

**EL CUADRO DEL PROFETA ELÍAS DE LA IGLESIA
DEL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS
DE FUENTE DE FUENTE DE CANTOS (BADAJOZ).
SU ADSCRIPCIÓN AL OBRADOR DE ZURBARÁN**

Emilio Quintanilla Martínez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Navarra

EL CUADRO DEL PROFETA ELÍAS DE LA IGLESIA
DEL CONVENTO DE CARMELITAS DESCALZAS
DE FUENTE DE FUENTE DE CANTOS (BADAJOZ).
SU ADSCRIPCIÓN AL OBRADOR DE ZURBARÁN

Emilio Quintanilla Martínez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Navarra

En la iglesia el convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos¹, sobre el muro de los pies, encima de la reja del coro alto y a considerable altura, cuelga un lienzo (165,8 x 82,2 cm)² en el que se representa al fundador veterotestamentario de la Orden del Carmelo: el profeta Elías (fig. 1). Aparece representado a tamaño natural, en pie, con figura de anciano alto, delgado, con la cabeza vuelta a su izquierda dirigiendo la mirada hacia arriba, con una cabeza muy expresiva, de larga barba y melena, ambas blancas, agitadas por un viento de frente. Va vestido con una túnica que le llega hasta más abajo de las rodillas y una sobreveste más corta, de mangas amplias, ceñida por un cinturón de piel retorci-

¹ Esta comunicación está dedicada a la Hna. Ana María del Niño Jesús de Praga. O.C.D. (Romero de la Peña), con ocasión de sus Bodas de Diamante de consagración religiosa, y a la Comunidad de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos, que siempre me han animado a investigar su patrimonio histórico y artístico, dándome todo tipo de facilidades y alientos para proseguir con esta tarea.

² Debo esta información tan precisa al restaurador del cuadro, don Miguel Ángel Ojeda, y también la precisión de que la superficie pintada del lienzo original era algo menor: 1,3 cm menos, pero que en algún momento se amplió al montarlo sobre un bastidor de mayor tamaño, con lo cual parte del lienzo que estuvo en origen en el canto del bastidor quedó sobre el frente, una estrecha franja en la parte superior.

da, ancho, sujeto por una gran hebilla. Lleva también un manto sobre los hombros que cae hacia atrás y llega hasta medio cuerpo. Todos los vestidos son de piel moteada, con un fondo más oscuro el de la sobreveste, más claro el de la túnica inferior y casi blanco el de la capa. Levanta el brazo derecho hasta la altura de la cabeza, y lleva en la mano una espada flamígera. Con la mano izquierda sostiene un libro que apoya en posición vertical sobre una piedra que forma la parte superior de un altar o ara. Sobre el lomo del libro se puede leer: LEX DOM[I]NI. Va calzado con sandalias, que dejan al descubierto la mayor parte del pie, y se sujetan al tobillo por medio de unas lazadas, y se cubre la parte inferior de las piernas con polainas.

La escena se desarrolla en un paisaje en el que vemos un cielo más iluminado hacia el lado derecho, que es hacia donde vuelve la cabeza el profeta, y un horizonte muy bajo con una cordillera de montañas en tonos azules ejecutadas de manera bastante somera. A la derecha, el altar o ara, consistente en una piedra cúbica que apoya en un elemento prismático y a su vez en una pirámide truncada, y a la izquierda, una masa poco definida, que equilibra la composición haciendo contrapeso con el ara, que puede ser un arbusto o quizás un bloque pétreo.

Presencia documental y bibliográfica

Las referencias escritas a esta obra son muy escasas, tanto las documentales, prácticamente inexistentes, como las referencias bibliográficas.

En la *Escritura Fundacional* de 1651³ no se cita el cuadro, con lo cual podemos asegurar casi con total seguridad que no se

³ La transcripción de la escritura fundacional completa apareció publicada por primera vez en ANA M.^a DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, O.C.D.; QUINTANILLA, Emilio: *El Carmelo de Fuente de Cantos (Badajoz)*. 350 *Años de Historia*, Fuente de Cantos, 2002, p. 163-169. Su cita original: Archivo de las Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos. Siglo XVII. 6. 1678.

encontraba entre los objetos con los que la fundadora del convento, doña Juana de Escobar del Corro, dotó al naciente cenobio carmelitano. Ese documento es extraordinariamente prolijo, y se detallan todos y cada uno de los bienes inmuebles y muebles con los que comenzó el convento. De estos últimos se enumeran las piezas de orfebrería⁴, los ornamentos, misales, *doce reposteros nuevos para colgadura de la yglesia con sus armas*, etc., pero en ningún caso se habla de cuadros. Hay que tener en cuenta también que la iglesia que hoy conocemos no estaba aún construida, y que la fundación se realizó en la casa en la que habitaba la fundadora. Algunos años después, antes de 1666, doña Juana de Escobar hizo algunas cláusulas adicionales a la *Escritura Fundacional*⁵ y en ellas cita dos esculturas, en relación con los titulares de patronato del convento: la Virgen de la Concepción y el Cristo de marfil, pero de nuevo no se cita ningún cuadro. Más tarde, en 1675, sabemos que don Alonso del Corro⁶ encarga al escultor segedano Juan Martínez de Vargas el retablo mayor⁷, además de donar *otras muchas [limosnas] considerables que se componía de la mayor parte de sus rentas, fuera de haber fabricado la iglesia a su costa, ilus-*

Traslado de la escritura fundacional del convento de Jesús Maria de Carmelitas Descalzas de la villa de Fuente de Cantos en 1651.

⁴ Sobre la orfebrería del convento, vid. mi trabajo «La platería del Convento del Carmen de Fuente de Cantos (Badajoz)», *Revista de Estudios Extremeños*, t. XLIX, 1993, p. 627-659.

⁵ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz). XVII. S.f. [anteriores a 1666, año de la muerte de la fundadora]. *Cláusulas adicionales a la escritura fundacional*. Anotaciones a la cláusula 8.

⁶ Don Alonso del Corro se convierte en el patrón de la fundación al no ser suficientes los bienes con los que sus tíos la dotan. En un reciente trabajo he dado a conocer el parentesco exacto que unía a los hermanos Escobar del Corro con don Alonso (vid. «El testamento de doña Juana Domínguez del Corro de 1622», *Actas de la V Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Asociación Cultural Lucerna, Badajoz, 2005, p. 39-55); los fundadores eran primos hermanos de su padre, Alonso del Corro Navarro.

⁷ ANA M.^a DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, O.C.D.; QUINTANILLA, Emilio: *Op. cit.*, p. 64

*trándola de retablos y colgaduras y piezas de plata*⁸. Tampoco en esta ocasión se cita el cuadro de San Elías ni ningún otro.

Después, durante un par de siglos, sigue sin haber ninguna referencia documental. En 1878 las Carmelitas realizaron un exhaustivo inventario de sus bienes⁹ a raíz de la primera visita canónica realizada por el obispo de Badajoz tras el cambio de jurisdicción del convento tras la bula *Quo Gravius*, por la que se suprimió el Priorato de San Marcos de León de la Orden de Santiago, bajo cuyo mandato había estado el convento desde su fundación. El inventario, que se detiene en los detalles más insignificantes, no cita el cuadro expresamente. Sólo se dice que *hay en la iglesia una docena de cuadros de lienzo de varios tamaños*, y entre ellos suponemos que debía estar el cuadro de San Elías¹⁰.

El *Diccionario* de Madoz de 1847 no lo nombra¹¹, lo cual no resulta extraño porque no se suele pormenorizar el arte mueble, y también pasó desapercibido a Mérida Alinari en su *Catálogo* publicado en 1926, y ese autor sí que hace referencia a ese tipo de obras, como las piezas de orfebrería y otros lienzos de menos interés, pero, por alguna razón, no incluyó el del profeta Elías, y además, afirma: *... no se conserva obra alguna del artista [Zurbarán] en su patria, lo que no es extraño, puesto que a los quince o diez y seis años pasó a Sevilla para ejercitarse en la pintura y más adelante la practicó temporalmente en Llerena,*

⁸ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz). XVII. 31. 1676. *Licencia para entrar de colegialas Inés María Cortés y Leonor María de Cárdenas por nombramiento de don Alonso del Corro.*

⁹ Archivo de las Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz). XIX. 15. 1878. *Inventario de las alhajas y demás objetos del culto.*

¹⁰ La tradición oral del convento, que suele ser bastante fiable, aunque a veces algo difusa, dice que el cuadro de San Elías siempre ha estado en el convento.

¹¹ MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Vol. VIII. Madrid, 1847. p. 211-212.

*volviendo luego a Sevilla*¹². Tampoco nos proporciona noticias Callejo Serrano en su guía de la provincia de 1964¹³, con lo cual, habrá que esperar a los últimos años del siglo XX para encontrar alguna referencia a nuestro San Elías.

Que sepamos, la primera referencia bibliográfica es de 1986, cuando Cienfuegos le dedica su atención en un artículo sobre Zurbarán en la *Historia de la Baja Extremadura*¹⁴, y se encuentra con las mismas limitaciones que todos los demás que hemos intentado en algún momento estudiarlo, aunque indicó las direcciones correctas que habría de tomar su estudio: *En el mismo convento del pueblo natal del pintor [Zurbarán] existe un cuadro con la figura exenta monumental de un profeta, con toda seguridad «Elías», situado en un lugar inaccesible, en el testero sobre el balcón del coro, que produce un efecto también inquietante. Elías está representado blandiendo en el brazo derecho alzado el flamígero poder de Yahwéh que baja del cielo para consumir el holocausto, mientras que con el otro aprieta contra el costado las escrituras. Su actitud es enfática, exactamente la que presenta el Elías que pintó Zurbarán para Lima, donado por Gertrudis de Vargas al monasterio de San Camilo de Lelis, y similar al del Museo de Córdoba. Como aquél, el ropaje arbitrario de ancho cinturón, túnica oscura, manto atigrado y calzas, indumento y actitud que podrían derivar de estampas italianas. La melena blanca y las barbas fluviales expresan en su movimiento el arrebatado tronitonte del profeta debelador de Acab. Otro Elías, también del convento de Capuchinos de Castellón, tiene una actitud más reposada y la convención en el ropaje de sugerir el hábito carmelitano, como profotundador que se le tenía del Carmelo. Aquí está, como una interrogación, a más de cinco metros de altu-*

¹³ CALLEJO SERRANO, Carlos: *Badajoz y su provincia*, Barcelona, 1964.

¹⁴ CIENFUEGOS, Julio: «Zurbarán», *Historia de la Baja Extremadura*, Tomo II, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Badajoz, 1986, p. 750.

ra, en el pueblo natal de Zurbarán, esperando que se cumpla el vaticinio de Malaquías de su retorno¹⁵, para que, para el arte, sería la restauración de este lienzo que acaso nos deparara la sorpresa de enriquecer el círculo de estimable obra de su taller que merecen los restantes cuadros conocidos del mismo tema.

Yo mismo, en 1988, en un trabajo inédito sobre el convento de Carmelitas de Fuente de Cantos, afirmaba: *Sobre la reja del coro, interrumpiendo la cornisa, se encuentra el lienzo de san Elías. Su visión es casi imposible debido a la altura del lugar que ocupa y la oxidación casi total de los barnices, que lo han oscurecido... Dado el estado del cuadro, sería aventurada cualquier suposición... creemos que la evidente incorrección anatómica con la que está tratada la mano derecha del Profeta y el desequilibrio de la figura lo hará adscribirse, si acaso, aun lejano seguidor de Zurbarán*¹⁶.

En 1991, Valverde Bellido, en la primera síntesis científica completa publicada del patrimonio artístico de Fuente de Cantos, decía: *Posiblemente obras del más famoso de los hijos de la villa, Francisco de Zurbarán, quizás de su escuela, son los cuadros de la Aparición de la Virgen al monje de Soriano y el de San Elías, muy tenebristas y excelentemente ejecutados, variación, el primero, de otros del mismo tema que realizara el fuentecanteño para San Pablo el Real de Sevilla (hoy en la Magdalena), para las Dominicas de Aceuchal y la parroquia de Llerena; aparentemente más cercano a la mano del*

¹⁵ Se refiere Cienfuegos a los últimos versículos del Antiguo Testamento (*Mal 4, 5 y 6*): *He aquí que yo enviaré a Elías el profeta antes que venga el día de Yavé, grande y terrible. Él convertirá el corazón de los padres a los hijos y el corazón de los hijos a los padres, no sea que venga yo y entregue la tierra toda al anatema.* Entre los judíos anteriores a Cristo, la segunda venida de Elías se interpretaba como una señal segura de la llegada del Mesías.

¹⁶ QUINTANILLA, Emilio: *Estudio histórico-artístico del convento de Jesús María de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz)*, tesis de licenciatura presentada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Navarra, 1988, p. 189-190 (inédito).

*maestro el segundo*¹⁷. Este mismo autor completa y amplía su visión artística de Fuente de Cantos en el volumen conmemorativo de Zurbarán en el cuarto centenario de su nacimiento, y afirma, afinando más: *Más cercano a ese círculo [el de Zurbarán] sí parece el San Elías que cuelga sobre el coro alto, muy relacionado con el que pintó el fuentecanteño para Lima y con el que hoy cuelga en el Museo de Córdoba, aunque su oscurecimiento y la altura a la que se encuentra no permiten añadir nada concluyente al respecto*¹⁸.

Por último, el que escribe estas líneas, en la última referencia bibliográfica hecha en relación con esta obra, en el *Catálogo* de la Exposición que conmemoró el 350 aniversario de la fundación del convento y en la que figuró este cuadro¹⁹, afirmaba: *Sobre este cuadro pesa una supuesta atribución a Zurbarán, imposible de demostrar con los datos que poseemos en la actualidad. Quizás una deseable limpieza y restauración del lienzo aclaren la cuestión. Nosotros nos inclinamos a creer, por ahora, que se trata de una obra del taller del pintor de Fuente de Cantos*²⁰.

En resumen, contamos con una escasísima presencia documental (casi nula) y con muy pocas referencias bibliográficas, que

¹⁷ VALVERDE BELLIDO, José Manuel: *Fuente de Cantos. El pueblo de las espadañas*, Cuadernos Populares, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1991, p. 23.

¹⁸ VALVERDE BELLIDO, Juan Manuel: «Arte religioso en Fuente de Cantos», *Francisco de Zurbarán (1598-1998), Su tiempo, su obra su tierra*, Edición Conmemorativa del IV Centenario de su nacimiento, Fuente de Cantos, 1998, p. 412.

¹⁹ Nunca antes había figurado en ninguna exposición en las que sí lo hicieron otras muchas obras procedentes del convento: dos en Fuente de Cantos en 1963 y 1982, la primera con motivo de la Clausura del IV Centenario de la Reforma Teresiana y la segunda por el IV Centenario de la Muerte de Santa Teresa de Jesús, organizadas por el Ayuntamiento y el Convento de Carmelitas, y otra en Badajoz, en la Casa de Cultura, con motivo también del IV Centenario de la Muerte de Santa Teresa.

²⁰ *El Convento del Carmen de Fuente de Cantos 1652-2002*, Catálogo de la Exposición, Fuente de Cantos, 2002, núm. cat. 26, p. 64.

son más bien cortas alusiones en las que se repite una posible pertenencia del cuadro a círculos zurbaranescos, y también la dificultad de su estudio debido a su pésimo estado de conservación y a lo inaccesible de su ubicación.

Hay día, después de la acertada restauración dirigida por don Miguel Ángel Ojeda, del Taller de Restauración de la Junta de Extremadura en Mérida, es posible para los historiadores del arte realizar el estudio directo de la obra, sin que molesten los barnices oscurecidos ni la situación inaccesible. Por fin, *Deo iuvante*, se ha cumplido el deseo que recogía la ágil pluma de don Julio Cienfuegos y hecho realidad *el vaticinio de Malaquías de su retorno*.

La iconografía del profeta Elías

El profeta Elías es una de las grandes figuras del Antiguo Testamento, junto con Moisés, aunque no dejó ningún escrito. Su vida se caracteriza por su defensa a ultranza del poder del Dios, su Unidad y carácter de Dios de Israel. Conocemos sus hechos por medio de los Libros de los Reyes. Su nombre significa *Mi Dios (Él) es Yavé*. Elías había nacido en Tisbé, en Galaad, al Este del Jordán y llegó a Israel en el siglo IX a.C., durante el reinado del rey Acab, que estaba casado con Jezabel, de Sidón. En su vida se pueden distinguir cuatro partes. En la primera²¹, predice al rey Acab una larga sequía en su reino como castigo por haber introducido en Israel el culto a Baal tras lo cual, temiendo el castigo de la reina Jezabel, inductora de la idolatría, marcha al desierto, donde es alimentado por unos cuervos. De ahí fue a Sarepta, donde fue objeto de la hospitalidad de una viuda, a la que premió reviviendo a su hijo muerto. Tres años más tarde, desafió a los profetas del dios Baal. En el monte Carmelo se elevaron dos altares, uno dedi-

²¹ *I Re* 17 y 18. Los textos bíblicos pertenecen a la edición de NÁCAR, E. y COLUNGA, A., B.A.C., Madrid, 1985.

cado al Dios verdadero y otro a Baal, sobre los que se colocaron las ofrendas. Dios hizo caer fuego del cielo sobre su altar, demostrando su poder y derrotando así a los profetas falsos, que fueron aniquilados. En la segunda²², Elías se refugió en el desierto huyendo de nuevo de la persecución de Jezabel, donde fue alimentado por un ángel, y designó a Eliseo como sucesor suyo; en la tercera²³ el profeta reaparece en la vida del rey Acab para reprocharle que se hubiese apoderado de la viña de Nabot por medio del engaño y la prevaricación, prediciendo para él y su familia una serie de castigos; y en la última parte²⁴, reprocha al rey Ocozías su idolatría por querer consultar el oráculo de Baalzebud y predice su muerte. Por último, Elías es arrebatado al cielo en un carro de fuego.

Conocemos el aspecto exterior de Elías por propio texto bíblico. Cuando el rey Ocozías pregunta a unos emisarios suyos por el aspecto de un hombre que les había increpado, dice: «¿Qué trazas tenía el hombre que ha salido a vuestro encuentro y ha dicho eso?» Ellos le respondieron: «Era un hombre vestido de pieles y con un cinturón de cuero a la cintura». Ocozías dijo: «Es Elías, el tesbita»²⁵. Es decir, un aspecto, algo hosco y huraño, propio de los eremitas, muy similar al que más tarde presentarán otros personajes como San Juan Bautista.

Cuando se representa a Elías individualmente, su iconografía²⁶ es esta, la de un hombre maduro, barbado, vestido con pieles, como en el cuadro de analizamos. Sus atributos suelen ser el cuervo que lo alimenta en el desierto, la espada flamígera, alusión a la

²² *I Re* 19.

²³ *I Re* 21.

²⁴ *II Re* 1 y 2.

²⁵ *II Re* 1, 7 y 8.

²⁶ Sobre su iconografía, vid. REAU. Louis: *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de la Biblia - Antiguo Testamento*, Tomo I, vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1966, p. 400-412, y también HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 145-146.

llama que descende del cielo para consumir su sacrificio, como signo de su aceptación por Dios, y a veces, el carro de fuego de su ascensión o una de sus ruedas. También puede ir vestido con el hábito carmelita, afirmándolo en su condición de fundador de la Orden, con la tradicional vestimenta marrón compuesta por túnica, cinturón de cuero, sobre la que puede ir un escapulario, y capa blanca²⁷.

En el caso del cuadro de Fuente de Cantos, evidentemente, el modelo iconográfico que se sigue es el primero, el del hombre de pelo y barba blancos, largos y alborotados, con vestidos de pieles que, de alguna manera, quieren ser una prefiguración del hábito carmelita, subrayado por la presencia de la capa de piel más clara, a modo de la capa blanca del hábito. Lleva en la mano derecha la espada flamígera que simboliza el triunfo de Dios sobre los falsos profetas de Baal, pues Dios hizo descender fuego del cielo sobre el holocausto ofrecido por Elías, a pesar de haberse mojado a conciencia²⁸. La espada también hace alusión al aspecto terrible del profeta, que llevó al extremo su defensa del Dios único de Israel, pues, una vez que tuvo lugar la intervención divina, y la desauto-

²⁷ Dice Louis RÉAU (Op. cit. p. 402) que los carmelitas emprendieron un proceso en el Tribunal de Roma contra los monjes basilios de Trápani por haber representado al profeta en su iglesia con un manto rojo.

²⁸ *I Re 18, 31-38: Tomando Elías doce piedras... alzó con ellas un altar al nombre de Yavé, Hizo en rededor una zanja... compuso la leña, cortó el buey en pedazos y púsolo sobre la leña. Dijo luego: «Llenad de agua cuatro cántaros y echadla sobre el holocausto y sobre la leña». Después dijo: «Hacedlo mismo otra vez». Otra vez lo hicieron. Dijo aún: «Hacedlo por tercera vez». Y por tercera vez lo hicieron. Corría el agua todo en derredor del altar y había llenado el agua también la zanja. Cuando llegó la hora de ofrecerse el holocausto, llegóse el profeta Elías y dijo «Yavé, Dios de Abraham, de Isaac y de Israel: que se sepa hoy que yo soy tu siervo, que todo esto hago por mandato tuyo. Respóndeme, Yavé; respóndeme para que todo este pueblo conozca hoy que tú ¡oh Yavé!, eres Dios y que tu conviertes a ti su corazón. Bajó entonces fuego de Yavé, que consumió el holocausto y la leña, las piedras y el polvo.*

rización y el escarnio de los sacerdotes de Baal, éstos fueron exterminados²⁹. A la izquierda del cuadro parece adivinarse un ara que puede hacer alusión al altar del sacrificio. El paisaje del fondo es el monte Carmelo, donde tuvieron lugar esos hechos.

En este cuadro y en las representaciones que hizo Zurbarán de Elías, aparece un elemento original que no suele ser habitual entre los atributos iconográficos de los profetas, que es el libro. No se ha conservado ningún escrito de este profeta, y habitualmente, estos personajes del Antiguo Testamento suelen llevar un rollo o despliegan una filacteria indicando que en ellos están escritas sus profecías. De todas formas, el libro es un elemento aceptable en este personaje, al ser un símbolo habitual del conocimiento, la ciencia y la participación en la Revelación. El libro suele ser también atributo propio de los fundadores de órdenes, y en este caso está justificado al presentarse a Elías como primer fundador del Carmelo. El elemento singular del cuadro de Fuente de Cantos es el título del libro, que aparece inscrito en el lomo con letras capitales: LEX DOM[I]Ni, *la Ley del Señor*. No parece que case el libro con la condición de Elías, que no es uno de los legisladores de Israel, ni por medio de él se trasmite la Ley, sin embargo, puede que indique que el profeta Elías es el que hace aplicar la ley, que el pueblo la cumpla, en primer lugar, en su actuación de defensor de Dios como única divinidad de Israel, y, por lo tanto, el que hace cumplir el primero de los preceptos, y quizás, también, el carácter de Elías de defensor de la ley, la justicia, y con ella, de los derechos de su pueblo, ante las arbitrariedades de los gobernantes, como puede desprenderse del episodio de la reina Jezabel y el rey Acab y la viña de Nabot.

²⁹ *I Re 18, 40: Y dijo Elías: «Prended a los profetas de Baal sin dejar que escape alguno». Apresáronlos ellos, y Elías los llevó al torrente de Cisón, donde los degolló.*

La comisión del cuadro y la cuestión eliana

Durante el siglo XVII se desarrolló en España una animada polémica a propósito de la personalidad del fundador de la Orden del Carmelo, que enfrentó a carmelitas y jesuitas y trascendió el marco de los ambientes religiosos para ser motivo de discusión en diversos niveles sociales. Como dice el gran historiador de la Orden Carmelita, fray Silverio de Santa Teresa: *no solamente se denunciaron estas proposiciones al tribunal de la Fé, calificadas con varias censuras, sino que se llevaron a los púlpitos, a los estrados de las señoras de la corte, a los corrillos de sacristía, y a todas partes donde se reunían gentes devotas, con no pequeña humillación y bochorno de los Carmelitas Calzados y Descalzos*³⁰. Situación muy propia de la España del siglo XVII, hipersensible a las cuestiones de ortodoxia religiosa, que defendía —y discutía— en todos los niveles sociales, tesis como, por ejemplo, la de la Inmaculada Concepción. Los temas religiosos eran los temas de la discusión cotidiana, como nos cuenta Quevedo en el *Buscón*, donde vemos cómo pelean los partidarios de San Juan Bautista con los de San Juan Evangelista sobre quién era el más gran santo de los dos. Reflejos de una sociedad en la que el elemento religioso impregnaba todos los aspectos de la vida.

En este caso, el núcleo de la cuestión era que los carmelitas defendían que el profeta Elías había sido el fundador de su Orden, y los frailes del Carmen eran sus sucesores directos y legítimos. Por lo tanto, el linaje del Carmelo era el más antiguo, y la Orden tenía preferencia sobre todas las otras en razón de su antigüedad, pues podía remontar su fundación a nueve siglos antes del propio Cristo, es decir, su origen estaría en el Antiguo Testamento. Contra esta tesis arguyeron con toda su fuerza algunos teólogos de la Compañía de Jesús, suscitando una áspera polémica que duró va-

³⁰ SILVERIO DE SANTA TERESA, O.C.D.: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, Tomo IX, Monte Carmelo, Burgos, 1940, p. 102.

rios siglos, prácticamente hasta el siglo XX en que ha quedado resuelta.

Los historiadores contemporáneos sitúan el origen de la Orden del Carmen en tiempos de las Cruzadas, durante los cuales algunos ermitaños sintieron una enorme atracción por el monte Carmelo, por su gran contenido simbólico, y se retiraron allí para ejercer un modo de vida en soledad. Como dice el historiador carmelita Joaquín Smet, *el recuerdo de los profetas Elías y Eliseo, unido a muchas localidades de la Palestina de los cruzados, era muy fuerte. Entre los lugares asociados el recuerdo del Profeta hay pocos como el Carmelo. Era tan difícil que un peregrino que atravesaba aquel macizo terroso, en el camino de Acre a Jerusalén, no informara a sus lectores que allí estuvo la residencia de Elías. Entre los eremitas del Carmelo se añadía el testimonio de los escritos patrísticos y de la literatura eremítica, que lo designaba como modelo y fundador de la vida solitaria*³¹.

Por eso, desde el inicio de la Orden se quiso establecer un fuerte nexo de unión, simbólico y sentimental, con el profeta Elías, que se fue afianzando sólidamente durante toda la Edad Media mediante numerosos relatos más o menos legendarios. El primero de ellos hay que rastrearlo en capítulo general celebrado por los carmelitas en Londres en 1281, en una de cuyas rúbricas se dice: *Como algunos hermanos jóvenes de la Orden, no sepan dar una*

³¹ SMET, Joaquín, O. Carm.: *Los Carmelitas Historia de la Orden del Carmen, I Los Orígenes. En busca de la identidad (ca. 1206-1563)*, B.A.C., Madrid, 1987, p. 12. El mismo San Atanasio afirma que *la vida ascética tiene un modelo en el que puede reflejarse, como si fuera un espejo: el ejemplo del gran Elías, y por su parte, San Jerónimo: Cada modelo de vida tiene su guía. Los obispos y sacerdotes tienen a los apóstoles y a los hombres apostólicos como modelos, a los que han de imitar, para poder compartir con ellos la dignidad. Nosotros, nos esforzaremos en imitar a nuestros Pablos, Antonios, Julianos, Macarios, y —si hemos de recurrir a la autoridad de la S. Escritura, nuestro jefe es Elías, nuestro es Eliseo, nuestros son los Hijos de los Profetas, que vivieron en los campos y lugares solitarios y plantaron sus tiendas a orillas del Jordán.*

respuesta adecuada a lo que preguntan de quién y cómo nuestra orden tuvo su principio, les respondemos en su lugar, dejando una fórmula por escrito. Decimos, pues, en testimonio de la verdad, que desde los tiempos de los profetas Elías y Eliseo, que vivieron piadosamente en el monte Carmelo, algunos santos padres del Antiguo y Nuevo Testamento, atraídos a la soledad de la misma montaña para la contemplación de las cosas celestiales, allí junto a la fuente de Elías, perseveraron laudablemente en santa penitencia, acompañada sin interrupción de actos de virtud. Alberto, patriarca de Jerusalén, reunió en comunidad a sus sucesores, en tiempos de Inocencio III, y les dio una Regla que confirmaron con bulas Inocencio y muchos otros pontífices, aprobando la dicha Orden. Nosotros, sus seguidores, observando esta misma regla, servimos al Señor, hasta el día de hoy, en diversas partes del mundo³².

Esta explicación del origen de la Orden tuvo mucho éxito y rápidamente encontró eco en España, en la que en la segunda mitad del siglo XIV, el carmelita gerundense Felipe Ribot escribió hacia 1360 un *Libro de la Instrucción de los primeros monjes* en el que se presenta a Elías no sólo como fundador de la Orden, sino como modelo y jefe de todos ellos, y establece una sucesión clara hasta San Juan Bautista a través de Eliseo, llegando a los tiempos evangélicos en los que se convirtieron a la fe de Cristo³³. La propia Santa Teresa participaba de esta creencia, como se puede leer en las *Fundaciones*: *...Tengamos por delante nuestros fundadores verdaderos, que son aquellos santos padres de donde descendimos. Pongan siempre los ojos en la casta de donde venimos, de aquellos santos profetas. ¡Qué santos tenemos en el cielo, que trajeron este hábito!*³⁴

³² VELASCO BAYON, Balbino: *Historia del Carmelo Español, Vol. I, Desde los orígenes hasta finalizar el Concilio de Trento, c. 1265-1563*, Institutum Carmelitanum, Roma, 1990, p. 43-44.

³³ VELASCO BAYÓN, Balbino: *Op. cit.*, p. 44.

³⁴ VELASCO BAYÓN, Balbino: *Op. cit.*, p. 46.

A fines del siglo XVI insistió en la misma idea de la fundación eliana Fr. Diego de Coria Maldonado, en su *Dilucidario y demostración de las crónicas i antigüedad del Sacro Orden de la siempre Virgen Madre de Dios, Santa María del Monte Carmelo*, impreso en Córdoba en 1598; el carmelita calzado Valerio Ximénez de Embún en su *Estímulo a la devoción de la Antigua Orden de Ntra. Sra. del Carmen*, que vio la luz en Zaragoza en 1604; el Venerable P. Miguel de la Fuente en *Compendio historial de N. Señora del Carmen de las gracias y favores...* dado a la prensa en Toledo nueve años después, y cuyo tercer capítulo se titula «*Cómo el Santo Profeta Elías, inspirado por Dios, fundó la Religión de Ntra. Sra. del Carmen en el Monte Carmelo*»; el calzado P. Juan Pinto de Vitoria en Valencia en 1626 escribió una *Hierarchia carmelitana y gloria de los Santos del Carmelo*; el famoso Fr. Manuel Román publicó en Madrid en 1624 y en 1627 una difundidísimas *Elucidaciones varias sobre dos tratados de la sagrada antigüedad de la Orden de N. S. del Monte Carmelo*; en Roma Miguel Muñoz dio a conocer en 1636 su *Propugnaculum Eliae et propaginis carmeliticae...* y el Lyón, Marco Antonio Alegre de Casanante publicó su obra, muy controvertida en su época, y muy contestada, *Paradisus Carmelitici Decoris*. Y el más amplio de todos, el tratado del madrileño Juan Bautista de Lezana, en sus *Annales Sacri prophetici et eliani ordinis Beat. Virginis Mariae de Monte Carmeli*, impresos en Roma entre 1645 y 1656, en cuatro volúmenes, el primero de los cuales comienza en el 930 antes de Cristo, la primera vez que se nombra a Elías, hasta el 34 después de Cristo³⁵.

Por si fuera poco el formidable aparato bibliográfico desplegado con motivo de esta cuestión, de la que sólo hemos mostrado algunos de los tratados que defendían las tesis carmelitas, a fines del siglo XVII se abrió otro frente del conflicto, protagonizado esta vez por los bolandistas, historiadores jesuitas encabezados

³⁵ VELASCO BAYÓN, Balbino: *Op. cit.*, p. 47-49.

por el P. Papenbroeck, que negaron la sucesión de los carmelitas desde Elías, considerándola sin fundamento histórico. El general carmelita, el P. Villalobos, presionó ante la Inquisición y consiguió que se prohibiese la obra de los bolandistas en España³⁶.

Así pues, en este ambiente de enfrentamiento entre frailes del Carmelo y jesuitas se encuadra la obra del carmelita descalzo Fr. Francisco de Jesús María (1567-1649). Nació en Granada en el seno de una familia de conquistadores: los Pulgar. Hizo su noviciado en Valladolid, y realizó sus estudios primero en Granada, de Gramática y Retórica, y de Lógica y Metafísica en el colegio de los Franciscanos de Loja. En Salamanca se matriculó en Artes y prosiguió con Teología en esa universidad y en la de Alcalá. Durante doce años explicó Filosofía y Teología y en Sevilla y Baeza y fue lector de Moral y Metafísica. Murió en Madrid en 1649³⁷. Entre su producción literaria destaca su obra *Historia General Profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, cuya primera edición tuvo lugar en Madrid, en la imprenta de Francisco Martínez, en 1630. La obra ocasionó un gran revuelo y fue denunciada ante el Santo Oficio por el P. Juan Bautista Poza, jesuita³⁸. Se reeditó dos veces en 1641, una por el mismo impresor que había hecho la primera, y otra por Diego Díaz de la Carrera, ambos de Madrid. La tesis defendida era, por supuesto, la de la fundación de la Orden carmelita por el profeta Elías. Los ataques fueron muchos y desde varios frentes, por lo cual se vio forzado a escribir una defensa de su obra, que se tituló *Apología del tomo primero de la Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora*

³⁶ VELASCO BAYÓN, Balbino: *Op. cit.*, p. 49.

³⁷ SILVERIO DE SANTA TERESA, O.C.D.: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, Tomo X, Monte Carmelo, Burgos, 1942, p. 229, 232-234 y 236-237.

³⁸ SILVERIO DE SANTA TERESA, O.C.D.: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, Tomo IX, Monte Carmelo, Burgos, 1940, dedica los capítulos IV y V, p. 76-131, a describir la polémica suscitada entre jesuitas y carmelitas a propósito del profeta Elías.

del Carmen, en defensa i apoyo de las proposiciones aprovadas, que se publicó en Valencia en casa de los herederos de Crisóstomo Gárriz por Bernardo Nogués en 1643, reeditada en seis años después. Luego, Fray Francisco de Jesús María fue nombrado historiador de la Orden y su última obra fue una historia de la Orden a partir de la reforma teresiana, quizás escrita con ese límite temporal para evitar más enfrentamientos. De todas maneras, en el primer capítulo deja bien sentado el origen eliano de la orden del Carmen que él mismo había definido en su obra anterior, resumiendo su postura: ...Bien ha descubierto esta verdad la Historia General que desde Elías avemos continuado; pero no será desabrida ni [in]util al lector una suma della, que sirva de entrada a nuestra reforma, la daremos aquí. Plantó la Orden de Profetas, que oi llamamos del Carmen, por expreso mandato de Dios, el gran Profeta Elías novecientos y veinte años antes del Nacimiento de Cristo. Instruyola con Reglas Santisimas, diole abito i gobierno conveniente a su profesion... segun que el largo discurso de nuestra Historia General nos ha manifestado³⁹.

En nuestros días puede afirmarse que la famosa controversia eliana, que tanta tinta hizo correr en el pasado, está superada. No se admite la sucesión hereditaria desde el profeta Elías desde un punto de vista jurídico o histórico; pero se insiste en cambio en la herencia espiritual, es decir, en el mensaje del profeta centrado en la firme creencia en la presencia de Dios, la fidelidad a la palabra divina, y el celo desbordante en su servicio⁴⁰.

Pues bien, traemos todo este complicado asunto a colación porque la obra de Fr. Francisco de Jesús María pudo ser, con mucha probabilidad, conocida por los fundadores del convento, y su

³⁹ FRANCISCO DE SANTA MARÍA, O.C.D.: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia hecha por Santa Teresa de Jesús*, Tomo I, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1644, p. 1-2.

⁴⁰ VELASCO BAYÓN, Balbino: *Op. cit.*, p. 52. En esta línea se expresa también el prolífico autor carmelita Rafael María López Melús, del Carmelo de Onda.

lectura los supondría implicados en la defensa del reconocimiento de Elías como fundador y, por lo tanto, esa sería la razón que los impulsase a adquirir un cuadro que lo representase y afirmar, de manera plástica y visible, su patronato sobre la Orden. En efecto, en la biblioteca del convento aún se conserva, a pesar de las injurias del tiempo y los dos saqueos y tres exclaustaciones que ha sufrido, un ejemplar de la *Historia Profética* de Fray Francisco de Jesús María, en concreto, la edición de 1641 del impresor de Madrid Diego Díaz de la Carrera, que proviene de la época de los fundación según cuenta la tradición conventual.

Aunque no podamos hacer estas afirmaciones sobre bases documentales, y tengamos que basarnos en conjeturas, parece bastante verosímil que el libro fuese adquirido por los fundadores y que las ideas recogidas en él fuesen las que provocasen la adquisición del lienzo que ahora estudiamos.

La *Historia Profética* suponemos que fue adquirida por don Juan de Escobar del Corro, fundador del convento y personaje cuya vida todavía no ha sido suficientemente estudiada. Los pocos datos biográficos que poseemos por ahora de él son que vivió entre 1592 y 1649, formado en el colegio mayor de Santa María de Jesús de Sevilla, donde alcanzó el grado de doctor. Enseñó Derecho en la universidad de esa ciudad y luego pasó al servicio de la Inquisición, primero en Llerena, en Murcia y luego en Córdoba, para culminar su carrera como fiscal del Consejo de la Inquisición. Al parecer, fue preconizado obispo de Córdoba, pero murió en 1649, el año en el que la peste asoló gran parte de España, sin llegar a ser consagrado obispo. Su obra escrita fue muy difundida, y especialmente conocida la referida a la información y pruebas de nobleza⁴¹. Don Juan de Escobar pudo conocer personalmente a Fray Francisco de Jesús María; ambos fueron contemporáneos, pues murieron en el mismo año, aunque Fray Francisco

⁴¹ ANA M^a DEL NIÑO JESÚS DE PRAGA, O.C.D.; QUINTANILLA, Emilio: *Op. cit.*, p. 62.

con veinticinco años más, y éste último fue profesor en la universidad de Sevilla, donde se formó don Juan de Escobar, en el colegio de Santa María de Jesús, y en la que también ejerció la docencia. Don Juan bien pudo adquirir el libro y legárselo a su hermana, aunque no figure entre los bienes que se enumeran en la *Escritura fundacional* de 1651.

Sea como fuere, las ideas de Fray Francisco de Jesús María sobre la fundación del Carmelo por Elías fueron recogidas por los fundadores, que, por otra parte, estimaban en mucho la Orden, hasta el punto de fundar un convento en el que invirtieron toda su fortuna, y en el que la fundadora profesó como religiosa y pasó el resto de sus días. También es posible que, una vez arraigada la idea del patronato del profeta Elías, quien comprase el cuadro no fuesen los fundadores, los hermanos de Escobar, sino su sobrino, don Alonso del Corro, al mismo tiempo que adquiría el resto de los bienes con los que enriqueció la fundación, *retablos y colgaduras y piezas de plata*, de los que ya hemos hablado⁴². Obviamente, están relacionados dos hechos: la presencia del cuadro y el que en los cuatro retablos del siglo XVII no aparezca el profeta, ni en el mayor, ni los colaterales ni en el de la nave. Dada esa carencia, se encargó el cuadro, o la presencia del cuadro ya no hizo necesario que apareciese en los retablos, encargados en 1675.

En todo caso, el comitente de la obra: los hermanos Escobar del Corro, don Alonso del Corro o incluso, ya en el siglo XVIII, su hijo, el primer conde de Montalbán, o alguna priora, quien la en-

⁴² La absoluta falta de pruebas documentales nos impide adentrarnos en una vía de investigación de gran atractivo, pero que sólo sería una mera conjetura: las relaciones entre las familias Escobar y del Corro con Zurbarán, que aparecen en los primeros documentos relacionados con pintor, como su partida de bautismo o el encargo del retablo del Rosario. Sin embargo, algo no casa, y es que si hubo tal relación, y se mantuvo hasta el punto de realizar un cuadro para su pueblo natal, bien pudo mandar Zurbarán otro mejor, y no ese, que, bien a nuestro pesar, no podemos clasificar más que hijo muy lejano, quizás hasta desconocido, del pintor fuentecanteño.

cargase lo hizo con el deseo de apoyar la tesis carmelita que propugnaba a Elías como fundador de la Orden del Carmen, y a los carmelitas como sus descendientes y herederos directos. Y por eso el cuadro llegó al convento y se colocó en un sitio bien destacado.

La pared del coro alto

El cuadro que estudiamos se encuentra ahora colgado de la pared de la iglesia que cierra el coro alto (fig. 2), sobre la reja, pero no siempre debió ser así. El coro alto antiguo era bastante más pequeño que el actual, y fue renovado en 1722 para darle al aspecto que hoy tiene. La iglesia del Carmen de Fuente de Cantos tuvo que ser proyectada con coro alto porque que era lo habitual en las iglesias conventuales de esa época: un coro alto desde el que las religiosas asistían a los oficios (desde el que veían y no oían) y otro bajo, desde el que sí oían pero no podían ver lo que se celebraba en el altar. En la escritura fundacional de 1651, hecha antes de la construcción de la iglesia, que debió acabarse hacia 1670, se puede deducir el deseo de que existiese ese espacio, puesto que se habla de diversas ceremonias que debían tener lugar en el coro bajo, de lo que se infiere que debía de existir otro alto.

Se conserva un contrato de 1722 con el maestro alarife Domingo Martín⁴³, y por él sabemos que el coro adquirió el aspecto que tiene en la actualidad, abierto a la iglesia por medio de una amplio vano horizontal cerrado por una reja, de la misma anchura que el templo y de dos tramos del mismo tamaño que los de la nave de la iglesia. El anterior debía ser mucho más pequeño y de menor altura, porque en el contrato en el que se estipula su reforma, se dice que *...se ha de formar un coro alto donde lo está en la*

⁴³ Archivo de Protocolos de Fuente de Cantos. *Adjudicación a Domingo Martín de la obra del coro del Convento de las Carmelitas Descalzas*. 26, fol. 38, 21 de abril de 1722. Este contrato fue encontrado en ese Archivo por don Juan Manuel Valverde Bellido, amigo y colega en la investigación del patrimonio histórico y artístico de Fuente de Cantos.

iglesia de dicho convento, cinco varas y media más largo que el referido y [] delineadas las tres paredes que son las de los laterales y tercera, la cual y las demás han de tener el grueso que les corresponde para que puedan mantener la bóveda de medio cañón e igual a la de dicha iglesia [] se ha de levantar la reja del coro media vara sesgándole el arco una tercia, y el plan de él para su piso se ha de levantar media vara. En suma, que al coro antiguo había que añadirle cinco varas y media, algo unos cuatro metros y medio⁴⁴. Si el actual mide menos de nueve, quiere decir que había que formar un coro por lo menos el doble de grande, más alto y con el mismo sistema de cubiertas que la iglesia. La articulación de los muros interiores del coro se realiza mediante pilastras toscanas que sostienen los arcos fajones y otros perpiaños sobre los que descansan los lunetos. Las bóvedas recibieron una decoración de yeserías bastante rica, en las que, al parecer, se desarrollaba una complicada decoración vegetal alrededor de los escudos del Carmen Descalzo y del conde de Montalbán, pero estas yeserías fueron reemplazadas por las actuales, mucho más simples y geométricas, durante las sucesivas reformas de la iglesia conventual durante los siglos XIX y XX, especialmente importante las realizadas después de la francesada, durante la cual la sillería ardió bajo esas bóvedas. En el centro del testero se labró un gracioso altar de mampostería consistente en un tímpano sostenido por columnas salomónicas sobre plintos que alberga una imagen de la Virgen del Carmen de vestir.

Los términos del contrato de 1722 son un poco confusos, y no nos permite hacernos una idea exacta del aspecto de la pared de los pies de la iglesia antes de que se construyese el coro alto. De todas formas, parece evidente que se transformó, y que el lugar que ahora ocupa el cuadro no es el original, por lo tanto, el cuadro pudo adquirirse y colocarse en otro sitio, seguramente un

⁴⁴ La vara castellana, dividida en tres pies o cuatro palmos, medía 83,59 cm, es decir, había que aumentar 459,745 cm el coro antiguo.

lugar preferente, pero no sabemos dónde. En otros casos, siguiendo la costumbre tan propia del siglo XVII en España de decorar los conventos con imágenes y ciclos de la vida de sus fundadores o de personajes destacados de la orden, el lugar donde exponerlos, para edificación de los moradores, pudo ser la sala capitular, algún claustro, las paredes de la caja de una escalera, pero la pobreza y sencillez constructiva del convento no nos indican ningún lugar preeminente el que se pudiera colgarse más que la iglesia. Allí pudo estar desde el principio, en el siglo XVII sólo había cuatro altares: el mayor, los dos colaterales y otro más en la nave, en el primer tramo en el lado del Evangelio, costeados todos ellos por don Alonso del Corro a partir de 1675, y, por lo tanto, quedaba suficiente sitio en el crucero y la nave para colocar de forma bien destacada el cuadro del profeta, espacios que luego han ido ocupando otros altares y cuadros de devoción.

El cuadro de San Elías y el obrador de Zurbarán

Analizando directamente —ahora que ya es posible— el lienzo (fig. 1), la primera impresión que nos produce es la de un cierto desequilibrio, pues se advierten zonas de muy distinta calidad. Sin duda, la parte mejor es la de la cabeza, que está modelada con acierto, con una técnica no muy lineal, sino que emplea con acierto las veladuras, dando como resultado una superficie muy bien modelada, con un volumen conseguido por medio de la conjunción y gradación de luces y sombras. Las facciones son las de un hombre de edad, delgado, como puede deducirse de lo aristado del rostro, sobre todo los pómulos, aunque el pintor no ha querido explayarse en mostrar las señales de envejecimiento, y la cara es de facciones correctas, y nariz bien trazada, sin detenerse en mostrar una consunción excesiva, muchas arrugas o cualquier otro síntoma de vejez o de penitencia extremas. La expresión de arrebatado y experiencia mística, nada exagerada, está conseguida por medio de la posición de los ojos mirando al cielo, la cabeza algo inclinada hacia atrás, hacia arriba, y los labios entreabiertos como

musitando una oración. La expresividad se refuerza por el dinamismo de los largos cabellos blancos, que se mueven hacia atrás en mechones, o los de la barba, que se dividen a ambos lados a partir de la barbilla. La cabeza está iluminada con fuerza por un foco que proviene de arriba, a nuestra izquierda. Ese foco ilumina el rostro, dejando entre sombras la parte derecha de la cara, el manto, la túnica, el lomo del libro y hace que la pierna de Elías proyecte una sombra sobre el suelo en dirección opuesta.

El resto de la figura es de otra calidad. Hay una cierta torpeza en la manera de encajar la cabeza con el tronco, y se ve algo forzada la posición de la capa sobre los hombros, demasiado altos. El modelado del resto de la figura no tiene la calidad de la cabeza. Sobre distintos fondos ocres, gruesas pinceladas individualizadas quieren simular el moteado de las pieles de animales salvajes con las que se cubre Elías. El pintor traza de forma algo indecisa el cinturón de piel retorcida con el que Elías ciñe sus vestiduras, y no queda muy clara la posición de una gran hebilla con la que se sujeta. Hay una cierta confusión en la forma en la que se apoya el libro sobre el altar, como también en la ejecución del paisaje, bastante simplificado. Y, desde luego, lo que es impropio de un maestro, es la forma en la que está pintada la mano que sostiene la espada flamígera, que, además, es un poco breve, y parece más bien puñal que espada. El brazo resulta corto, no está conseguido el escorzo, las articulaciones ni el gesto de asir la espada. Estos defectos del brazo eran ya visibles aun antes de la restauración del cuadro.

Y también tenemos otra intervención, de peor calidad aún que las anteriores, y es la de quien pintó el fondo por la parte superior, el celaje, y quizás también la espada flamígera. El paisaje de la parte inferior no llama la atención por su torpeza, quizás los pies estén demasiado simplificados y no se ha tenido en cuenta la perspectiva lineal de altar, pero en la parte superior, quien la rellenó, no estaba viendo la cara del profeta, a pesar de que la tenía delante, y pintó una especie de esbozo de árbol, que cierra el

cuadro por el lado derecho, y se equivocó absolutamente colocando unos rayos de luz que proceden de la parte superior derecha del cuadro, o sea, junto en el otro lado de donde se supone que tiene el foco la figura. Con lo cual, las sobras se contradicen con esos rayos luminosos, y el resultado es que el conjunto no resulta creíble, y de ahí la sensación de confusión del conjunto, o, como le llamaba Cienfuegos, su efecto *inquietante*.

¿A qué se debe esta mezcolanza? Podemos señalar dos explicaciones. Una, que el cuadro haya sido objeto de repintes. El cuadro sufriría el efecto de la acción del tiempo, el oscurecimiento, algún deterioro o lo que fuese, y un pintor poco hábil aplicó nuevas capas pictóricas sobre las que ya existían. Otra explicación, que no es excluyente de la primera, es que se trate de una obra de taller en el sentido literal de la palabra, en la que el maestro impone el modelo, seguramente una estampa, interviene en parte del cuadro, en este caso lo más difícil de ejecutar: la cara, y los ayudantes harían el resto, sin volver el maestro a preocuparse de la obra que sólo en parte se debe a mano.

Al final, la pregunta que se nos hará es si el cuadro es o no de Zurbarán. La clave puede que nos la dé la autorizada opinión de la gran historiadora de Zurbarán, María Luisa Caturla, que estableció la famosa solución de los anillos concéntricos, invitándonos a la labor de acercar o alejar el cuadro de la autoría del maestro, que se sitúa en el centro de unas obras que se le pueden atribuir más o menos, en las que su participación fue mayor o menor. Dice que... *en la producción de casi todos los grandes artistas, como en círculos concéntricos, hay que distinguir: lo que elaboró con sus manos totalmente; lo que hizo ayudado por oficiales de su taller; lo que sólo fué ejecutado por éstos sobre dibujos, bocetos o modelos del maestro; lo que se debe a sus discípulos directos; lo que imitadores y falsificadores hubieron de realizar*⁴⁵.

⁴⁵ CATURLA, M.^a Luisa: «Zurbarán». *Estudio y Catálogo de la exposición* celebrada en el palacio de Carlos V Granada en junio de 1953, Madrid,

Siguiendo ese esquema. la cuestión es colocar nuestro cuadro de San Elías en los círculos exteriores o interiores, pintura de la mano de Zurbarán o de sus colaboradores. La producción del obrador de Zurbarán fue muy amplia, pues contaba con el acicate del enorme mercado americano, que reclamaba los mismos temas que el mercado español, pero era menos exigente, y las obras que hoy se encuentran en América de esa procedencia plantean los mismos interrogantes sobre su autoría que el cuadro de Fuente de Cantos. La opinión del profesor Serrera arroja bastante luz sobre este asunto: *los especialistas se han enzarzado en inútiles y bizantinas discusiones al tratar del tema de la autoría de las series de ese pintor conservadas en la América hispánica. Para unos, sólo algún lienzo de esas series reclama para sí la paternidad del maestro de Fuente de Cantos. Para otros, los más, sólo las cabezas, las manos, las telas o los paisajes son suyos. Como en tantos otros aspectos, ha sido María Luisa Caturla quien con más acierto se ha enfrentado a este tema: para ella, que publicó la mayoría de los documentos que testimonian el envío de cuadros de Zurbarán a América, «el maestro no ponía en ellos apenas su pincel». Así debió ser, sobre todo sí, como parece, Zurbarán concebía esas*

1953, p. 47. Benito NAVARRETE PRIETO, en su obra, que citaremos repetidamente: *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Valencia, 1998, p. 23, insiste en estos niveles de participación y, por lo tanto de posible atribución: *habrá que deslindar las obras prototípicas, ejecutadas por el propio maestro de manera autógrafa, las versiones o repeticiones ejecutadas por el propio Zurbarán debido a la demanda de la clientela, las pintadas por él con la ayuda de los oficiales, las hechas por éstos siguiendo el modelo príncipe del maestro, y las de imitadores y seguidores que se prodigaron en exceso en la segunda mitad del siglo XVII y que se ocuparon igualmente en realizar series y mandarlas también al Nuevo Mundo, inundando el mercado sevillano y americano de un tipo de obras que llevaban odas el marchamo de lo zurbaranesco y que no han hecho si no complicar aún más la paternidad de estos lienzos y, sobre todo, corromper y desvirtuar los modelos creados por el de Fuente de Cantos, al ser muchas de estas pinturas un torpe eco de lo primeramente ideado por él.*

*obras como mercaderías que como obras de arte. Bajo esos mismos presupuestos pintó también para el mercado peninsular*⁴⁶.

Recapitulando, el cuadro no parece obra que se pueda atribuirse al pincel de Zurbarán en ningún caso. Nada en ella nos habla de su maravilloso naturalismo, de la emoción serena de sus obras, de la maestría inigualable en la representación de texturas y calidades matéricas. Sin embargo, las similitudes con otras obras que sí se han atribuido a su obrador, sobre todo la de la serie de fundadores del convento de la Buena Muerte de Lima, nos hacen pensar que nuestro cuadro comparte modelos formales, y puede que sea obra también de ese taller, sin contarse, de ninguna manera, entre las mejores que de ahí salieron, debido a que la intervención del maestro en ella, aparte de los modelos y directrices generales que impondría a sus seguidores, debió ser muy escasa, si es que la hubo.

En otras palabras, es probable que saliese del obrador de Zurbarán pero también lo es que, dada su escasa calidad, el maestro poco tuviese que ver con ella, aparte de haber dado el modelo que tenía que seguir.

Los modelos del cuadro

Zurbarán, una vez superado el cenit de su carrera, vio cómo una generación nueva de artistas lo suplantaban en las preferencias del público, y ello le acarreó la pérdida de una clientela que prefirió a otros artistas más jóvenes que traían una nueva manera de pintar, con una ejecución más suelta y libre, y unos temas y un acercamiento a la naturaleza más delicados y sentimentales, el más representativo de los cuales es Bartolomé Esteban Murillo. Por eso, Zurbarán, retirándose de lo que hoy llamaríamos «vanguardia artística» mantuvo abierto un gran taller en el que un número de ayudantes, oficiales, discípulos y colaboradores trabajaron para

⁴⁶ SERRERA, J.M.: «Zurbarán y América», *Catálogo de la Exposición Zurbarán*, Museo del Prado, Ministerio de Cultura. Madrid, 1988, p. 71.

satisfacer la gran demanda del mercado americano, mucho menos exigente y preocupado más en seguir los modelos peninsulares que la calidad de las obras. Se dedicaron sobre todo a repetir, a veces de manera casi industrial, modelos creados por el maestro. El taller, mejor llamado obrador, alcanzó sus cotas más altas de actividad entre 1635 y 1655, y fue clausurado por Zurbarán en 1658, año en el que el pintor se trasladó definitivamente a Madrid.

El lienzo de San Elías de Fuente de Cantos comparte modelos con otros cuadros del mismo tema, todos ellos atribuidos al obrador de Zurbarán. Lo compararemos con otros tres lienzos del profeta que se encuentran en distintos lugares: uno en el museo de Bellas Artes de Córdoba (fig. 3), otro en el convento de Capuchinas de Castellón de la Plana (fig. 4), y un tercero en el convento de la Buena Muerte de Lima (Perú) (fig. 5)⁴⁷. Todos ellos comparten un modelo, quizás uno *príncipe* pintado por Zurbarán que no conocemos, y fueron ejecutados con ligeras variantes, quizás ejecutados a partir de dos estampas diferentes, una con hábito carmelita y otro con vestido de pieles. Las variaciones con respecto a un modelo era la forma de trabajar habitual en el obrador de pinturas de Zurbarán. Como afirma Benito Navarrete, *...nos muestra nuevamente la mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán, donde los modelos son permutados y alterados en ocasiones con leves variantes, siguiendo siempre un estereotipo*⁴⁸.

La diferencia principal entre los tres modelos o pinturas paralelas a la de Fuente de Cantos es que mientras que aquéllas pertenecen a una serie de fundadores de Órdenes, ésta es un ejemplar

⁴⁷ Existe un cuarto San Elías, al que no hemos tenido acceso, en el museo de Jalisco, Guadalajara (México), según GUINARD, Paul: *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Les éditions du temps, Paris, 1960, p. 272. Dice que *debe pertenecer, según Soria, a la misma serie de fundadores que el San Agustín y el San Juan de Dios de la Academia de Bellas Artes de México. Sería una excelente obra se taller*. Benito Navarrete (*Op. cit.* p. 46) lo cita también.

⁴⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito: *Op. cit.* p. 116.

aislado. Se hizo para ensalzar una figura determinada, el fundador de la Orden, y seguramente, como hemos dicho, en un momento en el que estaba candente el tema de la discusión del patronato, y la adquisición del lienzo sería un acto positivo, una afirmación de la creencia en el carácter de Elías como fundador veterotestamentario.

Otro elemento diferenciador es el tamaño, pues el San Elías de Fuente de Cantos (165,8 x 82,2 cm) es de menor tamaño que los otros, que rondan los dos metros de altitud por el metro de anchura: el del museo de Córdoba mide 185 x, 105 cm, el de las Capuchinas de Castellón de la Plana 190 x 110, y el del convento de la Buena Muerte de Lima, 184 x 103, es decir, los personajes de esas series son prácticamente de tamaño natural. Esta diferencia se explicaría quizás por no pertenecer a una serie, en las que se suele dotar a las figuras que la forman de un cierto carácter procesional, de una presencia casi física de los personajes representados que no era necesaria en el caso de Fuente de Cantos, en el que lo importante era la presencia, llamémosla así, conceptual, del fundador carmelita.

El cuadro del museo de Bellas Artes de Córdoba (fig. 3) no siempre ha sido atribuido a Zurbarán ni a su taller; muchos autores lo atribuyeron a Juan de Valdés Leal o su círculo⁴⁹. Seguramente procede del convento de Santa Clara de esa ciudad, y for-

⁴⁹ Por ejemplo, BERUETE Y MORET, Aureliano de: *Valdés leal. Estudio crítico*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, p. 14, pero con la salvedad de que *está por completo repintado y nada se puede apreciar en él de su estado primitivo*. También el MARQUÉS DE LOZOYA: «Zurbarán en el Perú», *Archivo Español de Arte*, XVI, 1943, p. 5-6, y CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVII. Summa Artis*, vol. XXV, Espasa Calpe, Madrid, 1977, p. 603, pero solo en el pie de la foto en la que se reproduce, sin hacer alusión en el texto; hasta que KINKEAD, Duncan Theobald: *Juan de Valdés Leal (1622-169), his life and his work*, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1978, hace un *Catalogue of rejected paintings* y lo elimina de la lista de cuadros atribuibles a Valdés, incluyéndolo en el catálogo de los de Zurbarán o su escuela (p. 486). Le sigue

maría parte de una serie de fundadores, junto con un San Jerónimo de las mismas medidas que también se conserva en ese museo⁵⁰. En este caso aparece vestido con un hábito que quiere asemejarse al de los carmelitas, una túnica de tela marrón ceñida con un cinturón de cuero y una capa blanca relativamente corta, hasta las rodillas. Lleva en la mano derecha la espada flamígera, que sostiene enhiesta, y en la izquierda un libro que sujeta contra su cuerpo. Difiere del de Fuente de Cantos en el hábito, pero la postura es casi idéntica, a diferencia de la manera en la que sujeta el libro, las facciones arrebatadas muy similares y —alvando la incorrección del de Fuente de Cantos— la forma de sujetar la espada, la manera en la que cae la ropa, y en el paisaje.

El lienzo de las Capuchinas de Castellón de la Plana (fig. 4) pertenece a una serie de diez fundadores de órdenes donada al convento por los condes de Campo Alange entre 1750 y 1788, aunque se fecha entre 1645 y 1650⁵¹. Aparentemente, es el menos parecido al que estamos analizando. La figura aparece más frontal, la barba es más corta, tiene menos cabello y las facciones son diferentes, menos afiladas, lleva una faja ajustando el hábito a la cintura e inclina la cabeza hacia el lado opuesto, sin embargo, la postura es casi idéntica a los demás, tanto en la manera de colocar las piernas, como de sujetar el libro o la espada.

En el convento de San Camilo de Lelis, llamado de la Buena Muerte, en Lima (Perú) se encuentra desde 1769 (fig. 5), forman-

VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Valdés Leal*, Ediciones Guadalquivir, S.L., Sevilla, 1988, p. 280, en una *Rectificación de atribuciones, afirma que atribuida de antiguo a Valdés, es obra que sin embargo muestra el estilo de un modesto imitador de Zurbarán*.

⁵⁰ Vid. GUINARD, Paul: *Op. cit.*, p. 272, Número 527, y del mismo autor «Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: Anotaciones a Ceán Bermúdez (III)», *Archivo Español de Arte*, 85, Madrid, 1949, p. 11; y también NAVARRETE PRIETO, Benito: *Op. cit.* Pieza cat. núm. 15. p. 116.

⁵¹ Vid. GUINARD, Paul: *Zurbarán ...*, p. 272, Número 526 y NAVARRETE PRIETO, Benito: *Op. cit.*, Pieza cat. núm. 1, p. 82-83.

do parte de una serie de trece santos fundadores⁵². Es el más parecido al de Fuente de Cantos: las vestiduras de pieles de animales, las mismas polainas y sandalias, el ceñidor con su hebilla, la misma manera de colocar los pies, prácticamente idénticas facciones, de pelo más encrespado y blanco éste: aunque difieren en la forma de sujetar el libro, que sostiene contra el cuerpo, y también la espada, que levanta hacia la izquierda. Por lo demás, son casi iguales.

Así, pues, analizados comparativamente los tres lienzos de Córdoba, Castellón y Lima con respecto al de Fuente de Cantos, volvemos a insistir en la forma de trabajo del obrador de Zurbarán, en el que, a partir de un modelo definido, se realizaban versiones en las que se repetía el modelo con ligeras variantes, que son, en este caso, la inscripción del lomo del libro, LEX DOM[I]NI que aparece sólo en el de Fuente de Cantos, y además, en esa posición, puesto que tiene que mostrarse el título; el libro apoyado sobre un soporte que puede ser el ara del sacrificio en el monte Carmelo, la mano izquierda del profeta sobre el libro, sujetándolo de pie sobre el ara; variación ésta que, como hemos visto, puede tener una explicación iconológica por el papel que representa el profeta Elías de defensor de la fe y fundador. Ninguna explicación, sino es la de la torpeza de su autor, la que explique la forzosísima postura de brazo y mano derechos, ni tampoco las variantes del paisaje, desarrollado de una manera tan poco hábil.

⁵² MARQUÉS DE LOZOYA: *Op. cit.*, p. 5-6; GUINARD, Paul: *Zurbarán...*, p. 272, número 528; NAVARRETE PRIETO, Benito: *Op. cit.*, p. 86.



Fig. 1.- Profeta Elías del convento de Carmelitas Descalzas, Fuente de Cantos

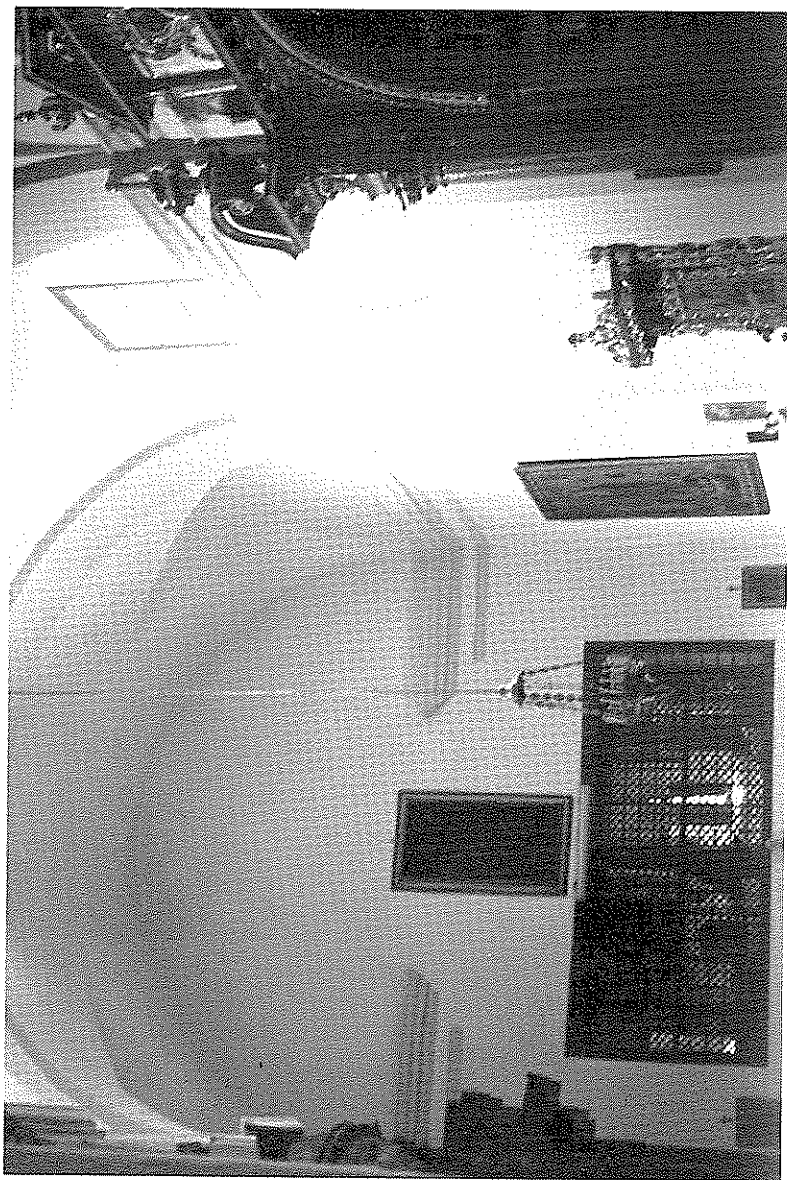


Fig. 2.- Pared del coro alto de la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos



Fig. 3.- Profeta Elías del museo de Bellas Artes de Córdoba



Fig. 4.- Profeta Elías del covento de Capuchinas de Castellón de la Plana



Fig. 5.- Profeta Elías del covento de la Buena Muerte de Lima (Perú)