

Obras maestras del arte barroco que
representan a la Inmaculada Concepción
y su Asunción en el Museo de
Bellas Artes de Bilbao



Suzanne Stratton-Pruitt

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 5, 7, 9 y 12
- © Courtesy of The Hispanic Society of America, New York: figs. 6, 11
- © Fundacji im. Raczyński przy Muzeum Narodowym w Poznaniu: fig. 2
- © Museo Nacional del Prado: fig. 10
- © Obispado de Segovia. Delegación de Patrimonio: fig. 4
- © The Bowes Museum: fig. 8
- © 2016. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence: fig. 3
- © 2016. Institut Amatller d'Art Hispànic. Foto Mas E-9377 – im 05378002: fig. 12

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 10, 2016, pp. 99-120.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

La exaltación católica de la Virgen contaba con varios siglos de historia cuando la casa de Austria, que consideraba a María protectora especial de la monarquía, le aportó renovadas dimensiones, centrando de forma específica su apoyo a esta figura en la doctrina de la Inmaculada Concepción. A los innumerables tratados teológicos que defendían la condición inmaculada de María, concebida desde el inicio y por voluntad divina sin pecado original, se sumó el apoyo político de los monarcas de la casa de Austria. Durante el reinado de Felipe IV, se enviaron a Roma quince embajadores con el encargo de conseguir que la doctrina de la Inmaculada Concepción pasara a ser dogma de fe. El entusiasmo del monarca por el reconocimiento papal de una doctrina que había estado tradicionalmente respaldada por la casa de Austria se vio posiblemente influido por sor María de Ágreda, con quien el rey mantenía correspondencia y que describía a la Virgen como soporte clave del futuro de la monarquía («a la Reina del Cielo hemos de poner por intercesora, medianera, abogada y restauradora de esta monarquía»)¹.

El empeño de Felipe IV a través de sus embajadores se plasmó finalmente en la bula papal *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, proclamada por Alejandro VII el 8 de diciembre de 1661 y que estuvo en vigor hasta 1854, año en que Pío IV elevó la doctrina a dogma de fe. Durante el siglo XVII, todos los grandes maestros de la pintura española del Siglo de Oro crearon imágenes sobre esta doctrina como respuesta a una demanda aparentemente imparable. Cada uno de ellos, como veremos más adelante, elaboró composiciones muy personales pero siempre dentro de los parámetros establecidos, sin alejarse de la norma. Poco antes de que se pintaran los cuadros de la Inmaculada Concepción del Museo de Bellas Artes de Bilbao, a mediados del siglo XVII, el artista y teórico Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* (1649), describía la iconografía ortodoxa para la representación de este tema. Pacheco señalaba como origen de la plasmación visual de la doctrina la existencia de una maravillosa mujer en el Apocalipsis de San Juan Evangelista (San Juan, 12). En concreto, llevaba una túnica blanca y un manto azul: «vestida de sol, un sol ovalado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas...». Naturalmente, Pacheco estipulaba que había que pintar a María tan hermosa como fuera posible para el «humano pincel»². A esta imagen de María Inmaculada flotando en el cielo, los artistas añadieron pequeños ángeles retozando ale-

1 Citado en Carrió-Invernizzi 2008, p. 87. Este ensayo sobre un grupo de pinturas relacionadas con la monarquía española y la doctrina de la Inmaculada Concepción es uno de los múltiples estudios publicados sobre el tema. Hace unos años yo misma publiqué un libro sobre la Inmaculada Concepción en el arte español que, al parecer, sigue siendo un estudio de referencia, pero esta información es tan conocida que no merece la pena repetirla aquí. Véase Stratton 1989 (1994).

2 Pacheco 2001, pp. 575-577.

gremente y símbolos que aludían a la Virgen: rosas, lirios, palmas y otros elementos que hacían referencia a su inmaculada concepción. Estas inclusiones varían de un cuadro a otro, pero todas comparten las mismas fuentes bíblicas, en particular el *Cantar de los cantares*, así como las letanías lauretanas a la Virgen María.

De entre las numerosas representaciones de la Inmaculada Concepción que se pintaron en España en el siglo XVII, centraremos nuestra atención en las del Museo de Bellas Artes de Bilbao, con una breve introducción sobre cada uno de los artistas. Otro tema mariano, la Asunción de la Virgen, también está presente en esta colección con una hermosa obra de Juan Carreño de Miranda.

Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)

La biografía conocida del pintor Juan Carreño de Miranda comienza con el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle que pretendía, según sus propias palabras, escribir sobre el arte de la pintura en general y dar a conocer las vidas y las obras de los artistas españoles, al estilo de lo que Giorgio Vasari había hecho con respecto a los italianos en su *Vidas de los artistas*. Díaz del Valle (León, 1606-Madrid, 1669), *castrato* de la Capilla Real, entró al servicio de Felipe IV en 1622. Al vivir en la corte, Díaz del Valle conoció personalmente a los grandes artistas de la edad de oro española que trabajaban en Madrid. Redactó el manuscrito sobre el arte y los artistas entre 1656 y 1659, revisándolo repetidamente hasta 1662. No se publicó hasta fecha reciente, aunque el manuscrito sirvió de inspiración a posteriores escritores, entre ellos el pintor del siglo XVIII Acisclo Antonio Palomino, que se quejaba de la deficiente organización del texto de Díaz del Valle, aunque a pesar de ello se basó en gran medida en él³. Palomino afirmaba que Carreño era de Avilés (Asturias) y los historiadores del arte han recogido este dato. Sin embargo, parece ser que de hecho el artista era natural de la población epónima de Carreño, de donde era oriunda su familia. Algunos documentos referentes a su padre, también llamado Juan Carreño de Miranda, relacionan a su familia con dicha población⁴. Además, en vida del artista, se alude a él como natural de Carreño. Entre los documentos recabados para apoyar la reclamación de nobleza por parte de Diego Velázquez, a Carreño se le describe como «fiel executor por el estado de los caualleros hixosdalgo desta dicha villa y natural del consejo de Car[r]eño en el principado de Asturias», y cuando Carreño se casó declaró que su lugar de nacimiento era la villa de Carreño⁵. No obstante, la mayoría de los datos que los historiadores del arte refieren sobre el artista se basan en Palomino, que conoció a Carreño lo suficientemente bien como para haber estado en su lecho de muerte⁶.

El muchacho llegó por primera vez a Madrid en 1625 a los once años de edad con su padre. Carreño de Miranda «el viejo» era mercader de pintura; un tío suyo, Andrés Carreño, era también pintor y marchante de arte en Valladolid; y las inclinaciones artísticas del joven encontraron asilo en el taller del pintor madrileño Pedro de las Cuevas (1568-1635), donde aprendió a dibujar. La obra de Pedro de las Cuevas es desconocida, pero sus enseñanzas fomentaron el talento de varios artistas destacados, entre otros Francisco Camilo, Antonio de Pereda y Antonio Arias. El aprendizaje de Carreño continuó en el taller de Bartolomé Román, al que se le atribuye el mérito de haber enseñado a pintar a Carreño, Francisco Rizi y toda una generación

3 El manuscrito de Lázaro Díaz del Valle se titulaba *Origen y Ylustracion del Nobilísimo y Real Arte de la pintura y dibuxo*, con una sección adicional dedicada a los artistas que conocía titulada *Epilogo y nomenclatura de sus más ilustres o más insignes y más afamados profesores*. Durante mucho tiempo, Palomino y los historiadores del arte sólo dispusieron de su versión original manuscrita, pero el texto de Díaz del Valle se puede consultar ahora en una edición anotada (García López 2008).

4 Pérez Sánchez en Madrid 1986, p. 18.

5 García López 2008, p. 315, nota 371.

6 *El museo pictórico y escala óptica* de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco se publicó en tres volúmenes entre 1715 y 1724. El tercer volumen, *El Parnaso español pintoresco laureado*, es una increíble fuente de información acerca de los artistas que conoció.



1. Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)
La Asunción de la Virgen, c. 1657
Óleo sobre lienzo. 167 x 125 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/51



2. Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)

La Asunción de la Virgen, c. 1660-1669

Óleo sobre lienzo. 320 x 225 cm

Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Polonia
N.º inv. MNP FR 412

de artistas madrileños. Según Palomino, Carreño comenzó a recibir encargos a partir de 1634 aproximadamente, cuando contaba veinte años de edad, aunque no existen obras documentadas hasta el *San Antonio predicando a los peces* de 1646, en la actualidad en el Museo del Prado.

Una serie de cuadros fechados entre esa fecha y 1656 nos llevan a una obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao que representa *La Asunción de la Virgen* [fig. 1]⁷. Según Díaz del Valle, a Carreño le encargaron pintar una Asunción de grandes dimensiones para la parroquia de Alcorcón (Madrid), que tenía que estar terminada y colocada en su lugar en 1657. Esa obra, en la que la Virgen María asciende al cielo en tanto que los atónitos apóstoles se agrupan alrededor de su sepulcro vacío, se encuentra actualmente en el museo de Poznań, en Polonia [fig. 2]. Es muy posible, como se ha sugerido en anteriores publicaciones, que la composición de esta gran Asunción, con figuras de los discípulos reunidos alrededor de una tumba abierta mientras la Virgen María sube majestuosamente al cielo, refleje las composiciones sobre ese tema de Pedro Pablo Rubens, cuyos originales (*invenzione*) se difundieron gracias a los grabados de Paulus Pontius y Schelte à Bolswert. Como la mayoría de los pintores de su época, Carreño utilizaba estampas como modelo, razón por la cual adquirió en 1649 en la subasta de los bienes del artista Antonio Puga «veintiséis grabados grandes y pequeños de diferentes cuadros»⁸. Es posible que Carreño encontrara el modelo para la composición de la Asunción entre estos grabados.

7 Procedencia: donación de doña Mercedes Basabe, viuda de don Manuel Taramona, 1953. Exposiciones: Madrid 1986, cat. 17; Madrid 1989-1990, cat. 16; Padua y Roma 1991, cat. 12; Budapest 1996-1997, cat. 18; Génova 2003-2004, cat. 11. Bibliografía: Marzolf 1961, pp. 117-118; Lasterra 1969, p. 24, cat. 51; Pérez Sánchez 1985, pp. 51, 110, lám. 15; Madrid 1986, pp. 116, 202-203, cat. 17; Madrid 1989, pp. 62-64, cat. 16; Padua/Roma 1991, pp. 36-37, cat. 12; Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, pp. 68-69 (ficha de Alfonso E. Pérez Sánchez); López Vizcaino/Carreño 2007, pp. 256-257.

8 Pérez Sánchez 1985, p. 19.



3. Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)
Estudios para la Asunción de la Virgen, 1657-1660
 Pluma, tinta, pincel y aguada, con trazos de *gouache*
 y carboncillo, sobre papel. 23,8 x 17,8 cm
 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
 Donación de Cornelius Vanderbilt, 1880
 N.º inv. 80.3.490



4. Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)
La Asunción de la Virgen, 1656
 Óleo sobre mármol. 51 x 47 cm
 Seminario Diocesano, Segovia

Sin embargo, una insólita lámina con dibujos de Carreño [fig. 3] muestra que, aunque pretendía adaptarse a lo que se había convertido en una representación convencional de la Asunción de la Virgen María, trató de personalizar su composición. En los bocetos, Carreño ensayó diferentes posiciones del cuerpo de la Virgen María y de su cabeza. Pero una vez que decidió la manera de pintar la figura para el retablo de Alcorcón, se contentó con repetirla con escasas variaciones en *la Asunción* de Bilbao, de menores dimensiones, y en un cuadro octogonal de mármol que se descubrió en 1985 en el Seminario Diocesano de Segovia, firmado y fechado «Juo Carreño.ft/1656» [fig. 4]. Los pintores europeos utilizaban frecuentemente el modelo flamenco para la representación de la Asunción de la Virgen María que Carreño adoptó en estas obras de Bilbao y Segovia, aunque no fue el único empleado para este tema artístico.

Un cuadro de pequeñas dimensiones, que Alfonso Pérez Sánchez atribuye firmemente a Carreño de Miranda y fecha hacia 1665-1670, también representa la Asunción [fig. 5]⁹. Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre la identificación del tema, pues algunos consideran que representa la Asunción y otros la Inmaculada Concepción, dándose más peso a esta última interpretación debido a los motivos immaculistas que se inclu-

9 Procedencia: donación de doña Mercedes Basabe, viuda de don Manuel Taramona, 1953. Exposiciones: Madrid 1986, cat. 26; Frankfurt 1988-1989, cat. 59. Bibliografía: Lasterra 1969, p. 87, cat. 188; Pérez Sánchez 1985, p. 138, lám. 43; Frankfurt 1988, pp. 710-712; López Vizcaíno/Carreño 2007, pp. 266-267.



5. Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)
La Asunción de la Virgen, c. 1665-1670
Óleo sobre lienzo. 84,5 x 61,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/188



6. Juan Carreño de Miranda (Carreño, Asturias, 1614-Madrid, 1685)
La Inmaculada Concepción, 1670
Óleo sobre lienzo. 211 x 145 cm
The Hispanic Society of America, Nueva York
N.º inv. Acc. no. A85

yen en la composición¹⁰. Entre ellos cabe citar las doce estrellas que coronan a María, la media luna sobre la que se yergue y los emblemas que muestran los angelillos que juegan alegremente a sus pies: el espejo impecable (*speculum sine macula*), las palmas, un lirio y un ramito de azucenas. Sin embargo, su postura y su ademán son más importantes a la hora de interpretar la intención del artista. María está representada con sus tradicionales túnica blanca y manto azul, en pie con los brazos extendidos mirando al cielo. Esta postura es habitual en la iconografía de la Asunción de la Virgen de muchos de los antiguos maestros. En la famosa versión de Tiziano de 1518 (Basilica de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia), los brazos extendidos simbolizan la aceptación de su milagrosa recepción corpórea en el cielo por parte de Dios Padre, hacia el que dirige la mirada. En versiones posteriores del tema en el arte europeo, como por ejemplo en la que El Greco pintó en 1577-1579 para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo de Toledo (Art Institute of Chicago) o en el retablo para la catedral de Nuestra Señora de Amberes, obra de Rubens de 1623, Dios Padre ya no aparece en la parte superior de la composición, aunque la mirada de María dirigida hacia lo alto da por supuesta su presencia. Del mismo modo, en algunos cuadros de la Asunción de Guido Reni, como la versión de 1642 procedente de la Gemäldegalerie de Düsseldorf (en la actualidad, en la Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Múnich), la expresión de María se dirige hacia arriba y ésta tiene los brazos extendidos, tal como Reni representa el tema desde sus primeras versiones.

Pérez Sánchez cita una obra de Guido Reni en la iglesia de Castelfranco Emilia (1626-1627) como modelo de este tipo de Virgen María que tal vez circuló por España en una versión de tamaño reducido pintada sobre cobre¹¹. Sin embargo, en su análisis, no menciona que el cuadro de Reni representa la Asunción de la Virgen

¹⁰ Pérez Sánchez 1985 lo atribuyó a Carreño. El cuadro entró en el Museo de Bellas Artes de Bilbao como obra de Acisclo Antonio Palomino.

¹¹ Frankfurt 1988, p. 712.

y no la Inmaculada Concepción. En toda la producción de Reni, la Virgen de la Asunción aparece con los brazos abiertos, como en este cuadro de Carreño. Sin embargo, en sus representaciones de la Inmaculada Concepción, María tiene las manos unidas en oración (como en la versión del Metropolitan Museum) o juntas y pegadas al cuerpo sobre su pecho (como en San Biagio, Forlì). La Virgen de la Inmaculada Concepción está representada en la pintura europea como ejemplo de modestia, ideal para ser la elegida de Dios como doncella libre del pecado original desde el principio de los tiempos y, por lo tanto, receptora apropiada de Jesucristo, hijo de Dios. En los cuadros de la Asunción, suele dirigir la mirada hacia el cielo, donde la recibe Dios Padre. En las representaciones de la Inmaculada Concepción, María a menudo mira tímidamente hacia abajo. Reni pintó los temas de la Inmaculada Concepción y de la Asunción de manera claramente diferente, al igual que lo hizo Carreño. En el siglo XVII los artistas italianos Giovanni Pietro Bellori y Giovanni Battista Passeri publicaron sus teorías acerca de la representación de las pasiones (*affetti*) en el arte a través de los ademanes y la expresión. Llegaron incluso a utilizar el término «retórica» para describir el modo en que los artistas podían servirse del movimiento y de los ademanes para suscitar la *devozione* en quien contemplaba la obra. Un espectador de la época no se habría confundido a la hora de entender esta pintura como una representación de la Inmaculada Concepción por el hecho de que Carreño hubiera incluido en ella los símbolos de la pureza de María, quien al fin y al cabo siempre fue purísima. Un modelo más probable para el cuadro de Carreño es la obra que Francisco Rizi pintó para el retablo de la parroquia de Fuente el Saz (Madrid) en 1655. En el cuadro de Rizi, situado en la parte superior del conjunto, a la Virgen María la reciben en el cielo su hijo y Dios Padre. Con los brazos extendidos, la coronan doce estrellas y los ángeles a sus pies portan rosas¹².

Carreño desarrolló su característica postura para María en una serie de grandes lienzos en los que representó a la Virgen de la Inmaculada Concepción durante casi dos décadas. El primer ejemplo de estas obras, fechado en 1666, se conserva en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz, siendo el último el de 1683 del monasterio de la Encarnación de Madrid¹³. En todos ellos, así como en el cuadro de la Inmaculada Concepción de la Hispanic Society of America de Nueva York [fig. 6], la mano derecha de María descansa sobre su pecho, tiende la izquierda y no eleva los ojos al cielo, sino que los dirige modestamente hacia abajo. Estos ademanes reflejan retóricamente mediante un lenguaje visual la respuesta de María al anuncio del ángel: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra» (Lucas 1:38).

José Antolínez (Madrid, 1635-1675)

A José Antolínez se le considera uno de los pintores más originales de Madrid de la segunda mitad del siglo XVII. Creó obras de todos los géneros excepto bodegones; tanto notables retratos como cuadros de historia basados en el Nuevo Testamento y los mitos clásicos, santos y obispos, así como una serie de versiones de la Inmaculada Concepción, de las cuales el Museo de Bellas Artes de Bilbao tiene dos hermosos ejemplares [figs. 7 y 9]. El estilo pictórico de Antolínez, que inició su aprendizaje con el artista Francisco Rizi, refleja la fusión del arte flamenco con el veneciano que caracteriza la pintura madrileña de esa época¹⁴. Antolínez, al

12 Véase Madrid 1986, p. 67, en donde Pérez Sánchez identifica el tema del cuadro de Rizi como la «Coronación de la Virgen».

13 *Ibíd.*, p. 207, cats. 23 y 236, n.º 59.

14 No ha habido un estudio monográfico sobre la obra de Antolínez desde que, en 1957, se publicara el relativamente breve volumen de Diego Angulo Íñiguez. El planteamiento que este autor hacía de la vida y la obra del artista, en consonancia con la metodología de la historia del arte de la época, analizaba los cuadros por temas y comentaba los de la Inmaculada Concepción en grupo. Ello no ofrece una imagen convincente del desarrollo estilístico de Antolínez. El contraste entre la composición un tanto acartonada de la Inmaculada Concepción de 1658 (Colección March, Madrid) y las que creó a mediados de la década de 1660 resulta sorprendente, aunque hubo siete años de evolución entre ellas. La atención que se le ha prestado a Antolínez más recientemente ha dado lugar a la identificación de más obras de su mano. Véase Gutiérrez Pastor 2000, pp. 75-92, en particular su nota final n.º 1.



7. José Antolínez (Madrid, 1635-1675)
La Inmaculada Concepción, c. 1665
Óleo sobre lienzo. 201 x 149,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/7



8. José Antolínez (Madrid, 1635-1675)
La Inmaculada Concepción
Óleo sobre lienzo. 188 x 135 cm
The Bowes Museum, Barnard Castle, Reino Unido
N.º inv. B.M.22

igual que sus contemporáneos en Madrid, recurrió a una gama de colores claros, composiciones dinámicas y una técnica suelta y pictórica. A pesar de que su carrera se viera truncada por su temprana muerte a los cuarenta años, llegó a pintar hasta veinticinco versiones de este tema. La demanda de los cuadros de este pintor con esta iconografía produjo, como es de suponer, una serie de composiciones parecidas.

Dicho esto, los cuadros de la Inmaculada Concepción de Antolínez que se conservan en Bilbao representan dos modelos compositivos muy diferentes. En el más antiguo [fig. 7]¹⁵, que se puede fechar en torno a 1665, María está representada en pie, en ligero *contrapposto*, con la consabida plétora de ángeles retozando a sus pies que aportan sensación de movimiento a la composición. Las largas trenzas de pelo castaño y rizado le caen ordenadamente sobre los hombros. El cuidadoso tratamiento que Antolínez da al cabello de María constituye una destacada característica de su estilo. El puñado de flores que aparecen por debajo de la pierna izquierda de la Virgen es un ejemplo de la pincelada suelta, casi impresionista, de Antolínez. La postura de María es contenida, su figura casi como una columna y el movimiento del manto queda limitado a un pico que la brisa levanta a su izquierda. Tiene las manos unidas en oración y la cabeza ligeramente vuelta hacia la derecha como en la versión del Bowes Museum, en Barnard Castle [fig. 8] entre otras. Es posible que el

15 Procedencia: donación de don Enrique de Gana, 1914. Bibliografía: Plasencia 1932, p. 27, cat. 129; Roda 1947, il. p. 147; Angulo 1957, p. 21; Lasterra 1969, cat. 6.



9. José Antolínez (Madrid, 1635-1675)
La Inmaculada Concepción, c. 1665
Óleo sobre lienzo. 196,5 x 157,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/6



10. José Antolínez (Madrid, 1635-1675)
La Inmaculada Concepción, 1665
Óleo sobre lienzo. 165 x 110 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P04015



11. José Antolínez (Madrid, 1635-1675)
Boceto para la Inmaculada Concepción
Temple, lápiz y tinta sobre papel. 20 x 15,5 cm
The Hispanic Society of America, Nueva York
N.º inv. Acc. no. A3083

cuadro del Bowes sea de una fecha algo posterior, ya que los pliegues del manto están más movidos y los colores son más claros y vivos.

Otro cuadro de la Inmaculada Concepción que se encuentra en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 9]¹⁶, también con la firma de Antolínez, es uno de los varios que se comparan por su estilo y su composición con una versión del Museo del Prado [fig. 10] fechada en 1665. Ambos representan un tipo que se reprodujo en diferentes ocasiones con escasas variaciones. Un hermoso dibujo de Antolínez que se conserva en la Hispanic Society of America en Nueva York [fig. 11] se ha identificado como un estudio para esta Inmaculada Concepción¹⁷. Aunque los maestros españoles eran unos excelentes dibujantes, se conservan menos ejemplares de sus dibujos que de otros artistas europeos. Y todavía escasean más aquellos que se puedan asignar definitivamente a un cuadro particular, como en este caso.

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Entre los cuadros de María Inmaculada del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el único de mano de un artista sevillano es el de Juan de Valdés Leal, que nació en dicha ciudad en 1622 pero que, con algo más de veinte años, emigró a Córdoba, donde estudió con el pintor Antonio del Castillo. Cuando en 1649 se desató la peste en Córdoba, Valdés Leal regresó con su familia a su ciudad natal. Aunque su estilo pictórico difiere radicalmente de los serenos temas representados por su contemporáneo Bartolomé Esteban Murillo, los dos artistas trabaron amistad y a veces colaboraron en algunas obras. Juntos crearon en 1656 la Academia de pintura de Sevilla y trabajaron con el escultor Pedro Roldán en la decoración del Hospital de la Caridad de esta ciudad. Una pareja de lienzos que Valdés Leal ejecutó para este encargo, *In icto oculi y Finis gloriae mundi*, pintados entre 1671 y 1672, representan el epítome de la predilección de Valdés Leal por las tonalidades oscuras y los temas dramáticos, incluso macabros. Cuando Murillo muere en 1682, Valdés Leal pasa a ser, hasta su fallecimiento en 1690, el primer pintor de Sevilla.

En Madrid, Carreño de Miranda, Antolínez y sus colegas no tuvieron, al parecer, necesidad de alejarse de las fórmulas compositivas que complacían tanto a ellos como a sus mecenas. Por el contrario, los cuadros que Valdés Leal pintó de la Inmaculada Concepción a partir de la década de 1650 destacan por su variedad: *La Inmaculada Concepción con San Eloy y San Antonio de Padua* (Museo de Bellas Artes de Córdoba), *La Inmaculada Concepción con San Andrés y San Juan Bautista* (Musée du Louvre, París) y *La Inmaculada Concepción con donantes* (National Gallery, Londres) son algunos ejemplos de la creatividad de Valdés Leal a la hora de modificar un tema tan repetido.

Sin embargo, incluso sobre Valdés Leal se impuso el mercado del arte, y hacia 1660-1665 pintó al menos cuatro versiones de la Inmaculada Concepción que comparten muchos detalles compositivos y estilísticos. El cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 12]¹⁸ es muy parecido a la versión que se encontraba en una colección particular de Granada cuando Enrique Valdivieso publicó en 1988 su estudio monográfico sobre la vida y la obra de este artista. Las figuras de María en estas dos pinturas son muy

16 Procedencia: donación de doña Mercedes Basabe, viuda de don Manuel Taramona, 1953. Exposiciones: Madrid 1989; Budapest 1996. Bibliografía: Angulo 1957, p. 19, lám. 10; Lasterra 1969, n.º 6; Madrid 1989, pp. 70-71, n.º 19; Galilea 1995, pp. 10, 28, 40; Budapest 1996, pp. 105-107, n.º 20; Madrid/Barcelona 2007, p. 198, fig. 69; Nueva York 2010, p. 108, fig. 27.

17 Nueva York 2010, p. 108, fig. 27.

18 Este cuadro, cuya atribución a Valdés Leal ha sido confirmada por Enrique Valdivieso, es una incorporación relativamente reciente a la colección del museo. Se vendió en Sotheby's (lote 140) el 11 de diciembre de 1991 y se volvió a subastar en la Sala Retiro de Madrid (lote 40) el 29 de mayo de 1995. En 2014 la obra pasó a formar parte de la colección de la Diputación Foral de Bizkaia, que la recibió como dación de un coleccionista bilbaíno y que la cedió al museo ese mismo año.



12. Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)
La Inmaculada Concepción, c. 1660-1665
Óleo sobre lienzo. 156,2 x 106,8 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Comodato de la Diputación Foral de Bizkaia en 2014
N.º inv. DEP2929



13. Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)
La Inmaculada Concepción
Óleo sobre lienzo
En paradero desconocido
Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona

parecidas pero, además, los angelitos a sus pies, con el paño rojo que subraya su vigoroso movimiento, son casi idénticos. Un cuadro similar de Valdés Leal, que en la actualidad sólo se conoce por una fotografía [fig. 13]¹⁹, es una versión simplificada de los de Bilbao y Granada. Una cuarta versión de esta obra se conservaba en una colección particular en Úbeda en 1988²⁰. Todo ello sugiere que, como en el caso de Carreño, Antolínez y otros contemporáneos suyos, Valdés Leal tuvo que referirse a sus propios modelos, introduciendo modificaciones mínimas, para poder responder al insaciable mercado de cuadros de la Inmaculada Concepción de la Virgen María.

19 Antigua Colección Ángel de la Riva, Madrid.

20 Valdivieso 1988, cats. 98-99, p. 247 y figs. 106 y 107.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo 1957

Diego Angulo Íñiguez. *José Antolínez*. Madrid : Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

Budapest 1996

Spainol mestermuvek a Bilbaói Szépmvészeti Múzeumból. [Cat. exp., Budapest, Szépmvészeti Múzeum]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao : Banco Bilbao Vizcaya, 1996.

Carrió-Invernizzi 2008

Diana Carrió-Invernizzi. «El poder de un testimonio visual : el retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón, de Pietro del Po (1662)» en Joan Lluís Palos ; Diana Carrió-Invernizzi (eds.). *La historia imaginada : construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid : Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 85-100.

Frankfurt 1988

Guido Reni e l'Europa : fama e fortuna. [Cat. exp.]. Sybille Ebert-Schifferer ; Andrea Emiliani ; Erich Schleier (a cura di). Bologna : Nuova Alfa Editoriale ; Frankfurt : Schirn Kunsthalle, 1988.

Galilea 1995

Ana Galilea Antón. «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao» en *Urtekaria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1995, pp. 7-42.

García López 2008

David García López. *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2008.

Gutiérrez Pastor 2000

Ismael Gutiérrez Pastor. «Novedades de pintura madrileña del siglo XVII : obras de José Antolínez y de Francisco Solís» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Madrid, n.º 12, 2000, pp. 75-92.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de Arte Antiguo*. Bilbao : [s.n.], 1969.

López Vizcaíno/Carreño 2007

Pilar López Vizcaíno ; Ángel Mario Carreño. *Juan Carreño de Miranda : vida y obra*. [Oviedo] : Cajastur, 2007.

Madrid 1986

Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700. [Cat. exp., Madrid, Palacio de Villahermosa]. Alfonso E. Pérez Sánchez (ed.). Madrid : Ministerio de Cultura : Museo del Prado : Banco Herrero, 1986.

Madrid 1989

Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao : pintura, 1400-1939. [Cat. exp., Madrid, Museo Municipal]. Juan J. Luna (dir.). Madrid : El Viso, 1989.

Madrid/Barcelona 2007

Dibuixos espanyols a la Hispanic Society of America : del Segle d'Or a Goya. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado; Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya]. Priscilla E. Muller ; José Manuel Matilla (eds.). Barcelona : MNAC, 2007.

Marzolf 1961

Rosemary Anne Marzolf. *The life and work of Juan Carreño de Miranda, 1614-1685*. [Tesis doctoral]. Ann Arbor (MI) : University of Michigan, 1961.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en euskera: *Bilboko Arte Ederren Museoa : Guida*; ed. en inglés: *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Nueva York 2010

The Spanish manner : drawings from Ribera to Goya. Jonathan Brown... [et al.] (aut.). [Cat. exp.]. New York : Frick Collection ; London : Scala Publishers, 2010.

Pacheco (1649) 2001

Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Bonaventura Bassegoda y Hugas (ed., introd. y notas). Madrid : Cátedra, 2001 (1ª ed., Sevilla : Simón Faxardo imp., 1649).

Padua/Roma 1991

Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao. [Cat. exp., Padua, Palazzo della Ragione; Roma, Palazzo della Esposizioni]. Roma : Leonardo-De Luca Editori, 1991.

Pérez Sánchez 1985

Alfonso Emilio Pérez Sánchez. *Juan Carreño de Miranda, 1614-1685*. Avilés : Ayuntamiento, 1985.

Plasencia 1932

Antonio Plasencia. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta provincial, 1932.

Roda 1947

Damián Roda. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1947.

Stratton 1989

Suzanne Stratton-Pruitt. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1989 (ed. en inglés: *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge University Press, 1994).

Valdivieso 1988

Enrique Valdivieso. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla : Guadalquivir, 1988.