

MALDONADO FERNÁNDEZ, M. *La mancomunidad de tres villas hermanas: Reina, Casas de Reina y Trasierra (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 1996.

«La Comunidad de Siete Villas de la Encomienda de Reina», *Revista de Estudios Extremeños*, LVI-III, 2000, pp. 917-963.

«Intercomunidades de pastos en las tierras santiaguistas del entorno de Llerena», en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. *Actas III Jornada de Historia de Llerena*, Llerena, 2002, pp. 85-106.

«Oscilaciones y conflictos en la línea divisoria de Extremadura y el antiguo reino de Sevilla», en LORENZANA DE LA PUENTE, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *Arte, poder y sociedad y otros estudios sobre Extremadura. Actas de las VII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2006 (en prensa).

MOTA ARÉVALO, H. «El castillo de Montemolín», *Revista de Estudios Extremeños*, XV-II, 1959, pp. 359-387.

MURILLO LÓPEZ, A. «Guadalcanal en 1829», *Guadalcanal, Feria y Fiestas*, Guadalcanal, 2004, pp. 121-130.

OYOLA FABIÁN, A. «Conflictos seculares por el territorio: Fuente de Cantos-Segura de León», *Actas I Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Badajoz, 2001, pp. 43-58.

«El fuero de población de Segura de León: aplicación y vigencia», en *Actas del I Congreso de la Memoria Colectiva de Tentudía*, Zafra, 2001, pp. 307-320.

PÉREZ MARÍN, T.: «La venta de bienes de las Órdenes Militares en Extremadura durante los siglos XVI y XVII», en *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, Trujillo, vol. II, 1993, pp. 211-253.

RODRÍGUEZ BLANCO, D. *La Orden de Santiago en Extremadura (siglos XIV-XV)*, Badajoz, 1985.

«La región de Tentudía y la Orden de Santiago en la Edad Media», en *Actas del I Congreso de la Memoria Colectiva de Tentudía*, Zafra, 2001, pp. 111-123.

**EL CUADRO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD  
DEL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS  
DE FUENTE DE CANTOS (BADAJOZ). SU PROCEDENCIA,  
ICONOGRAFÍA Y FUENTES GRABADAS**

Emilio Quintanilla Martínez  
Departamento de Historia del Arte Universidad de Navarra

EL CUADRO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DEL CONVENTO  
DE CARMELITAS DESCALZAS DE FUENTE DE CANTOS  
(BADAJOZ). SU PROCEDENCIA, ICONOGRAFÍA  
Y FUENTES GRABADAS.

*Emilio Quintanilla Martínez*  
*Departamento de Historia del Arte*  
*Universidad de Navarra*

---

El objeto de esta comunicación es realizar un análisis estilístico e iconográfico del lienzo que representa a la *Santísima Trinidad* procedente de la extinguida Escuela de la Bienaventurada Virgen María hoy se conserva en la sacristía del convento de las MM. Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz), establecer su procedencia, definir su iconografía y poner de manifiesto las fuentes grabadas que se utilizaron en su ejecución.

**El cuadro de la Santísima Trinidad.**

Se trata de un lienzo de tamaño mediano (148 x 157 cm), enmarcado por un simple baquetón dorado levemente moldurado (fig. 1). En él vemos un fondo de nubes, sobre el que se sitúan las figuraciones de las tres Personas de la Trinidad siguiendo la iconografía más habitual de este tema en el arte español. La obra puede fecharse en los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII.

El cuadro se encuentra en la actualidad —y al parecer, desde que se llevó al convento— colgado en la sacristía exterior del monasterio carmelita.

Podemos contemplar a nuestra izquierda (a la derecha de Dios Padre), a Cristo Resucitado (fig. 2), representado como un hombre joven, sentado, semidesnudo, que cubre la parte inferior del cuerpo y el brazo izquierdo con un amplio manto rojo, que presenta un cuerpo apolíneo de estudiada anatomía, bastante monumental, con una pierna izquierda ligeramente avanzada con respecto a la derecha, algo retirada hacia atrás

y apoyada en la parte delantera del pie. Con el brazo derecho sujeta el mástil de una banderola muy alargada que se vuelve hacia la izquierda y sigue su desarrollo ondeando en la parte de atrás. Cristo apoya su mano

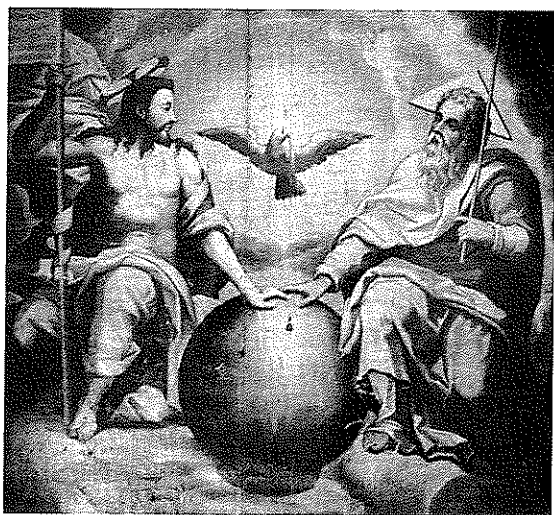


Fig. 1.- La Santísima Trinidad. Óleo. Convento de Carmelitas Descalzas. Fuente de Cantos (Badajoz)



Fig. 2.- La Santísima Trinidad. Óleo. Convento de Carmelitas Descalzas. Fuente de Cantos (Badajoz). Cristo.

izquierda sobre un globo, símbolo del Universo, que se encuentra entre Él y el Padre. Su cara aparece de perfil, mirando hacia Dios Padre. De hermosas facciones, lleva barba corta, y pelo largo, negro, algo rizado, que le cae en mechones sobre los hombros. Sobre la cabeza lleva un nimbo circular crucífero, opaco. Muestra las llagas del costado, las manos y los pies, pero sin resaltar en el aspecto cruento de las heridas, de las que no brota sangre.

En el fondo se aprecia un resplandor circular que une a las tres Personas. En el centro, sobre la esfera, la paloma que representa al Espíritu Santo, con las alas extendidas y el cuerpo en postura vertical. A la derecha, la figura de Dios Padre, simétrica a la del Hijo y en idéntica postura y actitud. En este caso va vestido por una túnica y un manto, ambos de amplio vuelo, de color azulado, apoya la mano derecha en el globo y lleva en la izquierda un alto cetro. Sus facciones, agradables, son las de un anciano —el *Anciano de Días* de las Escrituras—, con pelo y barba largas y blancas, y lleva sobre la cabeza el característico triángulo.

Estéticamente, el lienzo destaca por el cuidado y correcto dibujo, el equilibrio y ritmo de la composición, la belleza física de los personajes sagrados y el dulce colorido, sabiamente combinado, aunque presenta también algunas carencias de las que hablaremos más adelante.

Este cuadro no siempre ha sido tratado por los distintos autores que se han ocupado del patrimonio del convento. No es citado por Mérida en su *Catálogo* de la provincia de Badajoz de 1926<sup>1</sup>, y hay que esperar a 1991 para que Valverde Bellido lo incluyese en su obra sobre el patrimonio artístico de Fuente de Cantos en la serie *Cuadernos Populares*<sup>2</sup> y luego en la conmemorativa del Centenario de Zurbarán<sup>3</sup>. Yo mismo me he ocupado del estudio de este lienzo en mi tesis de licenciatura, defendida en 1988, y luego en mi estudio sobre la Escuela de la Bienventu-

<sup>1</sup> Ramón MÉLIDA ALINARI, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1926. Dedicada a Fuente de Cantos las pp. 240-247-

<sup>2</sup> José Manuel VALVERDE BELLIDO, *Fuente de Cantos, el pueblo de las espadañas*, Cuadernos Populares núm. 42, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1991, p. 23. Sin embargo, le da una cronología que creemos errónea.

<sup>3</sup> José Manuel VALVERDE BELLIDO, «Arte religioso en Fuente de Cantos», en *Francisco de Zurbarán (1598-1998)*, Edición Conmemorativa del IV Centenario

rada Virgen María y últimamente, en el *Catálogo* de la Exposición celebrada en el convento Carmelita con motivo del 350 aniversario de su fundación, de la cual formó parte con el número 24<sup>4</sup>.

En principio, la temática, el tamaño y el formato del lienzo nos podría indicar que se trata del característico cuadro de remate de un retablo, y bien pudo serlo en su origen remoto, pero no creemos que se tratase del remate del retablo mayor de la ermita del Cristo, de la que procede, como veremos más adelante, pues es demasiado grande para serlo de un retablo de un templo tan pequeño, con un muro sobre el que se colocaría el retablo mayor de no más de tres metros, con lo cual, no parece lógico que el ático solo ocupase la mitad de la altura disponible. Además, la documentación de la Escuela de la Bienaventurada Virgen María que tenía su sede en esa ermita, nos dice que *El día quince de junio de 1889 se instaló el retablo de madera en blanco y dorado del Altar mayor donado por la testamentaria de D. Francisco Jiménez Bocanegra, natural de Grazalema y vecino de Sevilla, cuya donación se alcanzó por la Hermana Elena Tejada Rodríguez del alvacea de dicho Señor Don Eduardo Caruana, habiendo sido el costo del retablo de tres mil setecientos sesenta reales, se hace mención de esta donación o regalo para que las hermanas sucesivas rueguen a Dios por el alma del donante. Fuente de Cantos y Julio 11 de 1889*. En el inventario que se realiza poco antes, ya se hablaba del cuadro de la Trinidad como elemento independiente. Eso no impide que el cuadro, antes de que fuese

---

de su nacimiento, Fuente de Cantos, 1998, p. 412. En esta ocasión, no indica ninguna cronología.

<sup>4</sup> «Estudio histórico-artístico del convento de Jesús-María de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz)», Departamento de Historia del Arte, Universidad de Navarra, 1988 (inédito); «La Escuela de la Bienaventurada Virgen María de Fuente de Cantos (Badajoz) según la documentación conservada en el Archivo parroquial de Ntra. Sra. de la Granada (1738 -1936), *Memoria Ecclesiae*, XXI, Oviedo, 2002, p. 395-421, y *El Convento del Carmen de Fuente de Cantos*. 1652-2002, Fuente de Cantos, 2002. Catálogo de la Exposición. La ficha de esta pieza se encuentra en la p. 61. También se recoge la historia del lienzo en el libro que se publicó el año del 350 aniversario firmé con la Hna. ANA MARIA DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, *El Carmelo de Fuente de Cantos (Badajoz). 350 Años de Historia*, Fuente de Cantos, 2002, p. 38-41.

donado a la ermita, en la que colgaría como elemento devoto independiente, hubiese formado parte de un retablo anterior deshecho.

El estado de conservación de la obra es relativamente bueno, y la ausencia de oxidación de los barnices permite gozar de un colorido original de gran viveza, en el que destacan los rojos de la túnica de Cristo, los delicados matices cromáticos de su cuidado estudio anatómico, y los azulados de las vestiduras del Padre Eterno y las nubes. Sin embargo, a simple vista se aprecia una cierta debilidad del soporte, bastante fino, un craquelado extendido por la mayor parte de la superficie y algunas faltas de materia pictórica en aquellas zonas en las que la pintura soporta la presión de los travesaños del bastidor. También falta materia pictórica, e incluso soporte, en algunos lugares, puntuales pero bien visibles, debido seguramente a golpes, como el que se puede apreciar en el globo terráqueo, sobre la derecha, y en algunos otros lugares. Todo ello parece indicar la necesidad de una intervención restauratoria a medio plazo, así como el colocar el cuadro en un lugar más accesible, para que se pueda gozar con mayor comodidad de su innegable belleza.

Como atestigua la tradición oral, el cuadro de la Trinidad pasó al convento de las Carmelitas, pero así como sabemos que el cuadro de la Virgen de Guadalupe fue restaurado, con bastante acierto, en la década de los ochenta, no tenemos noticias de que el cuadro de la Trinidad sufriese una intervención de ese tipo.

### **La Escuela de la Bienaventurada Virgen María en la Ermita del Cristo**

Este cuadro procede de una asociación devota femenina, hoy casi olvidada, conocida en su tiempo como la Escuela de la Bienaventurada Virgen María, que tuvo su sede en la vecina ermita del Santo Cristo, desde su fundación en 1738 hasta que desapareció poco después de la guerra civil. Era una asociación laica de mujeres que practicaba ejercicios piadosos y reunía alrededor del medio centenar de asociadas, que a lo largo del tiempo fue adquiriendo para sus fines un ajuar no especialmente rico, pero sí muy adecuado para los ejercicios de su instituto, obtenido por las sucesivas donaciones de sus miembros y devotos. Además, la supresión tras la Desamortización de las numerosas ermitas y

hospitales que existieron en la Edad Moderna en Fuente de Cantos, de la que se vio exenta esta asociación al no ser una entidad monástica y ocupar una dependencia propiedad de la parroquia, hizo que algunos de sus bienes pasaran a formar parte del patrimonio de la Escuela, como los que se llevaron de la ermita de la Aurora o la de San Juan de Letrán.

Un inventario realizado en 1918 nos puede dar una idea del aspecto de la pequeña iglesia y de las imágenes que guardaba: las más destacadas eran un Cristo que presidía la ermita, que puede que fuese yacente, puesto que en el inventario se citan varios sudarios para cubrirlo, y la imagen titular de la Divina Pastora, situada, según ese inventario, frente a la puerta, o sea, en el lado del Evangelio. Junto a ese altar, una imagen de la Inmaculada de vestir, y en el otro lado, enfrente, la imagen de la Aurora del Sol Divino. Además, otras imágenes: San José, que tenía una vara de plata, Santa Lucía y Santa Marta, San Diego de Alcalá, San Blas, de vestir, y un Niño Jesús también de vestir en una cuna que tenía unas potencias de plata. Además, varios cuadros, con la Santísima Trinidad —el que ahora nos ocupa—, la Virgen de Guadalupe y San Juan Bautista, y otros de menor tamaño.

La ermita fue atacada durante los sucesos de julio de 1936 y su interior quedó casi totalmente destruido. Según testimonios recogidos de personas que asistieron a los últimos ejercicios realizados por la Escuela de la Bienaventurada Virgen María después del destrozo de sus pertenencias en 1936, las congregantes eran un grupo reducido de mujeres mayores que ya no tuvo la energía necesaria para sobreponerse y remontar la pérdida de su ajuar litúrgico<sup>5</sup>.

Al parecer, tras el asalto, quedaron ciertos objetos deteriorados que fueron recogidos, algunos de los cuales se depositaron en el convento de las Carmelitas Descalzas. Además del lienzo del que tratamos ahora,

<sup>5</sup> Vid. mi trabajo «Testimonios escritos inéditos de los sucesos de Julio de 1936 en Fuente de Cantos (Badajoz)», *Actas de la IV Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Asociación Cultural Lucerna, Badajoz, 2003, p. 9-37. En el se recogen distintos testimonios que hablan de la destrucción del ajuar de la Escuela (p. 15): *Asaltaron las iglesias del Carmen, Santo Cristo y Misericordia, destrozando todas las imágenes y los retablos de las dos últimas*; (p. 20). *El 25, día de Santiago, que no podremos nunca olvidar, fueron a una capilla llamada del Santo Cristo y rompieron todo.*

han llegado a nuestros días otro cuadro con la imagen de la Virgen de Guadalupe apareciéndose al indio Juan Diego, que necesitó una importante restauración, y un cáliz neoclasicista<sup>6</sup>.

Las personas que conocieron el interior de la ermita del santo Cristo antes de 1936 hablan de una «iglesia en miniatura», y eso debía ser, un espacio recogido, muy adecuado para la devoción privada, con varios retablos e imágenes para suscitar la devoción sensorial heredada del barroco tan habitual en los templos españoles.

Conocemos dos inventarios en los que se incluye el cuadro del que tratamos: uno de 1885, confeccionado con ocasión del cambio de hermana mayor, *Ynventario de los bienes y alajas que al presente tiene, pertenecientes a la Venerable Escuela de Maria Santisima con expresion de las personas devotas que algunos de dichos bienes donaron a esta Santa Congregacion para su uso, por amor de Dios y en obsequio de esta su Santisima Madre bajo el titulo de la divina Pastora de cuyos bienes y alajas hace formal entrega Carmen Aparicio Hermana Mayor que cesara, a la que en la actualidad egerce dicho cargo, la Hermana Petronila Gimenez y un lienzo: Un cuadro grande de la Santisima Trinidad*, del que se especifica que fue donado por la hermana Concepción Real. En otro inventario, de 1918 se incluye con el número 139 de las posesiones de la Escuela de la Bienaventurada Virgen María un *Cuadro grande de la Santa Trinidad*.

Doña Concepción Real Tinoco de Castilla vivió entre 1833 y 1907, como podemos deducir de su acta de defunción que se conserva en el Archivo de Nuestra Señora de la Granada<sup>7</sup>. Perteneció a la Escuela de la Bienaventurada Virgen María, a la que, como vemos, donó el cuadro. En esa acta el párroco incluye un largo apunte en el que se dice que esa señora, que gozó de una cierta fortuna, registró su testamento en Cáceres en 1903, en el que se instituían numerosísimas mandas piadosas, que se enumeran en la partida de defunción para su cumplimiento. Por lo que respecta a la Escuela, dotaba una capellanía a la que se encomendaba el culto de la ermita, y legaba una cierta cantidad para que se instalase allí

<sup>6</sup> Sobre la historia y ajuar de esta institución, vid. mi trabajo «La Escuela de la Bienaventurada Virgen María...», Oviedo, 2002, p. 395-421.

<sup>7</sup> Libro de defunciones, 20, 1907-1911, f. 13v-14v.

el monumento del Jueves Santo. Desafortunadamente, no hemos encontrado más datos que nos ayuden a esclarecer la posible procedencia del cuadro del que tratamos, que bien pudiera ser Sevilla, o quizá, Toledo.

### Análisis iconográfico.

Las representaciones plásticas de la Trinidad son bastante tardías en el arte cristiano, debido a la dificultad de plasmar de forma figurada un dogma en el cual sólo la segunda Persona —el Verbo Encarnado— es visible. Por eso, las imágenes trinitarias más antiguas son ideográficas, simbólicas: tres círculos, tres anillos o un esquema. Se comenzó representando a Dios Padre de forma metafórica, pues es invisible, por medio de un ojo, un triángulo o una mano que sale de una nube.

La Trinidad más común en el arte se dio por primera vez en el arte francés y del Norte de Italia en el siglo XII, y será la forma habitual de representar a la Trinidad a partir del Renacimiento: en ella aparece Dios Padre como un anciano, a veces con el halo triangular, sentado. Cristo, a su vez, puede sostener la cruz, asir una banderola o llevar en sus manos un libro con las letras griegas A y Ω (que a veces se escribe minúscula: ω), alfa y omega. Los pies pueden estar sobre el globo terráqueo. La paloma suele estar sobre ellos. También las podemos ver, siguiendo las palabras del Credo, como dos personas, Cristo con la cruz en la mano a la derecha del Padre, con un cetro y un globo, y encima, la paloma. Fue la manera más corriente a partir del Concilio de Trento, que desaprobó todas las demás al considerarla que podían inducir al error.

Otra forma menos común es la de presentar a la Trinidad como tres personas de apariencia humana. Por último, podemos citar la Trinidad tricéfala, en la que se ve un cuerpo con tres cabezas o una persona con una cabeza de triple rostro, extraño modelo pronto reprimido por la autoridad eclesiástica.

En los Países Bajos y en algunos autores como El Greco, se puede ver la Trinidad doliente, en la que el Padre sostiene a Cristo muerto como si fuese una Piedad<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo I, Vol. 1, Ediciones El Serbal, Barcelona, 1996, p. 36-52.

Así pues, se trata de un tema difícil ante el que los pintores, temerosos de incurrir en la censura eclesiástica, que velaba por la ortodoxia en las representaciones, que, según las disposiciones del Concilio de Trento, no debían inducir al error en las verdades de la fe, se valían de la opinión de los tratadistas y de estampas, que respaldaran con su autoridad la validez de la imagen representada.

En el cuadro de Fuente de Cantos se siguen fielmente las indicaciones de Francisco Pacheco de Miranda con respecto a este tema: *... la más recibida postura de la Santísima Trinidad ha de ser pintar la Padre Eterno en figura de grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad, como se apareció a Daniel, profeta, con alba que tenga los claros blancos y los oscuros columbinos, y manto de brocado, o de otro color grave, como la túnica de azul claro, y el manto de morado alegre; y a su mano derecha, sentado, Cristo nuestro Señor, como lo dice David y lo afirma la Santo Iglesia en el Credo (aunque los doctos saben cómo se ha de entender en Dios esto de la mano derecha, en la pintura se ha de executar como suena). Pintese de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo, con sus llagas en manos, pies y costado, con manto roxo, arrimado a la cruz; o que ambos sostienen el mundo y bendicen a los hombres; y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma (que si bien apareció en otras formas) ésta es la más conocida y usada, como se vido sobre Cristo en el Jordán después del bautismo y, por esto, usaba, antiguamente, la Iglesia de palomas de plata y oro sobre las pilas de bautismo y por custodia del Santísimo Sacramento, como consta de las Epístolas de San Paulino y de otros autores. Y si damos al Padre y al Espíritu Santo la figura que no tiene ¿por qué no al Hijo la que tiene y tomó por nuestro amor? Acompañese este misterio con resplandores y ángeles y serafines que asisten con admiración y respeto. Yo añadido a toda esta pintura una luz que sale del pecho del Padre Eterno, y otra del pecho del Salvador, que para en el Espíritu Santo, para sinificar que procede de ambas Personas. Puédese, a la redonda, hacer un círculo perfeto de resplandor, que denota que Dios no tiene ni principio ni fin. El triángulo formado de tres líneas iguales que se pone por diadema en la cabeza de Dios Padre (a diferencia de las potencias de Cristo) es también símbolo de la Santísima Tri-*

*nidad, como lo aplicó, ingeniosamente, el Maestro Francisco de Medina en su mismo epitafio. Esta pintura de la Santísima Trinidad afirma un docto de la Compañía, que tiene gran acierto y veneración y más de mil años de antigüedad. Vuelvo a decir que se pinte al Salvador sin túnica y manifiesta la hermosura de sus llagas<sup>9</sup>.*

La exactitud iconográfica también podía asegurarse siguiendo fielmente el modelo de estampas, de dibujos impresos, que fue lo que hizo el auto anónimo del cuadro de Fuente de Cantos.

### El uso de las estampas en la pintura del Siglo de Oro español.

En épocas pasadas, en la que los medios de reproducción eran tan limitados, para que un pintor conociese los cuadros de otro, no tenía más remedio que acudir a verlos personalmente (como hizo, por ejemplo, Velázquez, realizando un viaje a Italia), o que el propio pintor fuese a otro lugar y dejase allí algo de su obra (siguiendo con Velázquez, sabemos que conoce la obra de Rubens por la visita que éste hizo a Madrid y las obras que dejó allí pintadas), o la reproducción impresa. Efectivamente, cuando un cuadro se hacía famoso o destacaba por su mérito, devoción, fama o asunto representado, se solía grabar, es decir, reproducir en una plancha de metal y darlo a la imprenta para realizar múltiples copias con ese molde sobre papel. Así el cuadro, aunque sin colores, podía ser conocido en numerosos lugares y transportado sin problemas a cualquier lugar del mundo, como de hecho sucedió.

Los pintores recurrían con muchísima frecuencia a la inspiración en los grabados. Ese campo de la Historia del Arte, descuidado durante bastante tiempo, está siendo descubierto ahora, con lo cual se ha abierto un interesantísimo campo de investigación en cuanto a los medios y difusión de las formas artísticas<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Francisco PACHECO DE MIRANDA: *Arte de la Pintura*, Ed. anotada y prologada por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1941, Vol. II, p. 197-198.

<sup>10</sup> El estudio sobre el grabado más completo publicado recientemente es el de Benito NAVARRETE PRIETO: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998.

Los artistas aprovechaban sin miedo las imágenes de otros que habían sido difundidas por medio de grabados o estampas, desde los artistas más mediocres hasta los grandes genios. Citamos a continuación algunos textos, el primero de Palomino y el segundo de Pacheco<sup>11</sup>, que nos indican que esta práctica no era mal considerada, sino un medio como cualquier otro en la práctica pictórica: *A este modo de aprovecharse el pintor para sus composiciones, llaman vulgarmente hurtar, siendo así, que no le dan este nombre al pintar por estampa, siendo copiada puntualmente; sino sólo dicen: es hecho por estampa de tal o tal autor. Y yo no hallo otra razón para esta denominación tan odiosa, sino el que copia puntualmente la estampa, no le usurpa la gloria a su inventor; porque luego dicen: es copia de Rubens o de Van Dick. Pero el que lo ha compuesto de diferentes apeles es deudor a tantos que, no pudiendo pagar a ninguno, se alza con el caudal de todos; y por eso le llaman hurtar en mal romance, aunque les cojan en mal latín.*

Dice también Palomino: *no era melindroso nuestro [Alonso] Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas, porque quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosas indigna de un inventor eminente, respondía: «Hagan otro tanto, que yo se lo perdono», y tenía razón porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto.*

Por su parte, dice Pacheco: *Enriquecida la memoria y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele la ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artifices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, de otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera*

<sup>11</sup> José Acisclo PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo III, Aguilar, Madrid, 1988, p. 348, de José, y de Francisco PACHECO DE MIRANDA, *El Arte de la Pintura*, Vol. I, p. 242



*esta disposición que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad es ajeno. Y esto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menor ordinarias y comunes.*

Otro aspecto que empujaba a los pintores a inspirarse en las estampas era el que venían avaladas, en cuanto a su pureza iconográfica, por la autoridad del autor del cuadro original, con lo cual, el pintor dejaba a cubierto su posible responsabilidad en alguna desviación, error doctrinal o falta de decoro en la que pudiese incurrir en el cuadro, especialmente en la pintura religiosa. No olvidemos que, a partir del segundo tercio del siglo XVI se extenderán por la Europa católica las doctrinas del Concilio de Trento, que destacan el valor de la imagen como transmisor de doctrina e impulsora en la devoción de los fieles, con lo cual, se ponía especial cuidado en que éstas estuviesen de acuerdo con la doctrina oficial de la Iglesia.

### El grabador Domenico Tibaldi (1541-1583).

El desconocido autor del lienzo que estamos analizando, siguió fielmente una estampa (fig. 3) de Domenico Tibaldi (o Pellegrini), que a su vez trasladó al grabado un lienzo del pintor boloñés Orazio Sommachini (fig. 4) que se encuentra en el convento de San Esteban de la ciudad de Bolonia, en Italia.

Arquitecto y pintor además de grabador, Domenico Tibaldi, también conocido como Domenico Pellegrini, nació en Bolonia en 1541, y falleció en esa misma ciudad italiana a los cuarenta y dos años. Es hijo (algunos autores dicen que hermano menor<sup>12</sup>) del también grabador Pellegrino Pellegrini. Suele considerársele el primer maestro de Agostino Carracci<sup>13</sup>, con el que colaboró frecuentemente y cuyos grabados pueden confundirse. Seguramente, muchos grabados anónimos proceden-

tes de esa ciudad deban atribuirse a Tibaldi. Reprodujo casi exclusivamente pinturas de artistas boloñeses.



Fig. 3.- La Santísima Trinidad. Grabado de Domenico Tibaldi siguiendo a Orazio Samanachi.



Fig. 4. La Santísima Trinidad. Óleo de Orazio Samanachi. Convento de San Esteban. Bolonia.

<sup>12</sup> E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, tomo 8, Librairie Gründ, 1966, p. 304.

<sup>13</sup> Babette BOHN, *The Illustrated Bartsch*, 39, Commentary, Part 2, Italian Masters of the Sixteenth Century, Abaris Book, New York, 1988, p. 41-45.



El grabado de la Santísima Trinidad que analizamos se fecha hacia 1570, lo cual ya nos da una fecha *post quam* para el cuadro de Fuente de Cantos. Fue uno de los grabados más famosos de este autor, y constituye un punto de inflexión en su obra después de recibir la influencia del grabador Cornelis Cort (1533-1578), pues a partir de aquí sus grabados perderán la cierta monotonía de la que adolecían antes, debida a la repetición de líneas paralelas, pues éstas se trazarán con mayor libertad, y conseguirán una capacidad expresiva más sutil, mayor capacidad de expresar las luces y las sombras y un sentido del volumen más convincente. En la parte inferior del grabado puede leerse: GLORIA SVMMAE TRINITATI / VNI VERAЕ DEITATI, y a la izquierda, abreviado, el autor del cuadro original, Sama[chini] Inuen[it], y a la derecha, el del grabador y la fecha: Domi[nicus] Tibal[di] Fec[it] Bono 1570, y el monograma <sup>4</sup>B. En las obras consultadas se citan varias impresiones de este mismo grabado en Berlín, Bolonia, Bremen, Colonia y Viena<sup>14</sup>. Además, se conserva otro en la colección de San Lorenzo de El Escorial, aunque algo recortado<sup>15</sup>, lo que nos atestigua que el grabado era conocido en nuestro país.

### La pintura original de Orazio Samachini.

El grabado de Domenico Tibaldi sigue fielmente el cuadro de Orazio Samachini (también llamado Sammachini, Sammacchini o Samachino) del convento de San Esteban de Bolonia.

Este pintor boloñés nació en 1532, y murió en su ciudad natal en 1577<sup>16</sup>, es decir, es completamente contemporáneo de Domenico Tibaldi. Se encuadra dentro de la generación de pintores manieristas seguidores de la *maniera* de los grandes artistas del renacimiento, cuyas influencias confluyen en este artista. Por ejemplo, toma de Miguel Ángel, seguramente a través de su seguidor boloñés Pellegrino Tibaldi, el dibujo

<sup>14</sup> Diane DEGRAZIA BOHLIN (ed.), *The Illustrated Barch*, 39, Italian Masters of the Sixteenth Century, Abaris Book, New York, 1966, p. 28, y Babette BOHN, *Op. cit.*, p. 52-54.

<sup>15</sup> Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE (Ed.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vol. IX, EPHIALTE, Vitoria, 1984, p. 105-106.

<sup>16</sup> E. BÉNÉZIT, *Dictionaire...*, tomo 7, p. 493.

monumental de Miguel Ángel, su grandiosidad corporal, y de Rafael la pureza de las líneas y la limpieza del color utilizado, a lo que une el refinamiento, a veces la tensión propia de su época, el manierismo, y de otros autores contemporáneos como Zuccherò, Parmigianino, Correggio o Vasari. Sus trabajos más importantes se encuentran en Parma, en cuya catedral pinta numerosos frescos, junto a los del Correggio, en Roma, en la decoración del Belvedere y la Sala Regia del Vaticano, en Cremona y en su ciudad natal.

La comparación entre la estampa y el cuadro de Samachini que reproduce no denota grandes diferencias, aparte de las derivadas de procedimientos pictóricos tan distintos, sobre todo en la ausencia de color del grabado y algunas otras. Las Personas Divinas son prácticamente idénticas, la única diferencia quizás sea un mayor tamaño de la paloma del Espíritu Santo en el grabado, e iguales son los querubines y los ángeles niños que sostienen el globo terráqueo. La mayor diferencia se encuentra en los ángeles mancebos que se encuentran en la parte inferior. El de la derecha aparece arrodillado, vuelto hacia afuera pero mirando hacia el interior, con las manos juntas, que señalan hacia fuera, pero en el grabado, el ángel se vuelve hacia la Trinidad, a la que señala con sus manos juntas. El ángel de la izquierda, que en el cuadro adopta una postura similar en el cuadro a su simétrico, en el grabado aparece con una postura mucho más teatral, corecostado, en diagonal, vuelto a la Trinidad, con los brazos abiertos. Es decir, que en estos dos personajes, Tibaldi se apartó del cuadro de Samachini que estaba reproduciendo e introdujo unas figuras más movidas y efectistas, con posturas más forzadas y teatrales, quizás sacadas de otro original, quizás del dibujo preparatorio conservado en el Louvre, en el que los ángeles aparecen como en el grabado<sup>17</sup>.

### La interpretación de la estampa de Domenico Tibaldi.

Sin duda alguna, el autor del cuadro de Fuente de Cantos tenía ante él la estampa de Tibaldi, y pintó su cuadro siguiéndola con toda fidelidad. Sin embargo, existen algunas diferencias que se evidencian al mi-

<sup>17</sup> Babette BOHN, *Op. cit.*, p. 53.

rar juntas la estampa y el lienzo. En primer lugar, la composición se ha simplificado en el lienzo, suprimiendo todos los ángeles, los dos manebos que aparecen postrados en la parte inferior, los niños que sostienen el globo y los querubines que rodean el nimbo que envuelve a las Personas Divinas y algunos detalles más, como las vueltas festoneadas de los mantos o las filacterias con textos alusivos al tema trinitario. Este deseo de hacer una obra más sencilla, podemos atribuirlo a la impericia del pintor (falta de valentía, diría Pacheco) a la hora de enfrentarse a tan gran número de desnudos y posturas difíciles, o al emplazamiento en el que se fuese a colocar el cuadro, que si fuese el remate de un retablo, no necesitaba de tantos ángeles rodeando a la Trinidad, especialmente los de la parte inferior, pues los áticos con frecuencia albergan cajas de formato cuadrado o rectangular, adecuados para las Tres Personas, el Padre y el Hijo sentados, el Espíritu Santo entre ellos y nada más, y, por lo tanto, no resulta adecuado el formato vertical que propone la estampa.

Al suprimir la parte inferior, cambia la composición del cuadro. El grabado original propone una composición que agrupa cinco elementos, módulos compositivos: la esfera como elemento central, y otros cuatro equidistantes: El Hijo, El Padre y los dos ángeles de abajo, formando un aspa; los elementos exteriores se unen al central por medio de los gestos de las manos del Padre y del Hijo apoyadas en la esfera, y los angelitos que la sostienen, que sirven de elemento de enlace de la esfera con los ángeles inferiores. Al eliminar la parte inferior, el resultado es una forma geométrica compositiva nueva, más horizontal y con un equilibrio diferente, en la que adquiere mayor protagonismo el resplandor circular con el Espíritu Santo en el medio que da la réplica a la forma circular de la esfera.

Otro aspecto de la impericia del pintor hace que en el cuadro de Fuente de Cantos no se resuelvan bien los problemas espaciales; en la estampa la profundidad viene indicada por las actitudes y gestos tan evidentes de los personajes (sobre todo, las posturas forzadas de los ángeles de la parte inferior), y las gradaciones en el tratamiento de las, sombras, líneas y perfiles, que se desdibujan en los segundos planos, fingiéndolos así más alejados. Todas esas sutilezas desaparecen en el lienzo, en el que sólo se esboza el espacio correctamente en el modelado

por medio del color, sobre todo en el estudio del desnudo —lo mejor del cuadro— y algo en el de las telas.

También nos llama la atención la supresión de algunos detalles anecdóticos que hubiesen enriquecido el aspecto final del cuadro, como la presencia de meridianos y paralelos, y los perfiles de las costas de Europa y el Mediterráneo que se ven en el grabado y olvida el pintor del cuadro que tratamos, de manera que ha cambiado el tema mismo del cuadro, pues si en el grabado es la Santísima Trinidad protegiendo el mundo, es decir, una metáfora de la Encarnación y de la Redención, la esfera, azul en nuestro caso, ya no es el mundo sino el universo, siguiendo una simbología clásica, con lo cual el sentido del cuadro se dirige más bien hacia la idea de la Providencia. Nuestro pintor quizás tenía un grabado en el que no tenía bien definido el dibujo, o, simplemente, no entendió la imagen o no supo reproducirla. La esfera es quizás la parte peor ejecutada del conjunto, sobre todo por la extraña sombra que arroja, lo cual nos indica que el pintor tenía dificultades en el desarrollo de las líneas curvas.

Sin embargo, debemos decir a su favor que nuestro pintor, a pesar de sus limitaciones y aunque se subordinó servilmente al modelo de la estampa, supo transmitirle un color muy delicado que no desdice mucho del que tendría el lejano original de Orazio Samachini, artista que, precisamente, se caracteriza por la dulzura de su colorido, como podemos observar, por ejemplo, en el hermoso *Bautismo de Cristo* que se le atribuye en el Museo Lázaro Galdiano. Otro logro evidente del cuadro es la belleza con la que ha sabido interpretar la anatomía renacentista de Cristo, el estudio del desnudo tan poco frecuente en el arte español de esta época, emparentado con la estética miguelangelesca, y cómo ha sabido dar al cuadro una unidad basada en la mirada entre Dios Padre y Dios Hijo, que adquiere más fuerza que en la estampa, en la que la atención se dispersa por la aparición de un mayor número de elementos. La transición del grabado al óleo supuso también una suavización del aspecto general de la composición, debido a la aparición del color y a la eliminación del aspecto aristado, metálico, propio del grabado. Además, el pintor del lienzo supo interpretar, incluso mejorar, la belleza varonil de las figuras del Padre y del Hijo, algo desdibujados en la estampa y bien interpretados en el cuadro.