, junto a otros lienzos de diversa factura, en la iglesia de San Miguel, antiguo templo conventual de los dominicos. Probablemente su extremo deterioro estuviera originado por el sistemático saqueo y destrucción patrimonial que, tanto las parroquiales de San Miguel y de la Magdalena, como el propio templo de Santo Domingo, padecieron durante los años de la Guerra Civil. Una vez terminada la contienda, los bienes subsistentes de los tres inmuebles se concentraron en el antiguo templo dominicano, adonde se trasladó la parroquia de San Miguel. Sin embargo, el lienzo no ha podido ser identificado con ninguno de los objetos que reflejan sus inventarios anteriores a 1936, habida cuenta de su genérica e inconcreta descripción. En cualquier caso, su deteriorado aspecto no debieron aconsejar su exposición permanente al culto, por lo que, junto con otras piezas igualmente dañadas, quedó almacenada y, consecuentemente, oculta, hasta su parcial descubrimiento en la década de 1990. Al oscurecimiento de barniz se unía la presencia de antiguos repintes y la considerable pérdida de capa pictórica y hasta de imprimación en los lados inmediatos al marco. Una vez que advertimos su interés y mérito la pieza quedó seleccionada para formar parte de la exposición itinerante «Andalucía Barroca», acometiéndose su imprescindible restauración a cargo de la Junta de Andalucía²⁴.

La identificación de estas dos pinturas contribuye, no sólo a la incorporación de nuevas obras inéditas en el catálogo de piezas conocidas de ambos artistas, sino también a la recuperación de bienes integrantes del patrimonio artístico diocesano; de forma que, su correcta valoración, permita establecer elementos objetivos en la definición del proceso histórico de conformación de un acervo ignorado por desconocido.

NOTAS

1. Cfr. STRATTON, Suzanne. «La Inmaculada Concepción en el arte español»: *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (Madrid, 1988), pp. 3-128; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El barroco en Guadix y el Altiplano». En AA.VV. *Andalucía barroca*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 202-221.
2. Cfr. AMEZCUA MORILLAS, Manuel. *La Inmaculada de Guadix*. Guadix: Federación de Cofradías, 2004; CAT. EXP. *Inmaculada*. Madrid: Conferencia Episcopal Española, 2005; CAT. EXP. *A María no tocó el pecado primero: La Inmaculada en Granada*. Córdoba: Cajasur, 2005.
3. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. «El pintor y poeta Ambrosio Martínez de Bustos»: *Cuadernos de Arte*, 1 (Granada, 1936), pp. 123-174; ALMANSA MORENO, José Manuel. «Sobre las Inmaculadas de Ambrosio Martínez Bustos, pintor y poeta». En AA.VV. *Actas del Symposium Internacional «Alonso Cano y su época»*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 425-435; CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La Inmaculada en la pintura granadina del Quinientos al Seiscientos». En CAT. EXP. *A María...*, pp. 390-393.
4. VELLA, Juan Antonio de la. *Carta en respuesta de otra de D. Bartolomé de Vitoria en que me pide le haga relación de la Fiesta desta muy noble y nombrada ciudad de Granada celebró al Santísimo Sacramento, en este año de 1661*. Granada: 1661 [cit. por OROZCO DÍAZ, Emilio. *Op. cit.*, p. 166].
5. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *El Parnaso Español pintoresco laureado...* Madrid: Imp. de Sancha, 1796, p. 565
6. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 3. Madrid: Imp. Viuda de Ibarra, 1800, p. 71.
7. *Certamen poético que celebró la Hermandad de los Escribanos Reales de la Ciudad de Granada a la Pvríssima Concepción de N. Señora en el conuento de S. Antonio Abad de Religiosos del Tercero Orden de N. P. San Francisco*. Granada: Imp. Real de Francisco Sánchez, 1663, pp. 14-14v.
8. Cit. por OROZCO DÍAZ, Emilio. *Op. cit.*, p. 166.
9. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*, t. II. Sevilla: Simón Faxardo, 1649, pp. 208-212.
10. Cfr. CAT. EXP. *A María...*, pp. 420-421.
11. Una de las primeras imágenes de la Inmaculada Concepción pintadas por Cano a su llegada a Granada, la realizada para el convento de San Antonio y San Diego, incluye el paisaje lauretano en la parte inferior.
12. Como emblema mariano, la rosa fue arraigando en la Edad Media, si bien los textos bíblicos asocian con esta flor diversos conceptos de orden espiritual. Como “reina de las flores” se aplica como símbolo de la caridad, y unida a la figura de la Virgen alude a la maternidad. Las azucenas, por su nítida blancura, son alusivas a la condición virginal de la Madre de Dios y a su concepción inmaculada; mientras que los lirios, por su belleza, son figuras de la belleza espiritual de María.
13. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Op. cit.*, p. 130

14. Sobre el convento de la Concepción de Guadix, vid. ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix: Siglo XVI*. Granada: Universidad, 2000, pp. 125-133; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El convento de la Concepción de Guadix (Granada)». En AA.VV. *Actas del I Coloquio Internacional sobre monacato femenino*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM [en prensa].
15. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Op. cit.*, p. 139.
16. CEÁN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, t. 4, p. 30. Sobre la figura de Antonio Palomino, vid. APARICIO OLMOS, Emilio María. *Palomino: Su arte y su tiempo*. Valencia: Diputación, 1966; GAYA NUÑO, Juan Antonio. «En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional»: *Goya*, 5 (Madrid, 1955), pp. 265-273; GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Vida de Acisclo Antonio Palomino*. Córdoba: Diputación, 1953; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Notas sobre Palomino pintor»: *Archivo Español de Arte*, 179 (Madrid, 1972); GALINDO SAN MIGUEL, Natividad. «Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino»: *Archivo Español de Arte*, 242 (Madrid, 1988), pp. 105-114.
17. Cfr. RAYA RAYA, M^a Ángeles. «Una aproximación a la obra pictórica de Palomino en Córdoba (1665-1689)»: *Apotheca*, 2 (Córdoba, 1982), pp. 68-69; CAT. EXP. *Iconografía mariana: La Inmaculada*. Córdoba: Agrupación de Cofradías, 1997, pp. 142-143; CAT. EXP. *Gratia Plena: La Ilena de Gracia*. Córdoba: CAJASUR, 2004, pp. 326-329.
18. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Op. cit.*, t. 4, p. 30.
19. Vid. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bédmar, 1715-1724.
20. Cfr. VALDIVIESO, Enrique. «Una pintura inédita de Palomino»: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48 (Valladolid, 1982), pp. 442-444.
21. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Op. cit.*, p. 266.
22. El espejo –*Speculum Iustitiae*– constituye, en su invocación mariana, un reflejo de la santidad divina, es decir, de la perfección. Esta metáfora se basa en el *Libro de la Sabiduría* 7, 26: “La sabiduría es el resplandor de la luz eterna y espejo inmaculado de la actividad de Dios y una imagen de su bondad”.
23. Cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *Guía de Granada*. Granada: Universidad, 1937, p. 525.
24. Esta exposición, organizada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía e itinerante por las ocho provincias andaluzas, se celebrará en la catedral de Guadix entre los días 18 de enero y 24 de febrero de 2008. La pintura forma parte de un limitado conjunto de piezas –pintura, escultura, platería, dibujos, libros, grabados y textiles– que hemos considerado representativas de la actividad artística de las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar durante los siglos del Barroco.