

## Una Inmaculada de Maella en San Fernando (Cádiz) y su dibujo preparatorio en el Museo del Prado

**E**n la iglesia de San Francisco de la población gaditana de San Fernando se encuentran tres grandes lienzos, que hasta el momento han permanecido ignorados para la historia del arte español. En el principal se representa a la Inmaculada Concepción y en los otros dos a San Carlos impartiendo la comunión a los apestados de Milán y a San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla. Estas obras fueron realizadas por el pintor de cámara de Carlos III Mariano Salvador Maella, entre 1791 y 1794.

Desde que estos cuadros fueron colocados en su actual emplazamiento, las únicas noticias de interés publicadas sobre ellos corresponden a José Berrocal. Gracias a ellas se conocen algunas de las vicisitudes que las pinturas padecieron en sus diferentes destinos, así como la restauración a que se sometieron <sup>1</sup>. Desde la publicación de este artículo en 1893, nada nuevo se ha dicho sobre ellos.

Los tres lienzos fueron encargados para la iglesia de la nueva población de San Carlos, en la Isla de León, en la actualidad Panteón de

Marinos Ilustres. Con la primera piedra de este templo, colocada el 2 de mayo de 1786 <sup>2</sup>, se inaugurarían las obras de la ciudad. Cuando aquél aún no estaba concluido, su arquitecto, don Gaspar Molina, marqués de Ureña, inició la ornamentación del mismo. El 14 de enero de 1791 dicho arquitecto dirigió una carta a don Antonio Valdés en la que decía haber tratado con uno de los pintores de cámara para ver si accedía a pintar los lienzos necesarios para el ornato de la iglesia. Esta carta tuvo una rápida y favorable contestación en forma de Real Orden, dada el 25 del mismo mes y año, en la que se decía que para evitar retablos de «desarreglada arquitectura» <sup>3</sup> se sustituirían por tres cuadros que habría de realizar Mariano Salvador Maella. Asimismo, esta orden expresaba claramente los temas de los mismos: la Inmaculada Concepción titular de la iglesia, San Fernando recogiendo las llaves de Sevilla y San Carlos Borromeo socorriendo a los apestados de Milán. La cantidad que debía recibir el pintor por este encargo era de

60.000 reales. Pronto debió comenzar Maella el trabajo, recibiendo el 28 de agosto del mismo año 15.000 reales a cuenta.

En su recorrido por la provincia de Cádiz, Ponz, al describir lo que habría de ser la nueva población de San Carlos, hace referencia a estos lienzos. Señala cómo el de la Inmaculada debería estar situado en el presbiterio, sobre la sillería del coro y bajo la tribuna del órgano, y que su autor, Mariano Salvador Maella, tendría que ocuparse también de la realización de los otros dos, destinados a las capillas colaterales <sup>4</sup>. Estos últimos lienzos debieron terminarse en 1794, según se desprende del texto de Orellana, quien recoge la noticia del propio pintor <sup>5</sup>.

Aunque el tiempo transcurrido desde que se encargaron los cuadros y su realización no fue excesivo, sí pasó un largo período hasta verlos definitivamente instalados en un lugar apropiado. El marqués de Ureña pensaba, cuando escribía su carta, que para la fecha de la entrega, la iglesia ya estaría terminada. Pero las dificultades económi-

cas fueron retrasando su fábrica y el templo no sería acabado hasta mucho después. Por ello los cuadros debieron ser embalados en espera de su colocación. Durante un largo período de tiempo las noticias de éstos se pierden. Nada se sabe de su paradero. Desconocida es igualmente la fecha en que éstos fueron mandados al Depósito Hidrográfico, donde comenzarían a sufrir los destrozos del tiempo. Vuelven las noticias sobre ellos en 1845 cuando el Colegio Naval Militar abre sus puertas y se decreta, el 24 de mayo de ese mismo año, que se enviaran a San Fernando para ornamentar la capilla de dicho colegio. Debería hacerse cargo de ellos el capitán general del Departamento Marítimo. Pero de nuevo habrían de pasar dos años hasta que se abrieran las cajas donde estaban guardados, advirtiéndose entonces que el cuadro de la Purísima presentaba graves desperfectos, especialmente en su extremo inferior, y que los otros dos no estaban en mucho mejor estado de conservación. Por ello se decidió su restauración <sup>6</sup>. Según informa Berrocal, el encargado de efectuarla fue José Cabral Bejarano, lo que tal vez es un error. Indudablemente el restaurador no fue otro que Antonio Cabral Bejarano, quien en aquellos años era conservador de las pinturas del Museo de Bellas Artes de Sevilla <sup>7</sup>. El trabajo fue concluido en agosto de 1848, pagándose por él 2.600 reales.

Efectuada la restauración pasaron a las habitaciones del director del colegio, ya que por su gran tamaño no cabían en la capilla. Allí permanecieron hasta que en 1858 se instalaron en la nave de la epístola de la iglesia de San Francisco. Diez años después se colocaron en su emplazamiento actual, es decir, la Inmaculada en el presbiterio,



1. M. S. Maella, *Inmaculada Concepción*.  
San Fernando (Cádiz). Iglesia de San Francisco

San Carlos Borromeo en el brazo derecho del crucero y San Fernando en el izquierdo.

Dedicado el templo de la nueva población de San Carlos, al que estaba destinado, al misterio de la Purísima Concepción —según el proyecto de Carlos III—, era lógico que el altar mayor lo presidiese un cuadro de tal temática. Dicho lienzo, el mayor en proporciones de los tres <sup>8</sup>, ofrece como centro de la composición la figura de la Inmaculada. Esta aparece sobre nubes con la luna bajo los pies, las manos unidas en oración y dirigiendo su

mirada hacia el cielo, en donde se encuentra el Padre Eterno, al que flanquean, casi simétricamente, dos ángeles mancebos. En la parte inferior izquierda, el Arcángel San Miguel combate al dragón, que se revuelve contra él. En el lado contrario, un grupo de ángeles portan los atributos marianos correspondientes a las letanías lauretanas. Una orla de angelotes rodea a la Virgen y al Dios Padre. En la zona inferior del lienzo aparece un paisaje.

La composición es de sentido triangular, teniendo por vértice su-





2. M. S. Maella, *Inmaculada Concepción*.  
Dibujo preparatorio. Museo del Prado (F. D., 1354)

perior la figura del Padre Eterno. No obstante, pueden establecerse otros esquemas compositivos, tanto de carácter romboidal como circular, si bien éstos resultan parcialmente contrarrestados por el juego de la luz que cae en diagonal desde el ángulo superior izquierdo del cuadro.

La imagen de la Virgen repite el modelo iconográfico utilizado en casi todas las Inmaculadas de Maella. Sus gestos dulces y amanerados, al igual que el tipo físico y las actitudes de los ángeles, son similares a los que se encuentran en

otras obras del pintor<sup>9</sup>. Existe un gran semejanza entre esta Inmaculada y la pintada diez años antes para la iglesia de San Francisco el Grande en Madrid, en lo referente a su esquema general, si bien difiere en algunos aspectos como la colocación de las manos. Más se acerca, sin embargo, a la realizada en 1789 para el Oratorio de Damas del Palacio Real. La cabeza alzada, el vuelo del manto, la posición de las manos y la pierna derecha adelantada y flexionada son casi coincidentes. Por más que estos detalles no son una novedad, sino que

constituyen una pervivencia de esquemas habitualmente empleados en este tipo de representaciones<sup>10</sup>.

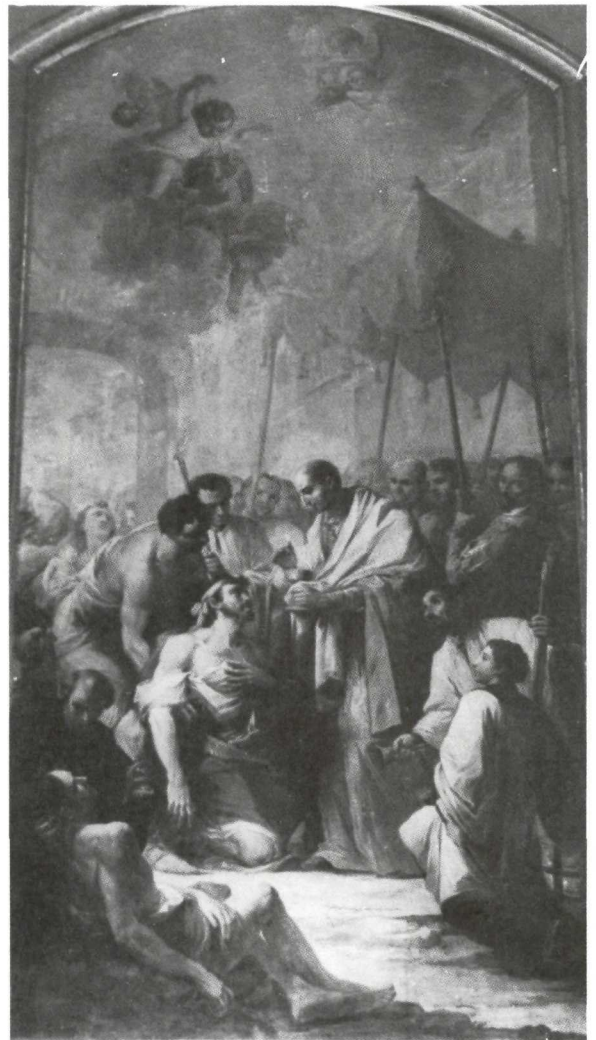
Una estrecha relación existe entre el lienzo que se comenta y un dibujo del mismo tema, que se conserva en el Museo del Prado<sup>11</sup>. El paralelismo es claro en la figura de Dios Padre y en grupo de ángeles situado a la derecha de la Virgen, si bien difiere en la colocación de las manos de ésta y en el modelo del Arcángel San Miguel. Se demuestra así que Maella no abandonaba sus esquemas de composición, y que los repetía con pequeñas variantes en numerosas ocasiones. Más clara relación, hasta el punto de considerarlo como paso intermedio para la plasmación de esta obra, presenta con el boceto perteneciente a una colección particular barcelonesa<sup>12</sup>. El grupo del Dios Padre, la Inmaculada, y el San Miguel son sin duda un primer paso hasta la definitiva ejecución del lienzo. Por lo que se refiere al grupo de ángeles a la derecha de la Virgen es prácticamente el mismo,



3. M. S. Maella, *Inmaculada Concepción* (boceto). Barcelona. Colección particular.



4. M. S. Maella, *San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla*. San Fernando (Cádiz). Iglesia de San Francisco



5. M. S. Maella, *San Carlos Borromeo distribuyendo la comunión a los apestados de Milán*. San Fernando (Cádiz). Iglesia de San Francisco

si bien en la pintura uno de estos ángeles, el que lleva la palma, se encuentra en situación opuesta a la que presenta la misma figura en el boceto. Ciertas diferencias se aprecian, asimismo, entre las figuras del dragón del boceto y el del lienzo. Aquél presenta la manzana alusiva al pecado original en su boca, fal-

tando este detalle en la pintura. Tal variación puede corresponder a una última alteración, efectuada por el pintor, aunque no se puede desechar la hipótesis de que se trate de una intervención posterior. De hecho no hay que olvidar que el lienzo fue restaurado especialmente en su parte inferior, pues se

encontraba «podrida y el resto des-  
conchada hasta la emprima-  
ción»<sup>13</sup>. Cabe, igualmente, la posi-  
bilidad de que corresponda a esta  
última actuación el paisaje que  
ocupa el extremo inferior del cua-  
dro.

En honor del rey, verdadero artí-  
fice de la contrucción del nuevo



pueblo que llevaría su nombre, se elegiría el tema de San Carlos Borromeo socorriendo a los enfermos de Milán, para el segundo de los lienzos. Corresponde dicha escena al suceso más notable en la vida del santo, acaecido en el año 1576 con motivo de la epidemia de peste que sufrió la ciudad.

El cuadro, también de grandes proporciones, nos presenta a San Carlos Borromeo distribuyendo la comunión<sup>14</sup>. Aparece bajo palio y rodeado por una multitud que se agolpa a su espalda. En el ángulo inferior izquierdo un sacerdote auxilia a un apestado que yace sin fuerzas. En el lado contrario dos acólitos se inclinan ante la Sagrada Forma, llevando uno de ellos un cirio encendido y una campanilla, mientras que el otro sostiene un hisopo. En la parte superior izquierda un grupo de ángeles revolotean portando uno un incensario y el otro uniendo las manos en oración. En el ángulo derecho, entre nubes, aparecen unos querubines. El fondo de la composición lo constituye un paisaje, en el que se adivinan un arco y unas casas, casi diluido entre tinieblas.

A simple vista, el cuadro presenta un claro paralelismo con el que pintara diez años antes para el Banco de San Carlos —actual Banco de España—, pero analizando la composición, se aprecian algunas variantes. El grupo central de ambos se corresponde perfectamente, pero en el que nos ocupa, la figura del apestado, a quien San Carlos da la comunión, deja caer su brazo derecho, que en el otro tiene sobre el pecho, volviéndose más hacia el espectador. El personaje que lo sostiene por detrás cambia su actitud inclinándose hacia la derecha. Otros personajes del lienzo muestran también ligeras diferencias, como el acólito con el cirio, o el

personaje que sostiene un varal del palio, aunque éste, que se vuelve hacia el espectador, como lo hace en el del Banco de España, aparenta más edad y lleva barba. Mayor diferencia se observa en el grupo del ángulo inferior izquierdo. En éste la mujer que sostiene al niño, en el lienzo pintado primero, la sustituye por un sacerdote que atiende a un apestado. A pesar de ello, las líneas compositivas son las mismas. La diferencia de tamaño entre los lienzos hace que en el último estas figuras de la zona inferior no aparezcan cortadas. Algunos otros personajes de la muchedumbre que rodean al santo se repiten en ambos cuadros, caso del hombre que levanta sobre sus hombros a uno de los enfermos. Aunque las dos pinturas coinciden con el carácter imaginario de sus arquitecturas, en la de la iglesia de San Francisco se aprecia un mayor realismo, a pesar del ambiente nebuloso que las rodea.

La composición presenta una clara diagonal que parte del acólito con el hisopo, se continúa con el portador de la campanilla, el propio santo y termina en el grupo del ángulo superior izquierdo. Esta diagonal se ve contrarrestada por el juego de los varales del palio que la cruzan, aunque resulta favorecida por el estudio de la luz, más potente en torno al grupo central.

Los antecedentes remotos de esta pintura, en cuanto a su composición, pueden estar en Italia, como señala Pérez Sánchez para el lienzo del Banco de España<sup>15</sup>, si bien se detectan ciertos detalles derivados de Mengs. Asimismo, hay que considerar el origen murillesco de algunas de las figuras tal y como señala Sánchez Cantón<sup>16</sup>. Especialmente notorio es este hecho en el grupo que ocupa el ángulo inferior izquierdo del cuadro.

Con respecto al tercer lienzo, resulta más problemático saber los motivos por los que se eligió el tema de San Fernando entrando en Sevilla. No puede aludir el nombre actual de la ciudad, pues ésta no se denominará como el santo rey hasta 1813, año en que su antigua denominación de Real Isla de León se cambiará en honor de Fernando VII. Debe responder bien a la renovación que en el culto fernandino introdujeron en España los Borbones tras la permanencia de la corte en Sevilla, que aún perduraba, o a la circunstancia de ser San Fernando patrono del Cuerpo de Ingenieros Militares, y estar destinado el cuadro al templo de una población castrense.

En el lienzo<sup>17</sup> San Fernando, según la iconografía tradicional — lleva armadura, gola, corona real y manto de armiño—, recoge las llaves de la ciudad que le entrega el rey almohade Axataf. A la derecha del santo aparece parte de su ejército, que se continúa en el lado contrario, donde, asimismo figuran algunos de los vencidos. Detrás de éstos, la muchedumbre lleva en procesión una Virgen, tal vez la de los Reyes<sup>18</sup>. Arriba sobre la escena principal aparece una representación alegórica de la Religión a quien acompañan dos ángeles que sostienen un libro. Un fondo de arquitectura consigue dar profundidad al lienzo. Los edificios y murallas parecen imaginarios, aunque en el extremo derecho hay un intento de representar la Giralda.

La composición viene marcada por una diagonal que baja desde el ángulo superior izquierdo. El juego de sombras está provocado por la luz que cae en el mismo sentido, con lo que se repite el esquema luminoso del cuadro anteriormente comentado.



Hay ciertas semejanzas entre el lienzo y otras obras de Maella. Así la figura de la Religión recuerda la que pintara en la bóveda de la Sala de Música de la Reina Doña Victoria, en el Palacio Real<sup>19</sup>. Igualmente el personaje que tras el rey vuelve la cabeza hacia su derecha, coincide con el que figura detrás del grupo principal en el cuadro de la Defensa de Tarifa por Alonso Pérez de Guzmán, pintado para la Casita del Príncipe de El Escorial<sup>20</sup>.

El tema de San Fernando no era totalmente desconocido para Maella, pues por esas mismas fechas pintaba un lienzo con el santo postrado ante la Virgen con destino al Palacio del Pardo<sup>21</sup>. La iconografía fernandina que corresponde a la pintura de la iglesia de San Francisco era ya antigua, siendo la primera obra conocida que representa al santo recibiendo las llaves de Sevilla, la firmada por Francisco Pacheco en 1634, perteneciente a la catedral hispalense<sup>22</sup>.

Tanto en este lienzo como en los anteriormente comentados se advierte un dinamismo compositivo y un sentido de la vitalidad típicamente barrocos. Asimismo en coincidencia con otras obras de Maella, se aprecia un peculiar entendimiento y uso del color, que no llega a ser tan frío como el utilizado en las pinturas alegóricas o mitológicas. Se comprueba con ello que su obra se mueve entre la tradición y el espíritu renovador del neoclasicismo.

## NOTAS

- <sup>1</sup> BERROCAL, JOSÉ: *Los tres cuadros de San Francisco*. Revista General de Marina. Tomo 33, Madrid, 1893, pp. 605-612.
- <sup>2</sup> FERNÁNDEZ LEÓN, G.; LLAMAS PRIETO, E.: *Guía anuario de San Fernando para el año de 1918*. San Fernando, 1918, p. 61.
- <sup>3</sup> BERROCAL, JOSÉ: *Op. cit.*, p. 610.
- <sup>4</sup> PONZ, ANTONIO: *Viaje de España*. Tomo XVII, Madrid, 1792, pp. 311 y 312.
- <sup>5</sup> «Actualmente está trabajando, en virtud de Real Orden, tres cuadros grandes para otros tantos altares de la iglesia de la nueva población de San Carlos, en la Isla de León». ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE: *Fuentes literarias para la historia del arte español. Biografía pictórica valentina*. Edición Xavier de Salas. Madrid, 1930, p. 564.
- <sup>6</sup> «A este fin el director del Colegio Naval dirigió en 4 de septiembre de 1847 a la Dirección General de la Armada, un extenso escrito del que extractamos lo siguiente: «Sus tamaños no permiten hacer tentativas; su mal estado exige pronta restauración, que si bien irroga gastos impropios al establecimientos; es reclamado por el mérito de las pinturas, cuyo más largo abandono sería justamente tachado de vandalismo» y después de otros razonamientos proponía su arreglo aún cuando fuese preciso enajenar algunas. Muy conforme el Gobierno con esta última parte expidió nueva Real fechada el 12 de septiembre, pero el director del Colegio prefirió hacer el desembolso a llevar a cabo la venta de algún lienzo».
- <sup>7</sup> BERROCAL, JOSÉ. *Op. cit.* p. 611.
- <sup>8</sup> De los pintores sevillanos que emplearon el apellido Cabral Bejarano, el único que por esas fechas podía realizar la restauración de los lienzos era Antonio, ya que los demás eran aun demasiado jóvenes. Véase al respecto, VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981. pp. 27, 78 y 81.
- <sup>9</sup> MIDE 510 x 425 cm.
- <sup>10</sup> MOLLINEDO, Dolores: *Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella*. Archivo Español de Arte. Tomo 46. Madrid, 1973. p. 146.
- <sup>11</sup> Así lo pone de manifiesto VEGA, P.J. de

*Colecciones del Patrimonio Nacional. Mariano Salvador Maella (1)*. Reales Sitios. N.º 37. Madrid, 1973, p. 42.

- <sup>12</sup> Este dibujo perteneció a la colección Fernández Durán, apareciendo en el inventario del Museo del Prado con el n.º 1.354. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Dibujos españoles. Siglo XVIII. C-Z*. Museo del Prado. Catálogo de dibujos III. Madrid, 1977, p. 57.
- <sup>13</sup> Este boceto aparece citado por PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *op. cit.* p. 57.
- <sup>14</sup> BERROCAL, José: *op. cit.* p. 611.
- <sup>15</sup> Mide 380 x 225 cm.
- <sup>16</sup> «Algo de la versión de Pietro di Cortona (1650) en la iglesia romana de San Carlos di Catinari, puede resonar aun en esta, aunque en el modelo romano, lo representativo no sea la comunión de los enfermos, sino la procesión penitencial con el Santo Clavo portado por San Carlos, también bajo palio». PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Pintura del siglo XVIII. El banco de España dos siglos de historia*. Catálogo del Banco de España. Madrid, 1982, p. 149.
- <sup>17</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*. Ars Hispaniae. Tomo XVII. Madrid, 1965, p. 316.
- <sup>18</sup> Mide 380 x 225 cm.
- <sup>19</sup> Es lógico pensarlo así por su vinculación a la persona de San Fernando. No obstante, el modelo iconográfico que se sigue en la pintura recuerda más a la Virgen de los Desamparados que a la patrona de Sevilla. Tal vez el desconocimiento que tenía Maella de la popular imagen sevillana, le hizo representar el modelo que le resultaba más conocido, el de la patrona de su tierra natal.
- <sup>20</sup> VEGA, P.J.: *Colecciones del Patrimonio Nacional. Mariano Salvador Maella (5)*. Reales Sitios. n.º 41. Madrid, 1974, p. 57 y 58.
- <sup>21</sup> VEGA, P.J. DE: *Colecciones del Patrimonio Nacional. Mariano Salvador Maella (3)*. Reales sitios. n.º 39. Madrid, 1974, pp. 39 y 44.
- <sup>22</sup> VEGA, P.J. DE: *Colecciones del Patrimonio Nacional. Mariano Salvador Maella (2)*. Reales Sitios. n.º 38. Madrid, 1973, pp. 38 y 40.
- <sup>23</sup> VALDIVIESO, ENRIQUE; SERRERA, JUAN MIGUEL: *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*. Sevilla, 1982, p. 42.