

Caylus



DISCÍPULO DE JUAN DE FLANDES

(Activo en Palencia en el primer tercio del siglo XVI)

Inmaculada Concepción

Óleo sobre tabla

Hacia 1520

BIBLIOGRAFÍA:

- VANDEVIVÈRE, I. *La Cathédrale de Palencia et l'Eglise Paroissiale de Cervera de Pisuerga*. Bruselas, Centre National de Recherches 'Primitifs Flamands' 1967.
- BERMEJO MARTÍNEZ, E. *Retratos de Isabel la Católica*. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº110, 1991, págs. 49-56.
- BECEIRO PITA, I. *Los conventos de clarisas y sus patronas: Medina de Pomar, Palencia y Calabazanos*. *Sémata*, nº26, 2014, pags. 319-341.
- GRAÑA CID, M. M. *Las damas de Isabel I de Castilla en los debates del humanismo sobre la autoridad y el poder de las mujeres*. *Carthaginensia*, nº31, 2015, pags. 137-171.

Esta pintura, realizada hacia 1520, representa a la Virgen en su advocación de la Inmaculada Concepción, una devoción que desde finales del siglo XV experimentó un renovado impulso y adquirió una relevancia especial en España. Visualmente, aún tardará un siglo en encontrar su plasmación definitiva, pero aquí ya hallamos elementos que aluden a la pureza de María y por ende a su concepción sin mácula.

Entre ellos se debe señalar, en primer lugar, la inscripción en la filacteria que dice: *sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias ade*. Salvo esta última palabra, el resto es un verso que proviene del Cantar de los Cantares, (2,2): «Como el lirio entre los espinos, así es mi amada entre las hijas». El ramo que el Niño sostiene en su mano izquierda combina azucenas (*Lilium candidum*) con ramas espinosas, componiendo así una imagen visual del verso al que alude. Por si quedara alguna duda sobre su sentido y relevancia, Jesús, de manera elocuente, señala con la otra mano a su Madre como destinataria de esas palabras.

Hay además otros atributos que confirman la sutil narrativa inmaculista, como la corona de doce estrellas, los rayos de sol grabados en el fondo dorado rodeando la figura de María, o la luna creciente bajo sus pies; son la plasmación en imágenes del inicio del capítulo 12 del Apocalipsis:

«Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas».

Desde el punto de vista formal, la obra se adscribe al entorno palentino de Juan de Flandes.

Como es sabido, este pintor se instaló en Palencia hacia 1509, permaneciendo en la ciudad hasta su muerte acaecida diez años después, dejándose sentir su influencia en ese territorio y los adyacentes durante todo el primer tercio del siglo XVI. En este caso, las coincidencias del dibujo subyacente de la tabla objeto de estudio con el modo de proceder del pintor flamenco, indican que no nos hallamos ante un mero seguidor más, sino ante un pintor formado en el propio taller de Juan de Flandes. De hecho, esta pintura guarda grandes similitudes con el estilo de las dos tablas superiores del retablo mayor de la catedral de Palencia que fueron añadidas en la tercera década del siglo XVI, cuando se amplió de nuevo la estructura original en la que había intervenido Juan de Flandes entre 1509 y 1519. Estas dos pinturas, la *Visitación* y la *Adoración de los Magos*, se han atribuido convencionalmente a un pintor vinculado a Juan de Flandes, Juan Tejerina, aunque no hay documentación alguna que avale esta hipótesis, por lo tanto, es preferible, por más riguroso, afirmar que se trata de un discípulo y colaborador de Juan de Flandes, que, además de las dos tablas del retablo palentino, es responsable de la ejecución de esta Inmaculada Concepción y de algunas obras más que se encuentran en el mercado artístico, como la Virgen con el Niño que estuvo en una Subasta de la casa Lempertz en Colonia en 2017 como “Círculo de Juan de Flandes”.

La fidelidad con los modelos de Juan de Flandes es absoluta, pues aún no se aprecian rasgos italianizantes más modernos que se impondrán pocos años después, de ahí que esta pintura se pueda fechar con precisión a partir del establecimiento del flamenco en Palencia y antes del uso de la estampa rafaelesca. Esto sitúa su ejecución en los inicios de la tercera década del siglo XVI. El fondo dorado de la composición no se debe interpretar como un rasgo arcaizante en un momento en el que comenzaba a imponerse la representación de un espacio tangible. Por el contrario, el fondo dorado sigue siendo utilizado en esta época como recurso simbólico para evocar lo celestial y lo divino.

En el siglo XIX, probablemente como consecuencia de alguna de las campañas desamortizadoras que se sucedieron en esa centuria, la obra abandonó su ubicación original para pasar a formar parte de la colección de los condes de Toreno. Durante la Guerra Civil, fue expropiada por la Junta de Incautación y Protección del tesoro artístico –nº de inventario: 8625, tal y como consta en una etiqueta en el reverso de la tabla–. Tras este breve paréntesis ha seguido perteneciendo a la colección Toreno hasta su aparición en el comercio artístico hace escasos años.

Dentro de que, como se ha visto, las características formales de esta pintura son bastante reconocibles e identificables con un pintor en concreto, llama la atención en el rostro de Inmaculada varias características, como las ojeras marcadas, el labio inferior más

grueso que el superior, la mandíbula poco definida, que se acompaña de un mentón redondeado, el cabello rubio oscuro, y, sobre todo, unos inhabituales ojos azules. Son todos ellos rasgos que coinciden con la fisonomía de la reina Isabel la Católica, bien conocida por los retratos que de ella nos han llegado y por la narración, tantas veces citada, del cronista regio Fernando del Pulgar, que la describía como «... muy blanca é rubia: los ojos entre verdes e azules, el mirar gracioso e honesto (...)».

Así que se debe explorar la posibilidad de que nos hallemos ante un retrato de la Reina Católica “a lo divino”. No fue, desde luego, hecho en vida de la reina, ya que la influencia de Juan de Flandes en Castilla se empieza a percibir una vez que deja de estar al servicio de Isabel, tras su fallecimiento en 1504. Se trataría más bien de un homenaje póstumo, de una evocación de su persona cuando su recuerdo aún estaba muy presente. No debe sorprender, dado que la exaltación de la imagen de Isabel, tanto en vida suya como con posterioridad, llegó a unas cotas de mitificación muy altas, insistiéndose en la excepcionalidad de su figura. En este contexto, no fue infrecuente la comparación con la Virgen María ya desde antes de reinar. Y así, en el libro de fray Martín Alonso, *Jardín de las nobles doncellas*, escrito para la educación de Isabel cuando aún era princesa, se establecían paralelismos entre ambas por su condición de doncellas y «porque espera ser reina, como la Virgen que es Reina de los cielos». Muchos años después, poco antes de morir Isabel, el cronista Pedro Mártir de Anglería escribe una carta en la que razona que, de la misma manera que la Virgen «remedió el humanal linaje encarnando al hijo de Dios para redimirnos, así esta soberana con su virtud ha remediado a España e aun a toda Europa».

Existen otros ejemplos que vienen a mostrar que esta equiparación no es casual, al formar parte de una política propagandística muy elaborada en la que se insiste en el carácter providencial de la llegada de Isabel al trono. Sin embargo, se debe subrayar que la propia reina no llevó tan lejos esta equiparación en el plano pictórico: en los retratos de Isabel insertos en composiciones religiosas ella tiene un protagonismo secundario, siempre supeditada a la divinidad, porque el mensaje que quería mandar la reina a través de las artes plásticas era el de mujer virtuosa y devota. Por otra parte, más allá de la coincidencia de los rasgos físicos, la imagen que aquí se estudia no se acompaña de ningún símbolo inequívocamente identificativo de la reina Isabel. Por lo tanto, la pintura en cuestión no fue concebida como un encargo de la corte ni destinada a ella, sino para una capilla de carácter restringido, probablemente en un entorno conventual vinculado de alguna manera especial a la memoria de la reina. Su propósito sería, a la vez, exaltar la devoción inmaculista y rendir homenaje a la monarca, destacando las semejanzas entre la Virgen y la Reina Católica. En

cuanto a la elección de esta devoción en particular, la propia Isabel manifestó abiertamente su adhesión a la Inmaculada Concepción, convirtiéndose en una de sus principales impulsoras, una labor que fue secundada por varias damas de la aristocracia castellana.

Al tratarse de una pintura palentina influida por la doctrina immaculista y que posiblemente retrata a la reina Isabel, es razonable situar su origen en un convento franciscano de este territorio, dado que, en la controversia sobre la aceptación del misterio de la Virgen concebida sin mácula, quienes defendieron con mayor firmeza esta doctrina fueron los franciscanos, tanto la rama masculina como la femenina, es decir, la orden de las clarisas. Por ello, parece lógico suponer que la obra proceda de un cenobio vinculado a esta congregación.

Por otra parte, la orden de las clarisas fue muy favorecida por Isabel y varias mujeres de su entorno, que actuaron como patronas y fundadoras de conventos. En suma, se trataba de la orden predilecta de los grandes linajes castellanos, cuyas integrantes femeninas no solo realizaban generosas donaciones, sino que también ocupaban los principales cargos dentro de la estructura conventual.

Entre los cenobios palentinos de clarisas susceptibles de ser el enclave original de la pieza, se puede destacar el convento de Santa Clara en la capital, bajo el patronazgo de los Enríquez y el convento de Nuestra Señora de la Consolación en Calabazanos, fundado por los Manrique. Ambos conventos contaron con el patrocinio de miembros femeninos de estos linajes, íntimamente relacionados con la Reina. En el de Calabazanos, en plena Tierra de Campos, se tiene constancia de la presencia de Isabel en su juventud, así como de sus acciones para fomentar en el mismo el ingreso de damas de los linajes más vinculados a ella. Hay que aclarar que entrar en religión no significaba una ruptura absoluta con el exterior, de manera que a través de este cauce la aristocracia femenina participó en los debates ideológicos de su tiempo, mediante la promoción de determinadas devociones y escritos. Cabe recordar además que los conventos de la orden mantenían una estrecha comunicación entre sí, por lo que es muy probable que el cenobio palentino donde se ubicó originalmente esta tabla conociera la obra de la abadesa clarisa valenciana Isabel de Villena quien en 1490 escribió *Vita Christi*, que alcanzó gran difusión. El escrito se centra en exaltar el papel de las mujeres que rodearon a Jesús, dedicando especial atención al protagonismo de la Virgen en la historia de la salvación al presentar a María no solo en su habitual papel misericordioso, sino de una manera más novedosa para la época, como imagen de autoridad y poder. No es casual que la Reina Isabel solicitara una copia de este manuscrito, –y gracias a este interés regio se publicó en 1497– ya que en él se fusionaban dos de sus grandes intereses: la

devoción a la Inmaculada Concepción y la reivindicación de la capacidad femenina para ejercer poder.

En suma, bajo la apariencia de una sencilla representación de la Virgen con el Niño, realizada en Palencia en las primeras décadas del siglo XVI, se esconde una obra de mayor complejidad. Se trataría de un homenaje a la Reina Isabel, realizado poco después de su muerte en un convento palentino vinculado de una manera especial a su persona, probablemente de clarisas, con el que se buscaba vincular su figura singular con la de la Virgen y, al mismo tiempo, reforzar la devoción a la Inmaculada Concepción.



Fig. 1: Discípulo del taller de Juan de Flandes. *Virgen con el Niño*. En comercio.



Fig. 2: Discípulo del taller de Juan de Flandes. *Adoración de los Magos* (detalle). Retablo mayor de la Catedral de Palencia.

Irene Fiz Fuertes. Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid