Estudios Superiores del Escorial

La Inmaculada Concepción en España:
religiosidad, historia y arte

Actas del Simposium (II)
1/4-IX-2005

R.C.U. Escorial-M.ª Cristina
Servicio de Publicaciones

COLECCIÓN DEL INSTITUTO ESCURIALENSE
DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS Y ARTÍSTICAS, N.º 22
EDICIONES ESCURIALENSES (EDES)

© 2005 by Estudios Superiores del Escorial
San Lorenzo del Escorial (Madrid)

Dirección:
F. Javier Campos y Fdez. de Sevilla

Distribuye:
EDES (Ediciones Escurialenses)
Real Monasterio
28200 San Lorenzo del Escorial

ISBN: 84-89942-42-0 - Obra completa
ISBN: 84-89942-41-2 - Tomo II
Depósito Legal: M. 32.446-2005

Impreso en España - Printed in Spain

Grafinat, S.A.
Argos, 8 - 28037 Madrid

ÍNDICES

Págs.

TOMO II

IV. Arte

Pilar Martino Alba
Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción 717

I. Introducción. 719

II. Textos de los Padres de la Iglesia. 721

2.1. *San Ambrosio (ha. 339-397).* 721
2.2. *San Jerónimo (ha. 347-420).* 722
2.3. *San Agustín (ha. 354-430).* 724
2.4. *San Gregorio Magno (540-604).* 724

Págs.

III. Ejemplos iconográficos de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada. 726

3.1. *Girolamo Mazzola Bedoli (ha. 1500-ha. 1569)*.... 727

3.2. *Giovanni Antonio de Sacchis, llamado Il Pordedone (1483-1539), Disputa sobre la Inmaculada Concepción, ha. 1528*. 729

3.3. *Battista Luteri, llamado Dosso Dossi (ha. 1474-1548), Los Padres de la Iglesia discuten sobre el misterio de la Inmaculada Concepción, ca. 1535*. 730

3.4. *Alessandro Bonvicino, llamado Moretto da Brescia (ha. 1498-1554), la Virgen y el Niño con los cuatro Padres de la Iglesia, 1540* 731

IV. Conclusiones..... 733

V. Bibliografía consultada y/o citada. 734

MIGUEL HERMOSO CUESTA
Sobre algunas Inmaculadas de Luca Giordano en la colección de Patrimonio Nacional..... 735

CÁNDIDO DE LA CRUZ ALCAÑIZ
La difusión del modelo. Pietro da Cortona y Luca Giordano en la Inmaculada Concepción con Dios Padre 749

DAVID GARCÍA CUETO
Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Bolonia del siglo XVII..... 769

I. Introducción..... 771

II. La Inmaculada en Bolonia y la orden franciscana..... 775

III. El Colegio de San Clemente de los españoles y el voto de 1672. 780

M.ª TERESA RUIZ BARRERA
Iconografía inmaculista en el monasterio mercedario de la Purísima Concepción de Madrid, vulgo "Las Góngoras" 789

Págs.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN
Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados 807

I. Tradición inmaculista en Valencia. 809

1.1. *San Vicente Ferrer y la Real Pragmática de Juan I en defensa del misterio de la Inmaculada*. 809
1.2. *Influencia de los teólogos, literatos y músicos*. 810
1.3. *Juramento y voto de la Ciudad a favor de la Inmaculada Concepción*. 811
1.4. *El patronazgo de la Inmaculada y los reyes*. 812
1.5. *La definición del dogma y el fervor mariano*. 813

II. Los tipos iconográficos y el arte valenciano. 815

2.1. *Los preludios*..... 815
2.2. *La "Mujer del Génesis": la "Nueva Eva"*. 816
2.3. *La "Mujer Apocalíptica"* 819
2.4. *La "Tota Pulchra"*..... 820
2.5. *La "Inmaculada Concepción"*. 821

III. Los códices e incunables. 823

3.1. *Las "Panthaliae" del Venerable Agnesio* 823
3.2. *Los Mariales*. 823
3.3. *Los "Gaudes"*..... 824
3.4. *El códice capitulario y oracional de la catedral de Segorbe*. 824
3.5. *"Liber de conceptu virginali"*. 824

IV. La pureza de María en la literatura impresa. 825

4.1. *La "Tota Pulchra": El Libre de Consells de Jaume Roig*. 825
4.2. *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios de fray Cristóbal Moreno*..... 826
4.3. *Fiestas en honor de la Inmaculada: el decreto de Gregorio XV.* 826
4.4. *Breves y sentencias a favor del monasterio de la Puridad de Valencia*..... 827
4.5. *Jeroglíficos en torno a la "Tota Pulchra"*..... 829

Págs.

V. La "Mujer Apocalíptica" y su repercusión iconográfica. 829

5.1. *La Biblia de Klauber del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*..... 829
5.2. *El recuerdo de la "Mujer del Apocalipsis" y la Inmaculada con el Niño*..... 830
5.3. *La Virgen de la Sapiencia de la Universidad de Valencia*..... 831
5.4. *Nuestra Señora de la Puridad*. 832
5.5. *Nuestra Señora del Coro de la catedral de Valencia*. 833

VI. María "Nueva Eva". La serpiente infernal a los pies de la Virgen..... 834

6.1. *San Pedro Pascual defensor de la Inmaculada Concepción de María*. 834
6.2. *El decreto de Alejandro VII*. 835
6.3. *Fastos en honor de la Purísima. La crónica de Valda*. 835
6.4. *La Inmaculada Concepción patrona de la Real Maestranza de Valencia*..... 837
6.5. *La Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*. 838

VII. Configuración definitiva de la iconografía inmaculista: Variantes. 840

7.1. *Una singular advocación: La Virgen de los Lirios de Alcoy*..... 840
7.2. *La Virgen del Lledó*..... 841
7.3. *La Inmaculada "assumpta"*. 841
7.4. *La Inmaculada Concepción titular del Real Seminario Sacerdotal y Conciliar de Valencia*..... 842
7.5. *El triunfo de la Inmaculada*..... 843

ROSA M. CACHEDA BARREIRO
Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII..... 845

Págs.

Fernando González Moreno
***Tota pulchra es amica mea et macula non est in te:* Azulejería talaverana inmaculista** 869

María Rosa Fernández Peña
La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante "La Puerta Dorada" 891

I. Introducción. 893

II. La representación del abrazo ante "La Puerta Dorada". 894

III. Los orígenes de la tradición: Los Evangelios apócrifos. 895

IV. La Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine (1228-1298). 896

V. Las más famosas representaciones del abrazo ante "La Puerta Dorada". 897

VI. Otras representaciones del abrazo ante "La Puerta Dorada" 899

6.1. *Siglo XIV. El Giotto* 899
6.2. *Siglo XVI. Alberto Durero.* 900
6.3. *Un retablo del siglo XVI reproducido en todo su esplendor en el XX.* 901
6.4. *Siglo XVI. La Puerta del Hospital de La Latina en Madrid.* 902
6.5. *Siglo XVII. Retablo de la Iglesia de la Purísima en Salamaca* 903

María Encarnación Cabello Díaz
Iconografía de la Inmaculada Concepción en algunas cofradías de pasión Malagueñas 909

I. Introducción. 911

II. La Inmaculada Concepción en Málaga. 912

III. La Inmaculada en el patrimonio artístico de algunas cofradías pasionistas malagueñas. 914

Págs.

3.1. *Imagen de vestir en madera policromada: Virgen de la Concepción Dolorosa (Archicofradía de la Oración en el Huerto)*..... 915
3.2. *Imagen en madera policromada: trono de la Virgen de la Concepción (Archicofradía de la Oración en el Huerto)*. 915
3.3. *Imagen en orfebrería policromada: trono Virgen de los Dolores Coronada (Archicofradía de la Expiración), autor Seco Velasco*..... 916
3.4. *Pintura: gloria del patio de la Virgen del Mayor Dolor en su Soledad (Cofradía de la Crucifixión), autor José Palma Santander* 917
3.5. *Marfil: corona de procesión de María Santísima de las Angustias (Cofradía del Sagrado Descendimiento), Orfebrería Maillol*. 920
3.6. *Imagen bordada: hornacina central de uno de los paños de bocina de la Archicofradía del Paso y la Esperanza*. 922
3.7. *Esmalte: Diadema o ráfaga de María Santísima de Consolación y Lágrimas, de la Archicofradía de la Sangre*. 924
3.8. *"Sine Labe Concepta" de la Cofradía de la Sagrada Cena Sacramental*. 925
3.9. *Bandera concepcionista de la Hermandad del Monte Calvario*. 926

IV. El patrimonio cofrade que no se procesiona..... 926

4.1. *Óleo sobre lienzo: Inmaculada con donante*. 927
4.2. *Litografía: Verdadera efigie de Ntra. Sra. de la Concepción Dolorosa. "Carta de Hermandad". Siglo XIX*. 928
4.3. *Imagen de forja: Inmaculada de la capilla de la Hermandad de los Dolores del Puente*. 930

ÁLVARO PASTOR TORRES
Iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula 935

I. Introducción..... 937

Págs.

II. Pintura. 942

III. Escultura. 955

IV. Artes suntuarias. 960

María Josefa Parejo Delgado
La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas 965

I. Justificación. 967

II. Introducción. 968

III. La iconografía de la Inmaculada. 970

3.1. *Orígenes y localización en las parroquias sevillanas* 970
3.2. *Modelos iconográficos de los siglos XVI y XVII* 972
3.3. *La Inmaculada en el siglo XVIII* 977
3.4. *La Inmaculada en los siglos XIX y XX* 979

José Gámez Martín
El sol es tu vestido. "La Cieguecita" de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla 987

I. "La Cieguecita", inmortalidad de una obra artística..... 989

II. La devoción concepcionista del excelentísimo cabildo catedral de Sevilla. 991

III. "La Cieguecita" en la historia concepcionista de Sevilla. 995

Manuel Romero Bejarano
La construcción de la capilla de la Limpia Concepción del Monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera 1007

Francisco Amores Martínez
La Inmaculada Concepción en la colegiata de Olivares (Sevilla) 1031

I. Origen y significación de la colegiata. 1033

II. La predilección del Conde Duque por el misterio de la Concepción Inmaculada. 1035

Págs.

III. Devoción y culto inmaculista en Olivares. 1038

IV. La primitiva capilla de la Concepción. 1042

VI. La milagrosa imagen de la Virgen de la Carbonera. 1045

V. La proclamación dogmática y la nueva imagen de la Purísima. 1053

VI. Otras representaciones artísticas de la Inmaculada. 1057

VII. Apéndice documental. 1060

FELIPE SERRANO ESTRELLA
La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos en el Reino de Jaén 1063

I. Contexto histórico. 1065

II. La Inmaculada ante franciscanos y dominicos. 1066

2.1. *La elección de la advocación concepcionista*. 1067
2.2. *El patrimonio artístico* 1070

2.2.1. La devoción concepcionista a través de Santa Ana. 1071
2.2.2. Las portadas de las iglesias conventuales. Emblemas públicos de una creencia. 1074
2.2.3. Entre lo público y lo privado: Las iglesias conventuales. 1075
2.2.4. La devoción para unos pocos: La Inmaculada en el interior de las clausuras. 1079

III. Conclusión. 1081

RAQUEL SÁENZ PASCUAL
La iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura renacentista de la actual diócesis de Vitoria 1083

DAVID RODRÍGUEZ LUNA
Antiguo y actual retablo mayor de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Alcaudete de la Jara (Toledo). Algunas notas para su estudio 1105

Págs.

Francisca del Baño Martínez
Las sacristías catedralicias como ámbitos inmaculistas del Barroco 1127

I. Introducción. 1129

II. El Siglo XVII. 1131

2.1. *Granada*. 1131

III. El Siglo XVIII. 1135

3.1. *Córdoba*. 1136
3.2. *Calahorra*. 1139
3.3. *Murcia*. 1141

Giulia Cataldo
La huella italiana en las manifestaciones inmaculistas de Francisco Salzillo 1147

Enrique Mapelli
Doña Isabel de Oballe, "El Greco" y su obra 1163

I. Doña Isabel de Oballe. 1165

II. "El Greco" y las pinturas. 1167

III. La Inmaculada. 1171

IV. Último episodio. 1174

Karina Ruiz Cuevas
La Virgen como "Fuente de Vida": La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España 1177

I. Introducción. 1179

II. Devoción mariana: en torno al culto de la Inmaculada Concepción. 1180

III. La Inmaculada Concepción como motivo iconográfico. 1181

3.1. *María como "Fuente de Vida"*. 1184

IV. La Inmaculada Concepción en España y América: influencias pictóricas. 1186

Págs.

V. La pintura alegórica en la Nueva España: alegoría de la Inmaculada Concepción como "Fuente de Vida." 1189

VI. Análisis de obra. 1190

VII. A modo de conclusiones. 1197

JAFET RAMÓN ORTEGA TRILLO, OSA
Textos castellanos dedicados a la Virgen Inmaculada, en el Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVII y XVIII) 1201

I. Introducción. 1203

II. La devoción a la Inmaculada Concepción, a través de las obras del archivo musical. 1204

III. Los textos castellanos de los villancicos dedicados a la Virgen. 1207

CRISTINA ÁLVAREZ DÍAZ
La doctrina inmaculista en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio 1219

I. Introducción. 1221

II. El pensamiento inmaculista en tiempos de Alfonso X. 1222

III. La Inmaculada Concepción en las Cantigas: afirmaciones implícitas. 1225

3.1. *Ave María Gratia Plena* 1225

3.2. *María, segunda Eva, corredentora de la humanidad*. 1229

IV. Afirmaciones explícitas sobre la Inmaculada en las Cantigas. 1238

LETICIA SÁNCHEZ DE ANDRÉS
Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su *Ofertorio* para la festividad de la Inmaculada Concepción 1247

I. La figura de Cosme José de Benito. Perfil biográfico y artístico. 1249

Págs.

II. El "Ofertorio para la Festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima". 1262

V. Teología / Espiritualidad

José Rodríguez Díez, Osa
La Inmaculada en San Agustín ¿Suficiente o insuficiencia probatoria? 1269

I. Introducción. 1271

1.1. *Terminología teológica moderna*. 1272
1.2. *Panorámica mariano-inmaculista en la patrística preagustiniana*. 1273

II. Primer texto agustiniano pro-Inmaculada. 1275

2.1. *Comentario hermenéutico del texto*. 1276

2.1.1. Contexto mediato e inmediato. 1276
2.1.2. Texto agustiniano inmaculista. 1277

2.1.2.1. Nexo causal entre pecado originante y originado. 1277
2.1.2.2. Diferencia privilegiada entre María y Juan Bautista. 1279
2.1.2.3. Maternidad divina, causa de Inmaculada. 1276
2.1.2.4. Antinomia mariano-cristológica.. 1280

2.2. *Interpretación histórica del texto mariano-agustiniano (NG, 36, 42)*. 1281

2.2.1. Valor probatorio inmaculista suficiente..... 1282
2.2.2. Valor probatorio inmaculista insuficiente (inpecancia originada) 1284

III. Segundo texto agustiniano pro-Inmaculada. 1285

3.1. *Comentario hermenéutico del texto*. 1285

3.1.1. Contexto mediato e inmediato. 1285
3.1.2. Texto agustiniano inmaculista. 1286

3.1.2.1. No adscripción de María al diablo en el nacimiento. 1287

Págs.

3.1.2.2. La gracia del renacimiento anula su condición de nacimiento. 1287

3.2. *Desconocimiento y valoración histórica del texto mariano-agustiniano (CJOI, IV, 122).* 1288

IV. Bibliografía inmaculista sobre San Agustín. 1289

4.1. *Valor probatorio suficiente pro-Inmaculada.* 1289

4.2. *Valor probatorio insuficiente pro-Inmaculada (impecancia originada).* 1293

V. Conclusiones. 1294

5.1. *Evolución bibliográfica y terminológica en la teología mariana.* 1295

5.2. *Conciencia agustiniana suficiente pro-Inmaculada.* 1297

JOSÉ LUIS MORENO MARTÍNEZ
San Juan de Ávila, predicador de la Inmaculada 1299

I. Introducción. 1301

II. "¿Quién es ésta que nace como alba?" (Cant 6, 10). 1303

III. "Toda hermosa eres, amada mía, y en ti no hay mancha alguna" (Cant 4, 6). 1306

IV. Mujeres de la Biblia, figuras de María. 1311

V. Conclusión. 1313

MARÍA ANTONIA BEL BRAVO
La devoción inmaculista en la oratoria sagrada del siglo XVII .. 1315

I. Introducción. 1317

II. Sobre el arraigo de la devoción inmaculista. 1318

III. La inmaculada en los serones de Joao de Ceita. 1322

Págs.

3.1. Sermón I: De la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora sin mácula de pecado original, conforme al Evangelio que comunmente se canta .. 1322

3.2. Sermón II: Limpieza de la madre sin mancharse, conforme al Evangelio que en algunas religiones, particularmente en la nuestra, se canta. Lc 11: "Bienaventurado el vientre que te llevó y los pechos que te amamantaron" 1325

IV. Imágenes alusivas a la Inmaculada en el sermonario. .. 1329

V. A modo de conclusión. 1330

RAFAEL LAZCANO

Agustinos españoles defensores de la Inmaculada en la primera mitad del siglo XVII 1335

I. Introducción. 1337

II. Siglas. 1340

III. Autores inmaculistas. 1342

1. ATECA Y ROMANOS, Martín de (+ 1630)..... 1342
2. AZNAR Y EMBID CARDONA, Jerónimo (+1630)..... 1343
3. CAMARGO Y SALGADO, Fernando (ca. 1572-1652). 1343
4. CASTELVI, Diego de (siglo XVII). 1344
5. CASTRO, Juan de (1547-1611)..... 1345
6. CEA, Diego de (+ 1640). 1347
7. CERVANTES, Gonzalo de (1568 – ca. 1618). 1348
8. FONSECA, Cristóbal (ca. 1550-1621). 1349
9. GALVARRO Y ARMENTA, Juan (+ ca. 1622). ... 1352
10. GONZÁLEZ DE CRITANA, Juan (ca. 1555 - ca. 1613). 1353
11. HERRERA, Alonso de (+1655)..... 1354
12. LEÓN, Francisco de (siglo XVII)..... 1355
13. MALDONADO, Pedro (1576-1614)..... 1355
14. MÁRQUEZ, Juan (1565-1621). 1357
15. OVIEDO, Gaspar de (1591-1654)..... 1360
16. PERALTA Y MONTAÑÉS, Fernando de (+ ca. 1626). 1362

Págs.

17. PEREA DÍAZ, Pedro de (ca. 1566-1630). 1362
18. Ponce de León, Basilio (1570-1629). 1365
19. RAMOS, Francisco (1579-ca.1631). 1367
20. RÍOS Y ALARCÓN, Bartolomé de los (1580-1652). 1367
21. SAN AGUSTÍN, Luis de (+ 1658). 1372
22. SAN ANTONIO, Luis de (siglo XVII). 1373
23. SAN JOSÉ, Pedro de (1595-1651). 1373
24. SIMANCAS, Pedro de (+1648). 1374
25. SOTO, Juan de (+ 1621). 1375
26. VALDERRAMA, Pedro de (1550-1611). 1376

IV. Conclusión. 1379

V. Bibliografía general. 1379

MIGUEL ÁNGEL CATALÁ GORGUES
La defensa de la Inmaculada Concepción en autores valencianos de los siglos XIII al XVI 1383

RAFAEL SÁNCHEZ MARTÍNEZ
La Inmaculada en la poesía barroca española 1407

CONCEPCIÓN GARCÍA COLORADO
María Unificada. 150 aniversario proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción 1417

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ MEDINA
Mi complicado itinerario referente al dogma de la Imaculada Concepción en España y Alemania 1429

I. Justificación. 1431

II. Mis insuficientes conocimientos del dogma de la Inmaculada Concepción. 1432

III. Impresiones y dudas motivadas por germanos. 1434

IV. Defensa de la Purísima en España. 1439

V. Universidades que se distinguen por su fervor concepcionista. 1443

IV. Arte

Iconografía de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción

Pilar Martino Alba
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid

I. Introducción.

II. Textos de los Padres de la Iglesia en torno a la virginidad.

2.1. *San Ambrosio*.
2.2. *San Jerónimo*.
2.3. *San Agustín*.
2.4. *San Gregorio*.

III. Ejemplos iconográficos de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción.

3.1. *Anunciación o Meditación de san Jerónimo sobre la Encarnación, de Girolamo Mazzola Bedoli*.
3.2. *Disputa sobre la Inmaculada Concepción, de Il Pordedone*.
3.3. *Los Padres de la Iglesia discuten sobre el misterio de la Concepción Inmaculada, de Dosso Dossi*.
3.4. *La Virgen y el Niño con los cuatro Padres de la Iglesia, de Moretto da Brescia*.

IV. Conclusiones.

V. Bibliografía.

I. Introducción

La imagen de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción como asunto iconográfico es, sin lugar a dudas, muy escasa si la comparamos con la abundancia de imágenes bien de la Inmaculada Concepción como figura aislada o bien de la escena de la Encarnación, por un lado, o de los Padres de la Iglesia, por otro.

Mientras que estos últimos temas se consideran absolutamente fundamentales en la iconografía religiosa, la unión de ambos, a pesar de la abundancia de escritos de los Padres de la Iglesia sobre la virginidad de Maria que, desde los primeros siglos tuvieron que defender con ahínco, dado que constituía uno de los escollos que los herejes de las más diversas tendencias querían convertir en insalvable, no se ha visto reflejada en el arte en la misma proporción a cómo fue defendida por los Padres tanto de la Iglesia latina como de la oriental

Ya en el siglo II, san Ireneo aboga en su obra *Contra las herejías*[1] por la figura de María vinculada a los misterios de la Salvación e insiste en su relevancia, iluminada por una luz extraordinaria debido a su íntima unión con el Verbo encarnado. Dice también Ireneo que "el profesar la fe en la maternidad virginal de María resulta indispensable para participar en la salvación de Cristo"[2]

En el siglo IV en contra de los arrianos[3], quienes niegan la plena divinidad de Cristo, los Padres tienen que emplearse a fondo para oponerse decididamente a las herejías y defender la figura de María. Uno de los que destaca en este aspecto es san Ambrosio, quien supo

---

1. San Ireneo, "Contra las herejías", Cfr. Pons, G., *Textos marianos de los primeros siglos,* Madrid 1994, p. 28.
2. o.c., p.30.
3. Arrio, presbítero de Alejandría, provocó con su herejía que se convocase un concilio en Nicea (325), en el que se definió que el Hijo es de la misma naturaleza que el Padre, consubstancial con el Padre.

marcar un nuevo rumbo en la mariología y se le considera, por ello, como el padre de la teología mariana en la Iglesia latina[4]. Afirma explícitamente que María no cometió ningún pecado pesonal, derrotó al diablo y su vida es un magnífico ejemplo de virtudes[5]. Pero como él, también Eusebio de Cesarea, Hilario de Poitiers, san Gregorio de Nisa, Epifanio de Salamina, san Juan Crisóstomo, san Proclo de Constantinopla y tantos otros salieron con vehemencia en defensa de la concepción inmaculada de María basando sus escritos tanto en las profecías anunciadas en el Antiguo Testamento como en la exégesis, y dejando bien claro que por los textos del Nuevo Testamento la singularidad de los dones concedidos a María era consecuencia del misterio cristológico de las dos naturalezas de Cristo.

Especialmente en el siglo IV, como acabamos de mencionar, la virginidad de María y su dignidad de Madre de Dios eran blanco de los ataques de muchos herejes. Entre los mayores defensores de María están los grandes Padres de la Iglesia latina: san Ambrosio, san Jerónimo, San Agustín y, posteriormente, san Gregorio. Para acotar el tema y ver el reflejo de algunos de los textos patrísticos en la iconografía religiosa, hemos seleccionado solamente los de los cuatro de la Iglesia latina, que son los personajes que, además, aparecen con mayor abundancia en la pintura occidental. En cuanto a los ejemplos pictóricos, traemos a estas páginas tan sólo cuatro, todos ellos italianos del siglo XVI, pues es en ese periodo cuando más encargos se hacen con el asunto iconográfico que nos ocupa, a saber: Los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción; y esto es así como reacción de la Iglesia al renacimiento de la controversia en torno a la virginidad de María, que había sido puesta en entredicho por Lutero. Es indudable que una forma eficaz de minimizar las tesis luteranas era el propagar las verdades de la fe no solamente con escritos eruditos y disputas entre eclesiásticos, o bien desde los púlpitos, sino el inundar las iglesias de imágenes religiosas con estos asuntos iconográficos, de manera que el fiel se sintiese impresionado tanto por sus efectos formales como de contenido, uniendo la iconografía a la teología, pues la imagen fortalece la entraña de un texto. La recepción es más profunda cuando oímos y vemos que cuando solamente percibimos algo u obtenemos una información por uno de los dos sentidos.

4. o.c., p.81.
5. MOLINÉ, E., *Los Padres de la Iglesia,* Madrid 2000, p. 487.

II. Textos de los Padres de la Iglesia

La virginidad fue uno de los temas que trataron los cuatro Padres de la Iglesia occidental, si bien algunos con mayor profusión que otros. La virginidad, entendida como virtud inherente a las personas que consagraban su vida a Dios, como modelo de integridad alabada en destacadas personas que dedicaron su vida a la Iglesia y, por encima de todo, como don en la maternidad divina de María.

Dada la riqueza de textos existente en torno al tema[6], hemos seleccionado solamente aquellos en cuyo contenido hemos creído ver los aspectos que los Padres de la Iglesia destacan con mayor énfasis, y también los que hemos pensado que pueden contribuir al comentario iconológico de las obras de los cuatro artistas italianos que traemos a estas páginas.

2.1. *San Ambrosio (ha. 339-397)*

San Ambrosio escribió varios tratados sobre la virginidad[7]; de ellos el más destacado es el que dedicó a su hermana Marcelina, consagrada al servicio divino. Para san Ambrosio, el modelo por antonomasia de quienes consagran su virginidad a Cristo es María. En su obra *Sobre las vírgenes* dice el obispo de Milán "Sírvaos la vida de María de modelo de virginidad, cual imagen que se hubiese trasladado a un lienzo; en ella, como en un espejo, brilla la hermosura de la castidad y la belleza de toda virtud. De aquí podéis tomar ejemplos de vida, ya que en ella, como en un dechado, se muestra con las enseñanzas manifiestas de su santidad qué es lo que habéis de corregir, qué es lo que habéis de reformar, qué es lo que habéis de retener"[8]. El concepto de María como sagrario y templo de Dios lo vemos asimismo en muchos de los textos, siendo éste un aspecto que queda reflejado también en la iconografía de la Inmaculada. Así en *De la formación de la virgen* leemos: "¿Qué más pudiste hacer para animarles a la imitación de los ideales virgíneos, para confirmarlas en sus vir-

6. Estos textos se pueden consultar completos en MIGNE, *Patrología, series latina,* 221 vols., París 1848ss. Pero también, teniendo en cuenta que muchos de ellos están traducidos al español, aunque no en su totalidad, remitimos a la bibliografía citada y consultada.

7. *Acerca de las vírgenes; Sobre la caída de una virgen consagrada; De la formación de la virgen y de la virginidad perpetua de María*.

8. Cfr. PONS, G., o.c., p., 84.

tudes o para ensalzar la gloria de la virginidad, que el que un Dios naciese de una virgen? En verdad que más nos aprovechó, que nos dañó la culpa, pues gracias a ella encontró nuestra redención un don tan divino. Es más: tu mismo unigénito Hijo, al venir a la tierra para recobrar lo que se había perdido, no pudo hallar modo más puro para que fuese engendrada su carne, que el de reservarse como morada para sí el seno de una virgen celestial, en la que pudiera constituirse juntamente un sagrario de la castidad inmaculada y un templo de Dios"[9]. Tanto este párrafo como el siguiente explican el contenido de las escenas religiosas que traemos a estas páginas como ejemplos iconográficos. "El evangelista la presenta en el encuentro del ángel y como escogida por el Espíritu Santo [...] La encontró Gabriel donde solía visitarla. Se turbó María ante la presencia del varón, pero le reconoció como ángel al pronunciar su nombre. Temió por la sombra del varón, no por la majestad del ángel. Pondera, pues, la delicadeza de su vida y el pudor de su mirada. Enmudeció al saludo y respondió a la embajada; se turbó ante la alabanza y se sometió a la obediencia"[10].

2.2. *San Jerónimo (ha. 347-420)*

San Jerónimo en su tratado sobre *La perpetua virginidad de Maria,* escrito contra las teorías de Helvidio, rebate punto por punto las afirmaciones de éste con energía y con una virulencia verbal que empequeñece a cualquier contrincante. Y lo hace no solamente desde su profunda fe y pleno convencimiento de la verdad de las Escrituras, como seguidor de la vida de Cristo y admirador incondicional de María, hacia quien siente una profunda devoción, sino también desde el punto de vista del investigador lingüista, del filólogo, del erudito conocedor del hebreo, griego y latín, de manera que cada término y cada expresión están analizados etimológicamente y explicado su significado intrínseco. Este tratado ejerció por ello una notable influencia en la exégesis bíblica y en el desarrollo de la doctrina teológica. Comienza el texto encomendándose al Espíritu Santo para que le ilumine en su defensa de la virginidad de la bienaventurada María, invocando a Jesús para que quedase preservado de toda sospecha de

9. Cfr. Pons, G., o.c., p. 85.

10. San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio de Nisa: *Virginidad sagrada* (ed. de Teodoro H.Martín), Salamanca 1997, p. 60.

relación carnal el santo vientre, al que él llama albergue y morada de Cristo, y rogando a Dios Padre para que ponga de manifiesto que la Madre de su Hijo permaneció virgen después del parto. En alguna de las invectivas que lanza contra Helvidio le dice: "Tú me dirás: ¿Por qué son llamados hermanos del Señor quienes en realidad no eran hermanos suyos? Ahora mismo te haré ver que las divinas Escrituras hablan de hermanos en cuatro sentidos diversos: por naturaleza, por estirpe, por parentesco y por afecto [...] Tú, el más ignorante de los hombres, no habías leído estas cosas y, abandonando del todo el piélago de las Escrituras, has desfogado tu rabia injuriando a la Virgen [...] Tú has incendiado el templo del cuerpo del Señor; tú has contaminado el santuario del Espíritu Santo, del cual pretendes que hayan salido una cuadriga de hermanos y varias hermanas [...] ¿Acaso yo no podría concitar contra ti todo el conjunto de los escritores antiguos? Ignacio, Policarpo, Ireneo, el mártir Justino y muchos otros varones apostólicos y elocuentes escribieron libros repletos de sabiduría en contra de Ebión, Teodoto de Bizancio y Valentín, quienes sostenían opiniones parecidas a las tuyas. Si tú, algún día, leyeses tales libros, lograrías tener mejor criterio" [11].

Pero no fue solamente esta obra la que escribió defendiendo y afirmando la virginidad de María, sino que también la carta *A Eustoquia* [12], hija de santa Paula, puede considerarse como un tratado sobre el tema. En esta epístola no sólo expone sus pensamientos sobre este asunto: "Es difícil que el alma humana no ame, e ineludiblemente nuestro espíritu es arrastrado por algún amor. El amor de la carne se vence por el amor del espíritu, y un deseo se vence con otro deseo. Lo que el uno disminuye, el otro crece" [13], sino que nos ofrece asimismo algunos interesantes comentarios que bien pudieron servir de inspiración para la creación iconográfica posterior, como cuando aludiendo a Isaías dice: "«Saldrá una vara de la raíz de Jesé y una flor brotará de su raíz». La vara es la Madre del Señor, sencilla, pura, sincera, sin germen alguno que se le pegara de fuera y, a semejanza de Dios, fecunda por sí sola. La flor de la vara es Cristo [...] De Él se dice en otro lugar que es la piedra cortada del monte sin intervención

11. San Jerónimo: *La perpetua virginidad de María* (introducción, traducción y notas de G. Pons), Madrid 1994, pp.71-80.

12. *Véase* San Jerónimo: *Epistolario* (Carta 22 a Eustoquia *Consejos a una virgen consagrada),* Madrid: BAC, t. I, pp. 203-260.

13. *Ib*. p. 223.

de manos, profecía que da a entender cómo Cristo virgen había de nacer de madre virgen".

Asimismo escribe sobre el tema en la carta *A la virgen Principia*[14], en la que hace una exposición del Salmo 44 y desarrolla, a partir de él, el sentido místico de la virginidad, nuevamente presente en algunos textos de sus *Comentarios* a los profetas Ezequiel e Isaías.

San Jerónimo acompaña iconográficamente a la Virgen a lo largo de los más diversos episodios: Anunciación, como veremos en el ejemplo de la Pinacoteca Ambrosiana; durante su periodo de gestación, como la obra del Museo Nazionale di Capodimonte, que también traemos a estas páginas, en el Nacimiento del Niño[15], en la Coronación, en la Dormición, etc. Su presencia en los más variados asuntos religiosos hacen que cobre una especial relevancia como elemento de unión entre texto e imagen, esa simbiosis de gran valor documental tanto para la Historia del Arte como para otras muchas disciplinas.

2.3. *San Agustín (354-430)*

En la ingente obra escrita de san Agustín, las alusiones a la virginidad de María, privilegio estrechamente vinculado con el misterio de la Encarnación[16] o a la Virgen como una nueva Eva, las podemos encontrar en alguno de sus *Sermones,* así como en el tratado *Sobre la santa virginidad*. "*¿Cómo podrá ser esto* -dijo- si *no conozco varón*? (Lc 1,34). Ciertamente, no hubiese dicho estas palabras si antes no hubiera consagrado su virginidad a Dios. Mas como las costumbres de los israelitas rechazaban esto, fue desposada con un varón justo, que no había de quitar violentamente, sino más bien guardar contra todo opresor, lo que ella había prometido con su voto"[17]. En este tratado, san Agustín destaca la fe de la Virgen y la humildad con que recibe el mandato divino, afirmando que con estas virtudes cooperó a que en la Iglesia nacieran los creyentes, lo que la convierte en madre de todos los miembros de la Iglesia.

---

14. *Ib*. pp. 646-678.
15. *Véase* Martino, P., "San Jerónimo, pastor en Belén", en *Claustro Jerónimo (*Segovia), 4 (2002), 4(2002) 2-20.
16. Cfr. Pons, G., pp. 120-121
17. *Sobre la santa virginidad,* Cfr. Pons, G., o. c., p. 120

Como más adelante veremos en la pintura de Dosso Dossi que cuelga en la Gemäldegalerie de Berlin, san Agustín aparece enumerando las virtudes de la Virgen para exponer después a sus compañeros de disquisiciones teológicas sus conclusiones. "Celebramos, pues, con gozo el día en que María dio a luz al Salvador; la casada, al creador del matrimonio; la virgen, al príncipe de las vírgenes; ella virgen antes del matrimonio, virgen en el matrimonio, virgen durante el embarazo, virgen cuando amamantaba"[18]. "Maravilloso fue su nacimiento. ¿Qué hay más maravilloso que el parto de una virgen? Concibe y es virgen; da a luz y sigue siendo virgen. Fue hecho de aquella a la que Él hizo; le aportó la fecundidad sin quitarle la integridad. ¿De dónde procede María? De Adán. Y Adán ¿de dónde? De la tierra. Si Adán procede de la tierra y María de Adán, también María procede de la tierra. Si María es tierra, reconozcamos lo que cantamos: La verdad ha brotado de la tierra"[19].

2.4. *San Gregorio Magno (540-604)*

El último de los grandes Padres de la Iglesia latina, procede de una familia de hondas raíces cristianas. Este papa monje que había buscado en la vida monacal separarse del mundo, mortificar la carne y dedicarse al estudio de las Sagradas Escrituras, expone a lo largo de sus obras sus ideas y recomendaciones en torno a las virtudes de monjes y obispos. Tanto su padre como su madre dedicaron los últimos años de su vida al servicio de la Iglesia, pero para el tema que nos ocupa, destacamos a sus tías Társila y Emiliana, quienes consagraron a Dios su virginidad y fueron por ello recordadas y puestas como ejemplo por san Gregorio en sus homilías[20], además, claro está de sus alusiones a la virginidad de María, especialmente cuando trata de las apariciones de Cristo resucitado a los apóstoles: "El cuerpo del Señor, estando cerradas las puertas, entró donde se hallaban reunidos los discípulos, del mismo modo que, al nacer, apareció a la vista de los hombres habiendo salido del seno virginal de su Madre. ¿Por qué ha de causar maravilla que después de la resurrección, siendo ya vencedor para siempre, entrase a través de unas puertas cerradas, si tenemos en cuenta que cuando vino para sufrir la muerte salió de un seno virginal?". También en los comentarios bíblicos, como es

18. *Sermón* 188, 4: BAC 447 pp. 22-23.
19. *Sermón* 189, 4: BAC 447, p. 25.
20. *Homilías evangélicas,* 26, 1, PL. 76, 1197. Cfr. Pons, G., o. c., p. 229.

el caso del *Comentario al primer libro de los Reyes* está presente María y se reitera la idea de morada y sagrario: "María es monte sublime, pues para llegar a la concepción del Verbo eterno, se han elevado sus méritos por encima de los coros angélicos, hasta llegar a las cumbres de la divinidad [...] El monte se ha elevado sobre la cima de los montes, porque la excelsitud de María ha resplandecido por encima de los santos. Así como el monte designa la altura, el templo significa la morada. En efecto, es llamada templo y monte aquella que, refulgente por sus incomparables méritos, preparó para el Unigénito de Dios un santo seno para que en él se alojara"[21].

Con san Gregorio terminan las luchas seculares cuando los visigodos abjuran del arrianismo e Inglaterra se convierte. Con él se inaugura una época de cierta paz en el seno de la Iglesia hasta la llegada del protestantismo.

III. Ejemplos iconográficos de los Padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada

De cada una de las obras seleccionadas, ofrecemos unas breves líneas de datos biográficos de los respectivos pintores, y a continuación hacemos un comentario iconográfico de las mismas.

Afirmábamos en la introducción que la imagen fortalece el contenido de un texto. No cabe duda de que si al fiel se le pone como ejemplo las meditaciones en torno a la virginidad de María por parte de los grandes conocedores y exegetas de los textos bíblicos y se les muestran imágenes donde éstos intercambian opiniones sobre el tema, es más fácil que el fiel acepte como verdadero aquello que los auténticos conocedores de los Evangelios han interpretado y escrito sobre el tema.

Hemos seguido el criterio teológico en cuanto a la secuencia de las imágenes, dado el tema que tratamos, y no el cronológico de los pintores o de la fecha de realización de estas obras, que van de 1528 a 1540, es decir el periodo de mayor efervescencia en la disputa sobre las tesis de Lutero y es precisamente también el de las sesiones preparatorias para el proyectado concilio, que, finalmente, se celebraría en Trento.

21. Pons, G., o.c., p. 230.

Los cuatro pintores son prácticamente coetáneos, su periodo de plenitud creativa se sitúa en la primera mitad del siglo XVI; los cuatro proceden de ciudades de la mitad norte de Italia y admiran la pintura veneciana, que influye decididamente en su obra.

3.1. *Girolamo Mazzola Bedoli (ha. 1500-ha.1569)*

Anunciación o *Meditación de san Jerónimo sobre el Misterio de la Encarnación*. Finales de los años 30 del siglo XVI. Óleo sobre tabla, 208 x 144 cm. Donación de Maria De Pecis Paravicini, 1830 (procedente de la iglesia de San Francisco, en Viadana; anteriormente Colección Teodoro Lechi, 1814 y Giovanni Edoardo De Pecis, 1827). Inv. 127.

Empezamos este comentario con unas palabras de san Jerónimo en la anteriormente citada *Carta a Eustoquia* por estar el texto directamente relacionado con el asunto iconográfico del cuadro: "Ponte ante los ojos de la bienaventurada María, que fue de tal pureza que mereció ser la Madre del Señor. Cuando el ángel Gabriel descendió a ella en figura de varón y la saludó diciendo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo; desmayada y despavorida no tuvo fuerzas para responderle. Jamás, en efecto, había sido visitada por un hombre. Finalmente oyó el mensaje y habla, y la que había temblado ante un hombre conversa sin miedo alguno con el ángel".

La *Anunciación,* de clara factura manierista, se introduce en un contexto muy característico desde el punto de vista arquitectónico: el templo clásico evoca a María como *templo* de Cristo, como ese albergue y morada al que hace alusión san Jerónimo, mientras que la sólida columna detrás del arcángel san Gabriel representa la fuerza del anuncio suscitado por el Espíritu Santo que aparece como paloma luminosa.

Originalmente se consideró como obra de Parmigianino, la tabla procedente de la iglesia de San Francisco, en Viadana, se atribuye ahora a su discípulo y colaborador Mazzola Bedoli y se fecha hacia finales de la década de los treinta del siglo XVI por su similitud con *Los desposorios místicos de santa Catalina* en la iglesia de San Juan Evangelista de Parma (1536/1537), con el *Políptico de San Martino* de la Galería Nacional de Parma (1537/1548) y con los frescos de la catedral de dicha ciudad (1538/1544). El pintor revela evidentes influencias del Parmigianino, y la aceptación de los motivos manieris-

tas toscanos, con un particular gusto por el detalle. Esta complacencia por el detalle queda reflejada no sólo en aquellos atributos y símbolos propios del asunto iconográfico de la Anunciación, sino también en esa diminuta figura de san Jerónimo sentado en las escaleras del templo meditando sobre el misterio de la Encarnación, acompañado del fiel león y de la calavera como símbolo de la transitoriedad de la vida. Esta figura ha pasado desapercibida para la mayoría de los historiadores, ya que no se hace alusión a la presencia del santo penitente y Padre de la Iglesia en las descripciones iconográficas que

hemos encontrado sobre esta tabla. Sin embargo, su presencia en la escena creemos que es una muestra no sólo del conocimiento que de los escritos de san Jerónimo se tenía en Italia, sino también del profundo sentido teológico que se quiere imprimir a la obra por parte del cliente y del artista.

3.2. *Giovanni Antonio de Sacchis, llamado Il Pordedone (1483-1539), Disputa sobre la Inmaculada Concepción, ha.1528*

Óleo sobre tabla, 298 x 198 cm. Procede de la colección Farnese, Museo di Capodimonte, Nápoles. Inv. Q86.

Este sobresaliente pintor del Renacimiento veneciano, trabaja en Venecia a partir de 1528 bajo la influencia de Giorgione y Tiziano, pero también la pintura de Correggio y Miguel Ángel influyen en su obra. *Il Pordedone* destaca por los brillantes e intensos colores, así como por las composiciones ampulosas y movidas, tal y como vemos en esta obra del museo napolitano, en la que parece que la vista del espectador se eleva hacia la Virgen y la techumbre abierta al cielo, y, por otro, las figuras de los Padres de la Iglesia, formando una circunferencia, intentan dar con la cuadratura del círculo.

La Virgen embarazada se sitúa en un plano superior mientras los Padres de la Iglesia consultan las Escrituras para encontrar en ellas explicación al misterio de la concepción inmaculada, pero es san Jerónimo el que lleva la voz cantante y al que los demás escuchan. Señala con el dedo índice de la mano izquierda hacia la Virgen encinta, estado visible en el abultamiento del vientre. Se trata de una figura de la Virgen peculiar por su envergadura. La Virgen eleva la mirada al cielo casi como pidiendo a Dios que ilumine a los santos Padres en su discusión, al tiempo que un grupo de graciosos angelitos en el extremo de la diagonal que atraviesa la escena y que ocupan la Virgen y san Jerónimo escuchan con atención lo que los grandes exegetas leen, dicen y opinan.

San Jerónimo bajo el tipo iconográfico de penitente, con el manto rojo cubriéndole y, como siempre ocurre en esta época en que los artistas quieren demostrar su dominio de la técnica en la representación del cuerpo humano, el manto deja al descubierto la carne magra del anciano y su musculatura; así pues el manto no tapa, sino que cae por encima del hombro izquierdo, el más alejado del espectador. Sería lo más propio de esta escena haberle presentado bajo el tipo ico-

nográfico de cardenal. Sin embargo, creemos que pesa más aquí, cuando se está hablando de virtudes, el recordar la faceta asceta penitente que la de secretario papal.

3.3. *Battista Luteri, llamado Dosso Dossi (ha. 1474-1548), Los Padres de la Iglesia discuten sobre el misterio de la Inmaculada Concepción, ca. 1535*

Óleo sobre tabla, 188 x 178 cm. Procede de un retablo, está parcialmente recortado en todos sus lados. Está firmado. Adquirido junto con la colección Solly, 1821. Inv. 264

Destacado pintor de la escuela de Ferrara a comienzos del Cinquecento, influido por la escuela veneciana, especialmente por Giorgione, al que se acerca en la expresión del sentimiento y romántica sensibilidad y delicadeza de las figuras.

En este son los cuatro Padres de la Iglesia latina los que entran en discusión sobre el misterio de la Inmaculada Concepción de María, sin que la Virgen esté presente en la escena. San Jerónimo, de tres cuartos de perfil, da parcialmente la espalda al espectador y es el que, sentado al púlpito, escribe lo que san Agustín está enumerando con el gesto de sus dedos. San Gregorio, apoya la cabeza pensativo, escucha atentamente lo que san Agustín está diciendo, mientras que san Ambrosio, en el lado derecho de la escena, arrodillado, en actitud orante presta atención a san Agustín al tiempo que mira al cielo tormentoso, que bien podría interpretarse en sentido figurado si tenemos en cuenta las controversias que en torno al tema ha habido a lo largo de la historia de la Iglesia hasta que finalmente, en 1855, se proclama el Dogma de la Inmaculada Concepción por el papa Pío IX.

3.4. *Alessandro Bonvicino, llamado Moretto da Brescia (ha. 1498-1554), La Virgen y el Niño con los cuatro Padres de la Iglesia, 1540*

Óleo sobre lienzo, 284 x 87 cm. Das Städel Museum de Frankfurt. Inv. Núm. 916

Uno de los más relevantes pintores de la Italia septentrional en el siglo XVI. En sus inicios, es palpable la influencia de Giorgione, al igual que en los anteriores.

Admirador de la pintura veneciana, especialmente de Tiziano, cuyo peso es evidente en algunas de sus obras. También el gran Rafael merece su atención y sigue los pasos del gran pintor de Urbino. Moretto da Brescia despunta por la naturalidad y realismo que imprime a sus figuras; domina la técnica, pero el sentimiento que los personajes de sus escenas, especialmente religiosas, desprenden, es su seña de identidad y un testimonio, según los especialistas, de que, además del dominio de la pintura, poseía un profundo conocimiento de la teología, hasta tal punto que se suceden los encargos cada vez con mayor profusión, sobre todo en el momento en que comienza la campaña iconográfica para restablecer la ortodoxia y contrarrestar así el gran avance de la Reforma.

Ahora tenemos ya al *fruto de su vientre* entre nosotros, en los brazos de su Madre, y las interpretaciones en torno al Hijo de Dios hecho Hombre y su nacimiento virginal siguen presentes en el seno de la Iglesia. Se trata de una sacra conversación con la Virgen y el Niño entronizados y rodeados de los cuatro Padres de la Iglesia latina. San Agustín y san Ambrosio, de pie, y san Gregorio y san Jerónimo en primer plano, sentados. Este último indicando con precisión a san Gregorio cuál es el párrafo concreto de las Escrituras en el que debe fijarse, parece estar corroborando con ello las verdades de la fe.

IV. Conclusiones

Las cuatro obras seleccionadas van de 1528 a 1540. Recordemos que tras muchos avatares, el concilio de Trento se inaugura, finalmente, en 1545. Desde poco después de la publicación de las tesis de Lutero en la iglesia del castillo de Wittemberg, en 1517, se inicia la contraofensiva para refrenar las disensiones en el seno de la Iglesia. Para ello la Iglesia de Roma recurre a la iconografía como apoyo visual para expandir las verdades de la fe; si, además, como ocurre en los asuntos iconográficos que acabamos de comentar, se ampara en la sabiduría exegética incontestable de los textos patrísticos, dicha expansión será más sencilla y los asuntos teológicos más comprensibles. La defensa se hace, pues, contando con los cimientos de uno de los periodos exegéticos más fecundos de la Historia de la Iglesia.

La profusión de imágenes de los cuatro Padres de la Iglesia latina alcanzará su punto culminante a partir de la finalización del concilio de Trento, iconografía especialmente promovida entonces por los jesuitas, y se extenderá a lo largo del todo el siglo XVII. Sin embargo, no será común encontrar a la cuadriga de doctores acompañando a la Virgen y reflexionando sobre la virginidad.

La iconografía se enrique con el conocimiento de los textos que dan lugar a una determinada escena o asunto, tanto desde el punto de vista del cliente, que puede dar pautas más precisas para que la representación de un tema concreto tenga una mayor repercusión en el espectador, como desde el punto de vista de este último, ya se trate del fiel o del erudito historiador, quien, con el conocimiento de los textos, obtiene más claves para la interpretación de lo que está contemplando.

En los comentarios y descripciones iconográficos se suele recurrir con relativa frecuencia a la Leyenda Dorada, sobre todo para la mención de datos biográficos de los personajes representados, incluso en aquellos casos en que la existencia de textos de primera mano –sin pasar por el filtro del dominico Varagine– aconsejaría acudir a ellos, lo que en el caso de la Patrística nos parece no sólo recomendable, sino necesario para profundizar en el conocimiento de las fuentes y, consecuentemente, en la interpretación del contenido de las escenas.

V. Bibliografía consultada y/o citada

BOCK, H., GROSSHANS, R. et al.: Gemäldegalerie Berlin Gesamtverzeichnis, Berlin: Nicolai, 1996.

COLA, S., *Perfiles de los Padres* (trad. Juan Félix Bellido), Madrid 1991.

MARTÍN, T.H. (ed.), *San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio de Nisa: Virginidad Sagrada,* Salamanca 1997.

MOLINÉ, E., *Los Padres de la Iglesia. Una guía introductoria,* Madrid 2000, 4ª ed.

PONS, G., *Textos marianos de los primeros siglos,* Madrid 1994.

POZO, C., "María en la obra de la salvación", en COLLANTES, J., *La Fe de la Iglesia Católica. Las ideas y los hombres en los documentos doctrinales del Magisterio,* Madrid 1995, pp. 275-315.

SAN JERÓNIMO, *La perpetua virginidad de María,* Madrid 1994. Introducción, traducción y notas de Guillermo Pons Pons.

SEBASTIÁN, S., "La iconografía de la Virgen", en *Contrarreforma y Barroco,* Madrid 1989, pp.195-238.

SPINOSA, N. *et al.*, *Museo Nazionale di Capodimonte,* Napoli 2001.

ROSSI, M. y ROVETTA, A., *La Pinacoteca Ambrosiana,* Milano 1998.

VIDAL MANZANARES, C. *Diccionario de Patrística (siglos I-VI),* Estella 1999, 3ª ed.

Sobre algunas Inmaculadas de Luca Giordano en la colección de Patrimonio Nacional

Miguel Hermoso Cuesta
Universidad de Zaragoza

El propósito del presente texto es estudiar con detalle, dentro de las limitaciones de espacio a que nos obliga nuestra comunicación, algunas de las representaciones que el pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705)[1] hizo de la Inmaculada Concepción y que hoy se conservan en la colección de Patrimonio Nacional. Giordano ya desde sus primeros trabajos napolitanos estuvo vinculado en su quehacer artístico a la Corte de Madrid en parte mediante una aproximación física al Palacio Real, pues sus sucesivos domicilios se hallaban cerca del centro de poder político, buscando la protección y el patrocinio del correspondiente virrey[2].

Del éxito de esa maniobra da cuenta el gran número de obras que los distintos virreyes enviaron a nuestro país[3], lo que hizo que su

---

1. La obra fundamental sobre el pintor es FERRARI, O. y SCAVIZZI, G. *Luca Giordano*, Nápoles, Electa, 1992, que cuenta con un volumen complementario publicado por los mismos autores con el título *Luca Giordano, nuove ricerche e inediti*, Nápoles 2003.

2. Tras la boda de Giordano con Margherita d´Ardi los esposos vivieron en una casa de la via Trinità degli Spagnoli. Vid. NAPPI, E., «Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell´Archivio Storico del Banco di Napoli», en *Ricerche sul ´600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell´Arte,* Milán 1991, p. 157 y BORRELLI, G. «La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull´evoluzione del gusto da Barocco a Rococò», en *Ricerche sul´600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell´Arte*, Milán 1989, p. 16, quien indica como la novia ya vivía en ese domicilio desde el verano de 1658.

3. El primero documentado parece ser el del conde de Castrillo, quien encargó al pintor un San Rafael y un San Agustín y Santa Mónica para enviarlos a Madrid. Se desconoce el paradero del primero, pero el segundo se conserva, firmado en español, en el madrileño monasterio de la Encarnación. Vid. NAPPI, o.c., p. 170, doc. nº 72, y BARTOLOMÉ, B., «El conde de Castrillo y sus intereses artísticos», en *Boletín del Museo del Prado*, (Madrid), XV/33 (1994) 15-28. Uno de los más significativos, por la cantidad y calidad de obras enviadas fue el que el virrey don Gaspar de Bracamonte hizo al convento de Carmelitas por el fundado en Peñaranda de Bracamonte. Vid. TORMO, E., *España y el arte napolitano,* Madrid 1924; WETHEY, H. E. «The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro», a *The Burlington Magazine,* Londres 1967, pp. 678-686; CASASECA CASASECA, A., *Catálogo monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca).* Madrid 1984, pp. 244, 246-247, 249, 255, 256, 259 y 266.

pintura se conociera en España y, a la larga, propiciara su venida a la Corte durante diez años, entre 1692 y 1702.

Esa vinculación tan estrecha explica por qué el propio Carlos II encargaría hacia 1687 una serie de obras al pintor a través del marqués del Carpio y, tras su muerte, por mediación del IX conde de Santisteban[4], a pesar de que Bernardo De Dominici indique que su destinatario era la reina María Luisa de Orleans[5]. Giordano debía realizar según la documentación conservada unas ciento veintidos pinturas de temas mitológicos, históricos y religiosos, pero aunque no pudo concluir toda la comisión, una parte sustancial de la misma se embarcó con destino a la Corte en 1688, conservándose actualmente en su mayor parte en las colecciones de Patrimonio Nacional.

El artista era consciente de la importancia del encargo para garantizarle futuras comisiones por parte de la Corona, por ello cuidó hasta el mínimo detalle la ejecución de todos los cuadros, algunos con temas raramente representados, lo que explica el éxito que tuvieron ya en Nápoles antes de ser enviados a España, hasta el punto de que se conservan copias de varios de ellos y que el propio Carlos II tuvo que prohibir que se realizaran más réplicas de los mismos[6].

---

4. Documentado por GONZÁLEZ ASENJO, E., «Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688», en *Luca Giordano y España*, Madrid 2002, pp. 73-91.

5. DE DOMINICI, B., *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani,* Nápoles 1742, t III, p. 415, pues asegura que Giordano «pintó a petición de un Grande de España algunos cuadros para la reina de la casa de Orléans, primera mujer de Carlos II, pero habiendo llegado a realizar catorce de ellos, que fueron excelentísimos, llegó a Nápoles la noticia de la muerte de aquella soberana, y aprovechándose de la ocasión el marqués `della Terza´ D. Julio Navarrete, aficionadísimo a la pintura los compró para adornar su propia casa, en la que han sido y serán el estudio de los jóvenes pintores. Por su parte Francesco Saverio Baldinucci afirma erróneamente que la serie se realizó para la primera esposa de Felipe V. Vid. FERRARI, O. «Una «vita» inedita di Luca Giordano», en *Napoli Nobilissima*, Nápoles 1966, t. v, p. 135.

6. Vid. GONZÁLEZ ASENJO, E., o.c. 2002, p. 84 quien expone el interesante dato del gran número de copias realizadas en Nápoles de las obras envíadas a España y que fueron embargadas por orden del rey que tal vez, desearía «poseer la exclusividad sobre unos determinados cuadros encargados y controlar el hecho de que se efectuasen copias de los mismos». A la vez que la misma existencia de dichas reproducciones «evidencia que en esos años Giordano gozaba de un éxito extraordinario entre las personalidades hispanas destinadas en Nápoles».

La existencia de esas copias tal vez justifique De Dominici pensara que la serie no se había mandado a Madrid, quedando en posesión de un noble, por su parte

En todos los lienzos de la serie Jordán se muestra como un pintor exquisito, anticipando en ocasiones incluso algo del espíritu del rococó, en composiciones de pequeño formato, perfectamente pensadas, con un marcado espíritu clasicista y un color refinado, presentando temas que permiten demostrar la erudición del autor (o la de sus asesores) en detalles como las armaduras antiguas o la fidelidad con la que se siguen los textos clásicos. Es lógico que el pintor cuidara todos los detalles, pues sabía que la seríe podría ser el origen de nuevos encargos por parte del monarca y por tanto tenía que demostrar todo lo que era capaz de hacer en cuanto a tratamiento de los temas, composición y conocimiento de la pintura de los grandes maestros, ya que en la serie se pueden reconocer citas o adaptaciones de figuras y temas de lienzos de diversos pintores, desde Tintoretto a Rubens pasando por Poussin.

Dentro de los episodios bíblicos se incluyen algunos lienzos con escenas de la Vida de la Virgen, y, como es lógico, la Inmaculada Concepción cuenta con un papel destacado, pues en la época ya era conocida la extraordinaria devoción por parte del pueblo español hacia esta advocación.

El primero de estos cuadros donde puede apreciarse una alusión a la misma es en la Santa Ana enseñando a la Virgen[7], en el que la escena tiene lugar en el exterior de la casa de los padres de la Virgen, al atardecer. Santa Ana, sentada, señala con un dedo las líneas del libro que sostiene en su regazo y que la Virgen, vestida de rojo y azul y con las manos juntas ante el pecho, parece leer, seguramente una de las profecías que a ella se refieren. Dos sirvientes en el extremo derecho del lienzo contemplan con interés el hecho.

San Joaquín, a la izquierda y apoyado en un bastón, indica a un ángel niño, cargado con un cesto de flores, la figura de su hija mien-

---

SPINOSA, N., «Il seguito di Luca Giordano a Napoli e in Italia», en *Luca Giordano*. Nápoles-Viena-Los Ángeles 2001, p. 437, afirma que la serie fue «replicada para un comitente privado en Nápoles, de cuya colección pasó a comienzos del s. XIX indirectamente al Real Museo Borbónico y más recientemente al nuevo Museo de Capodimonte».

7. Óleo sobre lienzo. 114 x 135,5 cm. Está firmado en el pedestal del ángulo inferior derecho: Jordanus F. Se conserva en el Palacio de la Almudaina en Palma de Mallorca. El cuadro ha sido estudiado por RUIZ ALCÓN, M.T., «Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura (IV). Lucas Jordán», en *Reales Sitios* (Madrid), 28 (1971) 46; FERRARI-SCAVIZZI, o.c., 1992, nº A429. Aparece también en el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid 2002, n.º R48.

tras la parte superior del lienzo es ocupada por un resplandor de gloria con ángeles y la paloma del Espíritu Santo.

Como en la Anunciación[8] o en la Presentación de la Virgen en el Templo[9], cuadros de la misma serie conservados en la Casita del Príncipe de El Escorial Giordano usa una diagonal para articular la composición, que recuerda por su pose a una Inmaculada Concepción Niña, tema que gozaba de gran tradición en España. Sin duda Giordano asocia en esta escena el tema de la educación de la Virgen con otro más trascendente y con larga tradición en Italia, el de la Virgen niña presentada como Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana ante el Espíritu Santo y Dios Padre, un tema que se conoce como El destino de la Virgen y que Giordano ya había representado en 1657 en un lienzo de la iglesia de la Ascensión en Chiaia[10] y en 1685 en el gran cuadro de la iglesia romana de Santa María in Campitelli[11] y que volvería a representar en uno de los lienzos de los altares laterales de la iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes. Pero en la obra que nos ocupa el pintor prefiere recrear un escenario más íntimo al limitar el resplandor de Gloria y prescindir de la figura del Padre Eterno e incluir detalles de virtuoso como el bodegón del ángulo inferior derecho, con las frutas y la labor de costura abandonada, todos símbolos de las virtudes de la Virgen, a la que la manzana alude como nueva Eva. Precisamente los bodegones parecen enmarcar y dar el ritmo a toda la escena, pues en el extremo izquierdo un ángel sostiene un cesto con flores y en el centro del lienzo, junto a la figura de la Virgen, otros dos ángeles parecen ocupados en llenar una gran cesta con más flores.

También el cromatismo del lienzo sirve para articular toda la escena, que queda contenida por las manchas rojas del paño del ángel del extremo izquierdo y de la falda de la sirviente que se asoma por el lateral derecho, así como por el gran paño que, a modo de dosel, sostiene uno de los ángeles de la parte superior. El malva grisáceo de la túnica de Santa Ana y el ocre de la de San Joaquín son contrastados y potenciados por la túnica rosa de la Virgen y su manto azul, que constituyen el verdadero centro del cuadro.

---

8. Óleo sobre lienzo. El Escorial. Casita del Príncipe, Sala del Barquillo (nº inv. 10032736).

9. Óleo sobre lienzo.114 x 134 cm. El Escorial. Casita del Príncipe, Sala del Barquillo (número de inventario 10032734).

10. Ferrari-Scavizzi, o.c., 1992, nº A49b.

11. Ferrari-Scavizzi, o.c., 1992, nº A383.

Se puede documentar la historia del lienzo desde su llegada a España con cierta precisión, así sabemos que antes de 1734 se encontraba en el Alcázar de Madrid. Tras el incendio se llevó a la Armería [12]. En 1740 estaba en el Palacio del Buen Retiro [13] donde se hallaba todavía en 1748 [14] aunque en 1772 había sido llevado al Palacio Real. [15]. También en 1794 estaba en el Palacio Real [16], al igual que en 1874 [17].

---

12. Ymbentario General de todas las Pinturas que se han Livertado en el Ynzendio acaezido en el Real Palazio de Madrid.Madrid. Archivo General de Palacio (en adelante AGP) Felipe V. Casa, leg. 209. "Pinturas que se llebaron a la Armeria" 73. Otra del mismo tamaño (dos varas y tercia de largo por vara y tercia de alto) y Autor sin Marco bien tratada de sta. Ana dando leccion a la Virgen.

13. Memoria de las Pinturas que ha elejido, y se han sacado de la Ynterbenzion, de las que se hallan en la Casa de s^{n}. Justo, y reserbaron del fuego, el Pintor D^{n}. Bartholome Rusca, las que se le han entregado en virtud de or^{n}. del ex^{mo}. s^{or}. Duque de la Mirandula May^{mo}. Mayor del Rey n^{ro}. s^{or}. comunicada a los ofizios en 21 de Henero prox^{mo}. pasado de este pres^{te}. año. para que con ellas se adorne el Quarto del ser^{mo}. s^{or}. Ynfante D^{n}. Ph^{e}. en el Palazio de Buen Retiro; son las siguientes. Madrid AGP, Felipe V. Casa, leg. 209. 73. Otro del mismo tamaño [vara y media de ancho y vara y tercia de alto] y autor de santa Ana, dando Lezion a la Virjen.

14. Inventario general de bienes y alajas de los cuartos de SS. MM. el rey Felipe V. Ymbentario y thasaz.^{on} de las Pinturas que se entregaron a d.^{n} Bartholome Rusca y d.^{n} Santtiago Bonabia para colocarlas en el Rl. Sitio de B.^{n} Ret^{o}. donde ex.^{n}. Madrid, AGP, Registros, nº 247. 73 Ottra del mismo ttamaño [vara y media de ancho y vara y tercia de alto] y auttor de santta Ana dando leccion a nra señora en quatro mil...4000

15. A la «Antecámara del Ynfante dn. Gabriel», como indica el inventario con las «Pinturas del Nuevo Real Palacio Echo en el Año de 1772». Madrid, AGP, Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura, leg. 38. 73, 69, 71,934, 940, 948, seis pinturas iguales vida de Nra señora; que son ; santa Ana enseñando a leer a Maria santisima, La disputa de los Doctores, La circuncision del sor., la visitacion de sta. Ysabel, La presentacion de Nra sra. en el templo, y el ultimo la Concepcion de nra sra. este es de la Zarzuela; de vara y media de largo y una y quarta de caida, originales de Jordàn.

16. Testamentaría de Carlos III. Ymbentario y Tasacion general de los muebles pertenecientes al R.^{l} oficio de Furriera de los R.^{s} Palacios de Madrid, Sitios, y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del S.^{r} rey D.n Carlos 3º que en paz descanse; formado en virtud de orn de 10 de Enero de 1789 y egecutado por lo oficios de la R.^{l} Casa. Madrid. AGP, Sección Registros, n.ºs 257-262. Se hallaba en el «Quarto del Ynf.^{te} d.^{n} Ant^{o}. Pieza de Comer». 69. 71. 934. 940. 73 y 948. Seis quadros de vara y media de alto y cinco tercias de largo: el primero la disputa del Templo. 2º. la Circuncision. 3º. la Visitacion de S.ta Ysabel. 4º. la Presentacion de nra Señora. 5º. Sta Ana dando leccion á nuestra Señora: y el sexto la Concepcion de nuestra Señora á quatro mil reales cada uno. Jordan...24000

17. Inventario de pinturas del Real Palacio de Madrid 1874. Madrid, AGP, Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura, leg. 40.

N°. 4802. Otro id. id. [cuadro lienzo] igual al anterior [se trata del San Juan tiene la visión de la Inmaculada, que estudiamos a continuación, las medidas son «un

La siguiente obra de la misma serie en la que Giordano trata de una forma más explícita el tema es el San Juan Evangelista tiene la visión de la Inmaculada Concepción [18] conservado en la Casita del Príncipe en El Pardo.

En el ángulo inferior izquierdo San Juan alza su mirada y se dispone a poner por escrito la aparición de la Inmaculada tal y como aparece en el Apocalipsis. La Virgen, coronada de estrellas y con la mirada baja en señal de humildad centra la composición de pie sobre el creciente lunar, junto al que aparecen dos querubines con parte de los símbolos de la letanía lauretana. Bajo ella el dragón de siete cabezas vomitando fuego y sobre el apóstol un resplandor de gloria con el Padre Eterno protegiendo a María, en disposición análoga a la de otros cuadros de su autor, como las Inmaculadas de la catedral de

Cosenza y del palacio arzobispal de Madrid. El fondo es ocupado por un paisaje marino, alusión a la isla de Patmos. La composición está perfectamente equilibrada y así a San Juan se opone la figura del

metro treinta y cinco centimetros, alto uno diez y seis»]. Representa a Santa Ana enseñando a leer a la Virgen de Jordan.

18. Número de inventario 10079062. Óleo sobre lienzo. 116 x 136 cm. El cuadro ha sido estudiado por RUIZ ALCÓN, o.c., 1971, nº 28, pp. 42-46. FERRARI-SCAVIZZI, o.c., 1992, nº A427. y aparece también en el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*, Madrid 2002, nº R46.

dragón, que marca el fin de la diagonal que parte del ángulo superior derecho, pero incluso para llenar esta parte del cuadro, Jordán coloca un sol de ocaso casi a la misma altura que la cabeza del Evangelista, creando de esta forma una composición prácticamente tripartita, centrada en la figura de María.

El propio Giordano debió quedar satisfecho con la composición, hasta el punto de repetirla en el lienzo conservado en la Residenzgalerie de Salzburgo [19] .

Los tipos humanos, la amplitud del paisaje y la sencillez de la composición contribuyen a aumentar el clasicismo del cuadro, casi digno de Carlo Maratta y que se integra sin conflicto en los años posteriores a los frescos del Palacio Medici-Riccardi en Florencia, preludiando la segunda etapa clasicista del artista en los años centrales de la última década del siglo, en la que repetirá rasgos como el rostro de Dios Padre y los dedos finos y largos de la Virgen.

Se trata de una obra muy cuidada, de dibujo detallado, que alcanza incluso a las piedras del primer plano, y está realizada con una pincelada más empastada en las figuras de San Juan y la Virgen y

19. Vid. FERRARI-SCAVIZZI, o.c., 1992, nº A426. y la ficha de PETER KELLER en el catálogo de la exposición *Johann Michael Rottmayr. Genie der Barocken Farbe*. Salzburgo 2004, p. 138.

más diluida en el fondo, los ángeles y el Padre Eterno, que así se «disuelven» literalmente en la luz, efecto al que contribuyen las pinceladas largas y finas que dibujan sus vestimentas.

Se aprecia perfectamente como sobre la capa de imprimación Jordán ha trabajado mediante grandes planos de color, que ha ido perfilando después mediante la aplicación de pinceladas más finas que resaltan las luces, siendo especialmente minuciosas en la cabeza del apóstol, tal vez lo mejor del cuadro, donde se hacen más empastadas y cortas. En otras zonas Jordán se muestra más resolutivo, como en la cabeza del querubín situada ante el regazo de María, hecha con tres líneas rojizas sobre la nube, en un ejemplo claro de virtuosismo.

Como en toda la serie Jordán utiliza un recurso típico de toda su pintura y que le sirve para abreviar el trabajo, unas líneas de contorno en un tono más oscuro, apreciables en la pierna y en el brazo derecho de San Juan y en algunos de los perfiles de los pliegues.

Debido a lo genérico de la identificación en los distintos inventarios y a que el cuadro actualmente no lleva ningún número de inventario se hace más difícil que en otros cuadros de la serie determinar su ubicación en los distintos Sitios Reales, pero parece probable que estuviera en 1701 en el Palacio de la Zarzuela[20]. Tal vez se encontrara en el Palacio Real de Madrid en 1772[21] y en 1794[22], donde está documentado en 1874.

---

20. Testamentaría de Carlos II. Ymbentario y tasazion de los Vienes del Rl. Sittio de Zarzuela. Pieza de Estado de g.das de honor. Madrid, AGP, Sección Histórica. Testamentarías, Cª 133.

Tres pintturas Sin marcos de vara y quarta de alto y Vara Y mª de ancho la Una del Misterio de la Concepcon. la ottra del misterio de la Encarnazon. y la ottra de la fabula de Ycaro originales de Jordan tasadas a Cinqta Doblones Cada Una...150.

21. En la «Antecámara del Ynfante dn. Gabriel», según el inventario «Pinturas del Nuevo Real Palacio Echo en el Año de 1772», Madrid, AGP, Sección Administrativa. Bellas Artes, Pintura, legs. 38. 73, 69, 71, 934, 940, 948, seis pinturas iguales vida de Nra señora; que son; santa Ana enseñando a leer a Maria santisima, La disputa de los Doctores, La circuncision del sor., La Visitacion de sta. Ysabel, La presentacion de Nra sra. en el templo, y el ultimo la Concepcion de nra sra., este es de la Zarzuela; de vara y media de largo y una y quarta de caida, originales de Jordàn.

22. Testamentaría de Carlos III. Ymbentario y Tasacion general de los muebles pertenecientes al R.l oficio de Furriera de los R.s Palacios de Madrid, Sitios, y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del S.r rey D.n Carlos 3º que en paz descanse; formado en virtud de orn de 10 de Enero de 1789 y egecutado por lo oficios de la R.l Casa. Madrid, AGP, Sección Registros, n.º os 257-262. Podría ser uno de los cuadros mencionados de la siguiente manera en el «Quarto del Ynf.te d.n Antº. Pieza de Comer». 69. 71. 934. 940. 73 y 948. Seis quadros de vara y

El último cuadro de la serie que trata explícitamente este tema es la Inmaculada Concepción de la Casita del Príncipe en El Escorial[23] y consta documentalmente que fue uno de los enviados a Carlos II desde Nápoles en 1688[24], fecha desde la que es posible conocer con cierta exactitud su ubicación en los diferentes sitios reales, antes de 1734 se hallaba en el Alcázar de Madrid, pues es registrado entre las pinturas que se salvaron del incendio declarado en la Nochebuena de ese año, indicando que tras el mismo se llevó a la Armería[25]. Con posterioridad a esa fecha se llevó al Palacio del Buen Retiro, donde se recuerda en 1740[26] y en 1748[27] y al Palacio Real, pues en 1772 se

---

media de alto y cinco tercias de largo: el primero la disputa del Templo. 2º. la Circuncision. 3º. la Visitacion de S.ta Ysabel. 4º. la Presentacion de nra Señora. 5º. S.ta Ana dando leccion á nuestra Señora: y el sexto la Concepcion de nuestra Señora á quatro mil reales cada uno. Jordan...24000

23. Nº de inventario 10032821. Óleo sobre lienzo, 127 x 97 cm., se halla firmado en el ángulo inferior derecho: Jordanus F. donde también aparece el número 842. El cuadro ha sido estudiado por RUIZ ALCÓN, o.c., 1971, nº 28, p. 46. FERRARI-SCAVIZZI, o.c., 1992, nº A529 donde se dan como medidas 120 x 90 cm y se denomina al cuadro Inmaculada con san Juan Evangelista, afirmando que es idéntico al conservado en la Casita del Príncipe en El Pardo. FERRARI-SCAVIZZI 2003 o.c., nº A0225. Se halla incluido en el registro de cuadros publicado en el catálogo de la la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid 2002, nº R60.

24. Vid. GONZÁLEZ ASENJO, E., o.c., 2002 doc. nº 10 fechado en mayo de 1688 y donde se menciona entre las pinturas enviadas a Madrid «la concepcion».

25. Ymbentario General de todas las Pinturas que se han Livertado en el Ynzendio acaezido en el Real Palazio de Madrid. Madrid, AGP, Felipe V. Casa, leg. 209. 163. Dos lienzos de Vara y terzia de alto y vara de ancho con Marcos dorados sobrepuestos de la Concepcion y Coronazion de la Virgen Originales de Jordan.

Al margen: y a la una le falta la mitad del marco.

26. Memoria de las Pinturas que ha elejido, y se han sacado de la Ynterbenzion, de las que se hallan en la Casa de s.n. Justo, y reserbaron del fuego, el Pintor D.n. Bartholome Rusca, las que se le han entregado en virtud de or.n. del ex.mo. s.or. Duque de la Mirandula May.mo. Mayor del Rey n.ro. s.or. comunicada a los ofizios en 21 de Henero prox.mo. pasado de este pres.te. año. para que con ellas se adorne el Quarto del ser.mo. s.or. Ynfante D.n. Ph.e. en el Palazio de Buen Retiro; son las siguientes. Madrid AGP Felipe V. Casa. leg. 209. 163. Dos Lienzos de vara y terzia de alto y vara de ancho con marcos dorados, de la Concepzion, y coronazion de la Virgen, orix.les. de Jordan. En total se inventarían 68 pinturas. Hay una copia manuscrita con las valoraciones de cada cuadro al margen, escritas en tinta negra. Otra copia fechada en 1746 (pero a lápiz y por otra mano) en Inventarios, leg. 768, con distintas tasaciones.En la copia de la Memoria y en 1746 se valoran en "4000 rs ambos".

27. Inventario general de bienes y alajas de los cuartos de SS. MM. el rey Felipe V. Ymbentario y thasaz.on de las Pinturas que se entregaron a d.n Bartholome Rusca y d.n Santtiago Bonabia para colocarlas en el Rl. Sitio de B.n Ret.º. donde ex.n. Madrid, AGP, Registros, nº 247. 163 Dos lienzos de vara y tercia de altto y vara de ancho de la conzepcion y coronazion de la Virgen originales de Jordan en quatro mil rr.s ambos...4000

encontraba en el denominado «Paso de tribunas y trasquartos»[28]. Seguramente se trata del lienzo de este tema mencionado por Ponz en 1793 en la pieza de vestir del príncipe[29] y tal vez sea el que en 1794 se encontraba en el «Quarto del Ynf.te d.n Antº. Pieza de Comer»[30]. Seguramente seguía en el Palacio Real en 1800[31] y en 1814[32]. En 1834 estaba ya en la Casita del Príncipe de El Escorial[33].

Se trata de nuevo de una obra muy cuidada, mostrando el interés del pintor por mantener un gran nivel de calidad en toda la serie, quizás pensando en la posibilidad de futuras comisiones por parte del monarca. Aparece otra vez un evidente recuerdo clasicista en la composición, cuya simetría y frontalidad se rompen por las figuras de la parte inferior, sumidas en la oscuridad, diferenciando así dos zonas

---

28. Pinturas del Nuevo Real Palacio Echo en el Año de 1772. Madrid, AGP, Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura. leg. 38 163. Otra igual a la antecedente [el nº 78, una «78. Una pintura del tràsito de Nra. señora òriginal de Jordàn, devara y quarta dealto, y una de àncho.»] y del mismo Autor, que repres.ta. la concepzion de Nuestra señora.

Otra igual Pintura y con el mismo numº. de la coronacion de Nra. sra., està en Aranjuez.

29. Ponz, A. en su *Viage de España*, Madrid 1793 (ed. 1988), vol. 2, p. 248. cita «de Jordán, una Concepción y el Tránsito de la Virgen».

30. Testamentaría de Carlos III. Ymbentario y Tasacion general de los muebles pertenecientes al R.l oficio de Furriera de los R.s Palacios de Madrid, Sitios, y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del S.r rey D.n Carlos 3º que en paz descanse; formado en virtud de or.n de 10 de Enero de 1789 y egecutado por lo oficios de la R.l Casa. Madrid, AGP, Sección Registros, nº 257-262. 69. 71. 934. 940. 73 y 948. Seis quadros de vara y media de alto y cinco tercias de largo: el primero la disputa del Templo. 2º. la Circuncision. 3º. la Visitacion de S.ta Ysabel. 4º. la Presentacion de nra Señora. 5º. S.ta Ana dando leccion á nuestra Señora: y el sexto la Concepcion de nuestra Señora á quatro mil reales cada uno. Jordan...24000

31. Ceán Bermúdez, J. A. en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800, t. II, p. 345. cita en el Palacio Real «seis lienzos de la Vida de la Virgen» uno de los cuales podría ser la Inmaculada que nos ocupa.

32. 1814. Ynventario General de las Pinturas que existen en este Rl. Palacio. Madrid, AGP, Sección Administrativa, Bellas Artes, Pintura, leg. 38.

Palacio Real. Dormitorio de Príncipes. Techo: La Aurora.

Otro siete quartas de alto por cinco de ancho: La Purisima Concepcion y el Padre Eterno: Jordan.

33. Testamentaría del Señor Dn Fernando 7º de Borbón. Ynventario del Real Palacio del Real Sitio de San Lorenzo. Madrid, AGP, Registros, nº 4807.

San Lorenzo de El Escorial. Casita de abajo. Piso principal. Pieza 4ª de la Torre.

A. Dos de Jordan que representan la Anunciacion de la Virgen, y el otro la Concepcion, alto 4 pies 3/4, ancho 3 pies y 3/4, a mil setecientos cincuenta r.s cada uno con sus marcos, valen todos...3500.

en el lienzo y sirviendo casi de pedestal a la Virgen. Es especialmente importante el gesto del ángel que señala a María, tal vez el arcángel San Miguel, pues gracias al escorzo de su brazo derecho se consigue crear una sensación de profundidad en el cuadro, que de otra forma habría ofrecido un efecto demasiado plano. Pero su presencia también es importante, pues con ella no sólo se alude a la victoria de la Virgen sobre la serpiente sino también a la de San Miguel sobre los ángeles rebeldes, en un tipo de iconografía que Jordán desarrollaría a una escala mucho mayor en uno de sus primeros cuadros pintados en España, la Lucha de San Miguel con los ángeles rebeldes y la defensa de la Inmaculada Concepción, conservado en la sacristía de la capilla del Palacio Real de Madrid[34]. Un tema con el que fácilmente se podía aludir a la defensa por parte de los reyes de España de la Inmaculada Concepción de la Virgen y a su lucha contra la he-

34. FERRARI-SCAVIZZI, o.c., 1992, nº A517.

rejía, mostrando como Jordán sabe aprovechar cada oportunidad que se le presenta para demostrar todas sus capacidades artísticas.

María se apoya en el creciente lunar, en ligero contrapposto, juntando sus manos ante el pecho, a la vez que recoge su manto y eleva la vista para contemplar al Padre Eterno entre una gloria de ángeles. Dos de ellos, genuflexos, adoran a la Virgen. Su postura repite, con escasas variantes la del lienzo con el mismo tema de la colección del Banco di Napoli[35].

El color se aplica mediante toques cortos y empastados, aprovechando la imprimación en la parte inferior. Lógicamente las figuras de esta zona han sido realizadas con una pincelada más densa mientras la Gloria de la parte superior y la figura del Padre Eterno han sido pintados de manera más suelta y terminados con pequeños toques de luz que ayudan a definir los volúmenes y a crear una sensación de movimiento en el mundo celestial.

La gama cromática es muy refinada sirviendo los colores violáceo y azul de la Virgen como punto de encuentro entre los tonos terrosos de los demonios y los grises y dorados de los ángeles y Dios Padre, buscando el contraste con los tonos verdes y blanquecinos de los ángeles adorantes, cuyas poses derivan claramente de los esculpidos por Bernini en la capilla del Santísimo Sacramento en la basílica de San Pedro del Vaticano.

Hay que destacar como Jordán utiliza el color para no hacer la composición demasiado pesada. A pesar del gran número de personajes que hay en el cuadro éste se halla perfectamente equilibrado. Gracias a la silueta ahusada de la Virgen y a la figura casi disuelta en la luz del Padre Eterno se potencia el eje vertical, oponiendo en cierta medida ambos personajes por medio de la técnica con la que han sido pintados, María con una pincelada más empastada que subraya su carácter terrenal y que contrasta con las figuras celestiales, que parecen no tener peso y por tanto no agobian la composición. Y gracias también al hecho de que Jordán ha aislado a la Madre de Dios de las figuras que la circundan mediante una aureola de luz dorada.

---

35. Reproducido en VARIOS. *La collezione d´arte del Banco di Napoli a Villa Pignatelli*. Nápoles 1998, p. 38, donde se indica que fue adquirido en 1992 y que procede de la colección Spinola en Génova.

La difusión del modelo. Pietro da Cortona y Luca Giordano en la Inmaculada Concepción con Dios Padre

Cándido de la Cruz Alcañiz
Ciudad Real

El mundo barroco nace bajo el estigma de Trento. En este período de controversia surge una conciencia colectiva que identifica su propio tiempo como un período de crisis participando del concepto evolutivo de las sociedades [1]. En este sentido, los viajes constituyen una motivación psicológica necesaria para el ser humano como ansia de conocimiento y evasión, y son reflejo de la información a través de relatos e imágenes que se recibían sobre lugares lejanos [2]. De este modo, se produce una enorme difusión de ideas y conceptos haciendo patentes los diversos puntos comunes que unen a las sociedades católicas.

La figura de la Virgen María cobra un papel protagonista. Tanto luteranos como calvinistas intentaban reducir el papel de la Virgen en la obra de la Redención, por lo que la multiplicación de las imágenes alusivas a María se hace patente en el mundo católico en la segunda mitad del siglo XVI y en todo el siglo XVII. La finalidad del arte se compromete con este nuevo sentido convirtiéndose en un modelo de impresión, conmoción y persuasión colectiva [3].

La Inmaculada Concepción es la representación de la Virgen en el pensamiento de Dios. Supone la elección de la mujer anterior a Adán y Eva. Ella es eterna y como tal no ha sido concebida bajo el pecado original. La visualización del misterio se centra en su función dentro de la redención humana, y así la Virgen del Apocalipsis que aplasta al dragón tal y como la describe San Juan constituye un mensaje salvífico instaurado en el devenir eterno [4]. Los protestantes habían aceptado la existencia de Cristo anterior a los tiempos pero renunciaban a conceder la misma categoría a la Virgen. La inserción de la figura de

---

1. MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona 1975, p. 56.
2. HAZARD, P., *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid 1941, pp. 16-34.
3. ARGAN, G.C., *Renacimiento y barroco*, Madrid 1987, t. II, pp. 262-263.
4. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona 2000, t. II, p. 82.

Dios Padre junto con la Inmaculada Concepción presenta una imagen que engloba, resume y presenta al fiel la valorización y defensa católica de la Virgen María. Los artistas desempeñarían un papel fundamental en la afirmación dogmática de la Inmaculada Concepción. Apoyos doctrinales importantes a la mariología concepcionista fueron las obras de Thomas de Vio, Ambrosio Catharinus y los jesuitas Meter Canisius en Alemania y Francisco Suárez en Granada[5].

Dentro de la cultura artística del Barroco hay que señalar la figura de Pietro da Cortona como una de las más sobresalientes destacando como pintor, arquitecto, diseñador y tratadista. Aunque su verdadero nombre es Pietro Berrettini, es conocido universalmente por el lugar en que nació en noviembre de 1597[6], Cortona, una pequeña localidad de la Toscana. Marchó a Roma, en donde se convirtió en discípulo del artista Baccio Carpi (1574-1654), quien además le instruyó en la devoción, la piedad y la caridad. La influencia de su maestro estará marcada por la adhesión a la temática contrarreformística[7]. Durante su aprendizaje en Roma, la *Chiesa Nuova* constituyó una importante fuente de inspiración para el ojo del joven pintor descubriendo la figura de Rubens. A partir de 1624-1625 participaría activamente en la Academia de San Lucas de Roma. Lanfranco, Domenichino, Guercino y los hermanos Carracci dentro del ambiente romano influirán en la nueva pintura de Cortona. Pero, en Roma, se encuentran también Simón Vouet y Nicolas Poussin conformando un exuberante ambiente cultural en la plenitud del barroco romano. Su obra capital en este periodo es la decoración de la bóveda del salón del palacio del Cardenal Barberini, su protector, que lo fue también de otros pintores como Poussin. También trabajaría bajo el mecenazgo de los Médicis llevando a cabo la decoración de la *Camera della Stufa* y los salones del *Palazzo Pitti*. Su mayor virtud fue revolucionar la pintura al fresco decorativa del Barroco, a partir de sus efectos de perspectiva y del elaborado juego de luces[8]. Falleció en mayo de 1669, definiéndose su pintura en un alegorizar, en una amplificación retórica[9].

---

5. STRATTON, S., *The Immaculate conception in Spanish Art,* Cambridge 1944, pp. 38-39.

6. En torno a la problemática de su fecha de nacimiento veáse, FAGIOLO DELL´ARCO, M., *Pietro da Cortona e i "cortoneschi",* Milano 2001, pp. 28.

7. VALENTI RODINÒ, S. P., *Pietro da Cortona e i disegno*, Milán 1997, p. 40.

8. LO BIANCO, A., "Pietro da Cortona: Carriera e fortuna dell´artista", en LO BIANCO, A., (coord.), *Pietro da Cortona 1697-1669*, Milano 1997, pp. 21-40.

9. ARGAN, G. C., *Renacimiento y barroco*, Madrid 1987, t. II, p. 334.

Realizaría para la iglesia de San Filippo Neri de Perugia la "*Immacolata Concezione"* [10] que supone el inicio del tema central de este artículo. Se trata de una obra poco conocida dentro del repertorio gráfico del artista a pesar de estar documentada por fuentes setecentistas italianas como Morelli y Marciano [11]. El trabajo responde al encargo realizado por el cardenal Caponni en 1658 a través de la recomendación del pintor por parte del padre Antonio Bernabei [12]. En marzo de 1659 se acuerda un pago global de 400 escudos por el trabajo de Cortona, pero la muerte del cardenal Capponi el 5 de abril del mismo año produce que su sucesor, Scipione Capponi, reconsidere los términos del contrato y la cantidad pactada debido a la excesiva colaboración del discípulo de Cortona, Ciro Ferri. En 1661, el cuadro se encuentra finalmente en la iglesia de San Filippo bajo la aprobación de Scipione Capponi [13]. La colaboración del taller no disminuye en ningún momento la importancia del lienzo y demuestra la supervisión del maestro para garantizar la calidad y la afinidad plástica del estilo constituyendo una "marca de fábrica de Cortona" [14]. El lienzo manifiesta el hábito de trabajar conjuntamente situando a Ciro Ferri como el imitador más fiel de su maestro.

Dentro del dinamismo propio de la pintura barroca, la obra se organiza en planos diagonales que unen a Dios Padre, la Virgen y el dragón. Este modelo de composiciones diagonales era frecuente en Roma siendo utilizado por Lanfranco, Domenichino, Reni, Sacchi… [15]. La Virgen se presenta a la izquierda con las manos sobrepuestas sobre el pecho y la mirada dirigida hacia el dragón y el globo, resaltada por la luminosidad del manto azul. Tal y como refiere la iconografía habitual de la Inmaculada, ésta se presenta joven, de cabellos dorados, coronada por las estrellas y con la luna a los pies. El debate sobre la figura de la Inmaculada Concepción tendrá mayor peso en España pues como demuestran las imágenes, aparecerá pla-

10. Ver fig. 1.

11. MORELLI G. F., *Breve notizie delle Picture e sculture che decorano l´augusta città di Perugia,* Perugia 1683, p. 122, y MARCIANO, G., *Memorie historiche della Congregazione dell´Oratorio,* Napoli 1693, v. III, p. 559 en LO BIANCO, A., (coord.,), o..c, p. 380.

12. LO BIANCO, A., (coord.,), o. c., p. 380.

13. Idem.

14. LO BIANCO, A., "Pietro da Cortona: Carriera e fortuna dell´artista", en LO BIANCO, A., (coord.), o.c., pp. 34-35.

15. SCHLEIER, E., "Pietro da Cortona e la Nasita del Barocco a Roma" en LO BIANCO, A., (coord.), o.c., pp. 50-51.

gada de los símbolos lauretanos, con los pies bajo el manto y la luna con las puntas hacia abajo.

La figura de Dios Padre es una reconfiguración del ejecutado en "*La Santissima Trinità*" para San Pedro en Roma y que Cortona realizará en 1628 gracias a la mediación del cardenal Barberini [16]. También aparece en el "*Sacrificio di Noé*" [17], en "*Danielle nella fossa dei leoni*" [18] o en "*La creazione degli animali*" [19]. En todas ellas, Dios Padre viene caracterizado por un rostro enérgico, fuerte, con barba y cabellos largos y arropado en amplias telas. Este posicionamiento del Creador obtendrá una clara programación y difusión; en este sentido, véase la "*Sacra Famiglia*" de Giacinto Calandrucci [20] (1646-1707, alumno de Carlo Maratta), "*Il Sacrificio di Aronne*" del "cortoneschi" Guglielmo Cortese [21] o "*L´Immacolata*" del también seguidor de Cortona, Raffaello Vanni [22]. Según Anna Lo Bianco, la representación del dragón supone una memoria a la factura de Giulio Romano tratándose de una figura usual dentro de la plástica barroca y advertida igualmente en la obra del escultor Alessandro Algardi, lo que demuestra la estrecha unión entre Cortona y este artista [23]. Se puede encontrar el mismo detalle en un grabado de F. Spierre, sobre un original de Cortona, para el frontispicio del Misal Romano conservado en la Biblioteca Casanatense [24].

El color aparece dominado por una luminosidad clara y sin interferencias, que declara la apertura de la "pintura solar" de los años sesenta, reflejo del neovenetismo romano [25] que ya había comenzado a mostrarse en los años treinta.

La novedad de esta iconografía no se encuentra en la aparición de Dios Padre como tal, que se muestra usualmente desde el siglo XV y XVI verticalmente sobre la Virgen, sino en su papel protagonista den-

16. LO BIANCO, A., (coord.), o.c., il. 43, p. 65.
17. BRIGANTI, G., *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, fig. 269.
18. BRIGANTI, G., o.c., fig. 270.
19. *Ibid*, fig. 64.
20. SESTIERI, G., *Repertorio della Pittura romana della fine del seicento e del settecento*, Torino 1994, t. II, fig. 191.
21. LO BIANCO, A., (coord.), o.c., fig. 193, p. 224.
22. *Ibid,* fig. 89b, p. 424.
23. *Ibid*, p. 380.
24. *Idem*
25. SPINOSA, N., "Ribera en Nápoles", en VARIOS, *El siglo de Oro de la pintura española*, Madrid 1991, p. 97.

tro de la imagen final. La figura de la Virgen deja de mostrarse frontalmente para presentarse lateralmente como "la obra maestra de Dios"[26]. Dios Padre y María participan así en la misma escena. De este modo, la imagen resuelve las dudas y refuerza el mensaje sobre la preservación del pecado original a través de su carácter preexistente al mundo. La idea de Pietro da Cortona, fijada en este lienzo, es la transmisión de un mensaje sin interferencias, de acuerdo con los principios de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola en el que la imagen había de ser aprehensible para entrar en contacto directo con el fiel[27].

El debate sobre la Inmaculada Concepción propició que el papa Alejandro VII expresase y reforzase los decretos de Trento sobre la preservación de la Virgen del pecado original en la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en 1661[28], el mismo año que Pietro da Cortona presentaba su lienzo en San Filippo Neri de Perugia. La bula constituyó el documento doctrinal más importante, dentro del inmaculadismo, antes de la publicación de la bula *Ineffabilis* por Pío IX en 1854**,** y constituyó un logro para la diplomacia española de manos del obispo de Plasencia, don Luis Crespi de Borja[29]. *Sollicitudo omnium ecclesiarum* determinaba que María había sido preservada del pecado original en el mismo instante de su concepción en Dios siendo la preservación objeto de culto y creencia[30]. De este modo, la imagen de Cortona se erige como fiel reflejo del ambiente cultural y teológico contemporáneo. Durante el siglo XVII, Roma sería el centro artístico de Europa propagándose a todos los lugares las iconografías que surgían adoptándose en todos los pueblos católicos[31]. La composición cortonesca supondrá un hito dentro de la iconografía barroca siendo reproducida en multitud de ocasiones. El ejemplo más claro lo tenemos en el artista napolitano Luca Giordano[32].

---

26. Título con el que el P. Binet consagró a la Virgen, en MÂLE, E., *El arte religioso de la contrarreforma*, Madrid 2001, p. 43.

27. SUÁREZ QUEVEDO, D., "Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines a fines del siglo XVI e inicios del XVII", en *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003) 175.

28. DENZINGER, E., *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona 1963, p. 297.

29. VÁZQUEZ, I., "Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII", en GARCIA VILLOSLADA, R., (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid 1979, t. IV p. 459.

30. Ibid, p. 460.

31. MÂLE, E., o.c., p. 226.

32. Un recorrido por las fuentes y la crítica sobre Luca Giordano en HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán. Estado de la cuestión*, Zaragoza 2002.

Luca Giordano nació en Nápoles en 1634. Dentro de su aprendizaje en el taller de Ribera, se puede observar el paso del naturalismo al triunfalismo barroco del entorno romano (Lanfranco y Pietro da Cortona) que comienza a manifestarse en Nápoles a partir del cuarto y el quinto decenio [33]. En 1692 el artista napolitano llega a España como pintor real de Carlos II, siendo conocido también como Lucas Jordán, dejando una impresionante producción hasta su regreso a Nápoles en 1702, falleciendo finalmente en 1705. De la relación con Pietro da Cortona, nos habla Antonio Palomino. Menciona la asistencia que prestó Luca Giordano al pintor cortonés en varias pinturas al fresco que este efectuó y le sitúa como su maestro junto con Ribera [34]. La misma noticia se encuentra en el biógrafo del artista, De Dominici [35]. Del conocimiento de la obra de Cortona surge la Inmaculada Concepción que Luca Giordano pinta para la iglesia de capuchinos de Cosenza en 1665 y que hoy se encuentra en la catedral de la misma ciudad [36]. La disposición se invierte con respecto a la de Cortona aportando una mayor dimensión a la lectura de la imagen. Sobre un plano diagonal y más alejado compuesto por un grupo de angelotes, se superpone otro que cruza la composición desde la cruz a la cabeza de María definiendo la intención del lienzo. Dios Padre a la izquierda, elevado sobre nubes querúbicas y con la mano por encima de la cabeza de la Virgen, señala con su mano izquierda la cruz y el olivo como génesis y función de la concepción de María (redención de la humanidad a través de Cristo). El posicionamiento diagonal de Dios ya había sido anteriormente utilizado por el pintor napolitano. Un ejemplo se observa en la "*Destinazione de la Vergine*" para la iglesia de *Santa Maria in Campitelli* en Roma en donde Dios y el Espíritu Santo se dirigen directamente al Niño con la Virgen [37]; o en "*I santi protettori di Napoli adoran oil Crocefisso*" para la iglesia de *Santa Maria del Pianto* en Nápoles [38]. Sobre el pecho de Dios Padre el Espíritu Santo, artífice de la concepción sin mácula de la Madre de Cristo. La Virgen dirige su mirada hacia la tierra, en actitud humilde

33. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., *Luca Giordano*, Napoli 1992, v. I, p. 15.

34. PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco y laureado*, (1724), Madrid 1988, pp. 501 y 530.

35. La noticia esta aseverada en la edición crítica FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o. c., v. I, p. 26.

36. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o. c., v. I, pp. 39 y 240.

37. SCAVIZZI, G., "Attività di Giordano dal 1682 alla morte", en VARIOS, *Luca Giordano, 1634-1705*, Napoli 2001, pp. 40-41.

38. *Ibid*, pp. 138-139.

asumiendo su función y con las manos entrecruzadas sobre el pecho. En el plano inferior el dragón apocalíptico[39] de siete cabezas cerrando el ciclo de la preexistencia de la Virgen en la mente de Dios. A diferencia de la obra de Perugia, Luca Giordano introduce varios símbolos lauretanos como el espejo y las azucenas que completa la función mariológica del lienzo.

La polémica sobre el papel de María en la redención debe resolverse al presentarla de la manera más perfectamente posible; por ello debía reflejar la santidad absoluta del Padre y mostrarse siempre bajo la acción del Espíritu Santo para que en ningún momento pudieran darse resquicios teológicos aprovechables por los protestantes que hicieran dudar sobre la generación de Jesús[40]. La escuela de Oxford, mediante Duns Scoto, defendió la doctrina inmaculista en el siglo XIII. El teológo escocés fue el que definió la importancia de la Virgen en la redención de la humanidad. Afirmaba que María contrajo el pecado original pero de manera diferente, ya que fue redimida por Cristo. De este modo, se unía la preservación de María con la redención de Cristo[41]. Sin embargo, las tesis de Escoto no podían servir para el periodo de controversia postridentino por lo que era necesario afirmar que María en ningún momento albergó el pecado original ya que su concepto es anterior a Adán y Eva.

Con este lienzo, que completa al realizado por Cortona, Luca Giordano crea una imagen eterna que resume la función de la Virgen en la historia de la salvación.

La claridad que el artista napolitano confiere al mensaje percibido es producto de un debate teológico que se estaba produciendo en la *Cittá mariana*, sobrenombre con el que se conocía a Nápoles, en la que los artistas debían producir una alegoría eficaz capaz de persuadir al fiel sobre su función[42]. Luca Giordano se preocupaba por la

39. El dragón tiene claros puntos de referencia con los ejecutados en la *Vision de San Juan evangelista* de Salisburgo y el Pardo, FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., v. II, A426 y A427.

40. BARBAGLIO, G., y DIANICH, S., *Nuevo diccionario de teología*, Madrid 1982, v. I, p. 979.

41. VARIOS, *Inmaculada: 150 años de la proclamación del Dogma*, Córdoba 2004, p. 34.

42. DE MAIO, R., "Pintura y Contrarreforma en Nápoles", en VARIOS, *Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid 1985, pp. 23-44.

función de sus cuadros llegando incluso a imponer su criterio por encima de los teólogos que diseñaban los programas[43] .

En el palacio arzobispal de Madrid[44] se encuentra una remodelación de la tela de Cosenza. Está fechada por Ferrari y Scavizzi entre 1665 y 1669[45] por lo que las dos inmaculadas se realizaron en un corto espacio de tiempo, pero se desconoce la vía de llegada. Invierte el eje compositivo de la Inmaculada de Cosenza acercándose al esquema formal impuesto por Cortona. En esta ocasión, Dios Padre se sitúa a la derecha de lienzo dirigiéndose a la Virgen, la cual mantiene la posición orante de la tela de Cosenza. En la parte inferior un angelote se encuentra en la acción de aplastar la cabeza del dragón. La luminosidad del lienzo revela su aprendizaje en el neovenetismo romano dentro de los reflejos áureos propios de la característica "pintura solar".

La Virgen presenta peculiaridades -aparte de las formales- que confirman la fecha de creación de Ferrari y Scavizzi (1665-1669). La Virgen muestra los pies, lo que explica que el lienzo fuese realizado antes de que Giordano llegase a España. Observando las diferencias entre las inmaculadas giordanescas producidas en Italia y las efectuadas en España, advertimos que durante su etapa española aprehenderá progresivamente los modos locales apareciendo sus inmaculadas con los pies cubiertos a diferencia de los modelos italianos.

Véanse la Inmaculada del Museo diocesano de Ciudad Real[46], San Fernando ante la Virgen[47] o la Inmaculada en la capilla del mismo palacio arzobispal de Madrid[48]. Este hecho responde a la existencia en España de un debate teológico sobre la imagen y presentación de la Inmaculada Concepción, la cual quedará fijada a partir de las visiones de doña Beatriz de Silva en el siglo XVI y *El arte de la Pin-*

---

43. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., "La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial", en *La Ciudad de Dios,* 203 (1990) 68-88.

44. Ver fig. 2.

45. FERRARI, O., Y SCAVIZZI, F., 1992, o. c., p. 283, y FERRARI, O., Y SCAVIZZI, F., *Luca Giordano*, Napoli 1966, v. II, p. 102

46. SÁNCHEZ MARTÍN, C., y DE LA CRUZ ALCAÑIZ, C., "Adición al catálogo de Lucas Jordán: la Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real y su contexto inmaculadista" en *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004) 213-227.

47. VARIOS, *Luca Giordano y España*, Madrid 2002, cat. 80, p. 277.

48. HERMOSO CUESTA, M., "Obras inéditas de Lucas Jordán en España", en *Artigrama*, 16 (2001), pp. 395-398.

tura a mediados del siglo XVII de Francisco Pacheco. En su tratado, Pacheco insistirá sobre la falta de decoro al presentar los pies de María[49]. Otro punto donde se distinguen las singularidades entre las representaciones españolas e italianas es la luna sobre la que se asienta la Virgen. En España, generalmente, se fija con la puntas hacia abajo[50]. En las inmaculadas giordanescas de Cosenza y del palacio arzobispal de Madrid, la luna aparece con las puntas hacia arriba, mientras que en las obras del pintor napolitano, durante su acomodación a los modos españoles, se muestra hacia abajo[51]. La influencia de la pintura española en Luca Giordano responde a las inquietudes intelectuales del pintor siendo evidente su adecuación a una estética diferente y su capacidad de asimilar los nuevos modos propuestos.

Con la misma composición se menciona una réplica no autógrafa de la obra de Cosenza en la colección Benavides[52], lo que indica que Luca Giordano trabajó esta iconografía en diversas ocasiones.

Se desconoce el camino de llegada de la Inmaculada Concepción al palacio arzobispal. En la iglesia de Santa María de la Almudena de Madrid se hallaba un lienzo de similares características al de Cosenza y al del Palacio arzobispal, cuyo título conocido a través de Ponz[53] y Céan Bermúdez es *La Concepción de la Virgen preservada por el Padre eterno*[54]. Palomino escribe sobre esta imagen situándola junto a la sacristía de dicha iglesia y la emplaza como una de las obras realizadas por Giordano antes de llegar a España[55]. La vía de llegada puede relacionarse con doña Mariana de Austria cuya residencia oficial a partir de los años setenta es el palacio de Santa María (palacio de los duques de Uceda) situado junto a la iglesia parroquial de Santa María[56]. Desde 1660 hay constancia de cuadros de Jordán en la corte[57].

---

49. PACHECO, F., *Arte de la pintura*, (1649), Madrid 1990, pp. 580 y 584.
50. *Ibid*, p. 577.
51. La influencia de la pintura española en Luca Giordano responde a las inquietudes intelectuales del pintor siendo evidente su adecuación a una estética diferente y su capacidad de asimilación.
52. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., v. I, p. 277.
53. PONZ, A., *Viage de España*, (1778), Madrid 1988, v. II, p. 99.
54. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de bellas artes*…(1800), Madrid 2001, p. 346.
55. PALOMINO, A., *op. cit*., p. 530.
56. GONZÁLEZ ASENJO, E., "Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688", en *Luca Giordano y España*, o.c., p. 79.
57. Ibid, p. 73.

La iglesia fue demolida en 1869, previa decisión del Ayuntamiento, debido a su mal estado de conservación[58]. En una guía madrileña de 1813 se consigna el dato de que "en la capilla derecha hay un cuadro de Jordán"[59] mientras que en el inventario de 1869[60] con motivo de la demolición de la iglesia el cuadro no aparece, siendo estos los años en los que se desconoce su ubicación. La información que recogen Palomino, Ponz y Ceán sobre su composición, así como la realización antes de su llegada a España permiten expresar la hipótesis de la identificación del lienzo del palacio arzobispal con el que se encontraba en la antigua iglesia de la Almudena. Sin embargo, la ausencia de apoyo documental que corrobore esta identificación deja esta hipótesis en el aire.

A lo largo de su obra, Luca Giordano reutilizará elementos ya creados para la formación de escenas de similares temáticas sin que ello suponga una merma de la originalidad final que presenta el lienzo. Los diseños de la Inmaculada Concepción del palacio arzobispal y del de Cosenza guardan gran relación con el dibujo de *L´Immacolata Concezione* hallado en una colección particular londinense[61] y datado por Ferrari y Scavizzi en torno a 1665-1670[62]. Para Giancarlo Sestieri, el diseño del dibujo supone una memoria a la obra riberiana sugerida por el movimiento y volúmenes de la figura, unido a la experiencia romana con Cortona, Gaulli y Bernini[63]. De hecho, Ribera también reproducirá de manera sucinta la figura de Dios Padre en la paradigmática Concepción de las Agustinas de Salamanca, al cual dispone de forma diagonal y con el brazo extendido, lo que supone una referencia más de Giordano a esta obra de su maestro[64]. La composición riberiana es un homenaje a Van Dyck y que se recoge direc-

58. Bravo Navarro, M., *La Almudena: Historia de la iglesia de Santa María la Real y de sus imágenes*, Madrid 1993, pp. 64-65.

59. *Paseo por Madrid o guía del forastero de la Corte*, Madrid 1813, p. 33, en *Ibid*, Anexo II, p. 4.

60. *Ibid*, p. 65.

61. Ferrari, O., y Scavizzi, F., o.c., v. II, D 50.

62. Ibid, v. 2, p. 367.

63. Sestieri, G., "Alcuni contributi alla grafica napolitana tra Sei e Settecento" en *Scritti di storia dell´arte in onore di Raffaello Causa,* Napoli 1988, p. 311.

64. El eje diagonal que va desde la *porta coeli* hasta la *turris davis* guarda relación con la Inmaculada del Museo diocesano de Ciudad Real, en Sánchez Martín, C., y De La Cruz Alcañiz, C., o. c., p. 220. Una referencia exacta a la figura de Dios Padre de Ribera en *Sant´Anna e la Vergine* en Ferrari, O., y Scavizzi, F., o.c., v. I, A49.b.

tamente de la formación en Roma (1630-1632) en donde el clima artístico se decantaba hacía el "neovenetismo"[65].

El dibujo ha sido relacionado con las versiones de *San Juan Evangelista y la visión de la Inmaculada*[66] que se encuentran en Salisburgo y El Pardo, con el *Sacrificio de Moisés*[67] del Museo de Capodimonte, o con la Inmaculada de Cosenza[68]. El formato reducido y ajustado a una composición unitaria –en contra de la mayor complejidad y medidas de las mencionadas visiones de San Juan Evangelista-, el mismo planteamiento formal con Dios Padre a la derecha y dispuesto diagonalmente sobre la Virgen sitúan el dibujo muy cercano a las realizaciones de Cosenza y del palacio arzobispal[69] pudiendo ser considerado como una idea inicial para este tipo de iconografía o para un lienzo de Jordán cuyo paradero desconocemos. De hecho, las características del dibujo se asemejan notablemente a un óleo sobre cristal firmado "Pérez" que se encuentra en el Palacio Real de Riofrío[70]. La obra debió pertenecer a la colección de Isabel de Farnesio ya que en el ángulo inferior derecho aparece la flor de lis, símbolo de la colección. Isabel de Farnesio sintió especial relevancia por el pintor napolitano acumulando un importante número de obras suyas[71]. Ha sido catalogado por Pérez Sánchez como copia del siglo XVIII de una obra desconocida de Giordano cuyo original no pertenece a Patrimonio Nacional[72]. La disposición se invierte respecto al dibujo. Dios Padre aparece a la izquierda con los brazos extendidos, amplios ropajes azules y nimbo trinitario. La posición declamatoria de la Virgen que se presenta arrodillada es similar al dibujo de la colección londinense al igual que los colores y la luminosidad característicos de la "pintura solar" de Jordán. Las divergencias se dan en la posición de las manos de la Virgen que aquí aparecen sobrepuestas sobre su pecho, en la actitud reservada de la misma, en la aparición

65. SPINOSA, N., "Ribera en Nápoles", en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., y SPINOSA, N., (coords.), *Ribera*, Madrid 1992, cat. 66, p. 46 y pp. 284-285.

66. SESTIERI, G., "Alcuni contributi alla grafica napolitana tra Sei e Settecento" en *Scritti di storia dell´arte in onore di Raffaello*, o.c., p. 311.

67. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., p. 367.

68. VARIOS, *Luca Giordano, 1634-1705*, o. c., p. 400.

69. Esta obra del Palacio arzobispal es desconocida visualmente por la historiografía italiana de Luca Giordano.

70. VARIOS, *Luca Giordano y España*, o. c., p. 319.

71. HERMOSO CUESTA, M., "Obras de Lucas Jordán en la colección Isabel de Farnesio", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 85 (2001) 33-170.

72. VARIOS, *Luca Giordano y España*, o. c., p. 319.

de un angelote en la parte superior derecha con una corona aumentando los principios del mensaje, la situación de la paloma y la diferencia entre los dragones.

Los análisis del dibujo y de este óleo sobre cristal resultan necesarios porque nos permiten reconstruir el desconocido lienzo de producción giordanesca, y como veremos tiene relación con una obra de Mariano Salvador Maella. Se conoce la faceta de Luca Giordano como pintor de óleos sobre cristal como los realizados en Florencia a su regreso a Italia en 1702[73].

En suma, Luca Giordano es el artífice de la introducción de esta iconografía en España siendo evidente el enorme peso que el pintor tuvo en la pintura española de finales del XVII y en todo el siglo XVIII llegando incluso hasta Goya y Vicente López[74].

El ambiente inmaculadista en España era muy fuerte; Felipe III y Felipe IV solicitaron a Roma la definición del dogma, consiguiéndose tan solo bulas papales

de la *opinión pía* por Gregorio XV en 1617 y por Alejandro XVII en 1661[75]. Los votos de defensa de la Inmaculada Concepción proliferaban en universidades, cabildos, órdenes religiosas; se levantaban cofradías y santuarios bajo el título concepcionista y la religiosidad popular mostraba una altísima devoción por esta figura. Cesare Calderari y Alonso de Bonilla[76] expresaron en este siglo XVII el nuevo énfasis teológico sobre la existencia primigenia de la Virgen en la mente de Dios. Otros escritores inmaculistas fueron M. Cid, Diego de la Cueva, A. Díaz, P. Díaz de Agüero, B. Díaz Giral y Juan Cueva y Bayas[77].

---

73. MELONI TRKULJA, S., "Luca Giordano a Firenze" *Paragone* 267 (1972) en HERMOSO CUESTA, *Lucas Jordán. Estado de la cuestion,* o.c., p. 61.

74. Sobre la influencia de Luca Giordano en la pintura española veáse PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "La huella de Luca Giordano en la pintura española", en VARIOS, *Luca Giordano y España*, o..c., pp. 57-71.

75. FALCÓN MARQUEZ, T., (coord.), *La inmaculada en el arte andaluz*, Córdoba 1999, p. 10.

76. Cesari Calderari, *Conceptos espirituales sobre el magnificat*, Madrid, 1600, y BONILLA, A., *Nombre y atributos de la impecable siempre Virgen María, Señora Nuestra*, Baeza, 1624, en STRATTON, S, o.c., p. 43.

77. CASTAÑER LÓPEZ, X., "Textos e imágenes en la configuración plástica de los temas mariológicos en las iglesias alavesas (1500-1650)", en *Tiempo y Espacio en el Arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid 1994, v. II, p. 773.

Por los mismos años en que se introduce la nueva iconografía por Luca Giordano, la inserción de la figura de Dios Padre en las inmaculadas españolas se mostraba de manera circunstancial y en planos lejanos repitiendo el modelo de presentar a la Virgen frontalmente y rodeada de símbolos lauretanos. Ejemplos los tenemos en las pinturas de Escalante[78] y sobre todo de Valdés Leal[79]. A esta usual iconografía se superpone otra en la que gradualmente la figura de Dios Padre adquiere relevancia y participa del mensaje ofrecido al fiel. En este sentido observamos la Inmaculada Concepción que Francisco Pérez Sierra realizara para el convento de trinitarias de Madrid[80]. Poco sabemos de este artista y los datos que poseemos nos los ofrecen Palomino y Ceán. Nació en Nápoles en 1627 y su inicio en el campo artístico lo efectuó en el taller de Aniello Falcone. Se trasladaría a Madrid con motivo del viaje de su amo don Diego de la Torre ya que trabajaba como su paje de bolsa. Una vez en Madrid se pondría bajo las enseñanzas de Juan de Toledo llegando a colaborar con Carreño de Miranda y con Francisco Rizzi. Moriría en la capital española en 1709[81]. Pérez Sánchez comenta el presente lienzo datándolo en 1655 y definiéndolo como "lleno de recuerdos de Rizi"[82]. El lienzo supone un híbrido entre la Inmaculada Concepción y la Coronación apareciendo en la parte superior dos angelotes sosteniendo la corona y el cetro, y Dios Padre a la derecha en enérgico escorzo. Estos angelotes con corona y cetro son usuales en estas representaciones y reproducen los modelos de Cerezo en las Inmaculadas de Málaga[83] y las de Claudio Coello del Museo Goya de Castres o de la iglesia de San Jerónimo el Real[84]. La composición evidencia los reflejos de su aprendizaje en Nápoles. En ella, la Virgen se desplaza hacia la izquierda dejando de ser ella el tema principal como

78. Inmaculada de las Benedictinas de Lumbier, FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra*: *Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona 2004, p. 300.

79. Véanse sus inmaculadas de la National Gallery de Londres y la de la Colección Natalio Rivas de Jaén.

80. VARIOS, *Inmaculada. Libro de imágenes de la exposición de Santa María la Real de la Almudena*, Madrid 2004, p. 143.

81. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.,* p. 81-83., y LÓPEZ SÁNCHEZ, F., "Testamento del pintor Pérez Sierra", en *Archivo Español de Arte*, 268 (1994) 405-407.

82. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid 1992 p. 335.

83. GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003) 42.

84. SULLIVAN E. J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid 1989, p. 195 y 207.

objeto de devoción para transmitir a través de la imagen la importancia de la creación de Dios. La transmisión de los modos napolitanos en la segunda mitad del siglo XVII muestra la enorme relación existente entre las dos zonas acentuándose con la presencia de artistas napolitanos en España[85]. Este conocimiento del contacto artístico se ha ido enriqueciendo con el estudio de la obra de Ribera y Luca Giordano. La diferencia a la hora de expresar temáticas iguales se debe al carácter desigual que adquiere la visualización de las imágenes en la religiosidad italiana o española.

De manera más directa advertimos la utilización de la iconografía analizada en la obra del pintor granadino Juan de Sevilla (1643-1695). Con grandes puntos de contacto con la pintura de Pietro da Cortona, realiza una Inmaculada Concepción hoy en colección privada[86]. Dios Padre, con amplios ropajes rojos, cae en cascada sobre una nube llevando en la mano izquierda un cetro. La Virgen sigue los modos de su maestro Alonso Cano, de quién sería uno de sus alumnos más aventajados junto con Pedro Atanasio Bocanegra. Dentro de su formación y producción hay que señalar su limitación a la ciudad de Granada junto con un posible viaje a Sevilla[87]. En la formación artística del barroco la utilización de grabados tiene una importancia fundamental que explica la enorme difusión de ideas, conceptos y formas en todo el occidente católico, siendo plausible que el conocimiento de la obra de Perugia se deba a un grabado no localizado.

En 1706 el pintor toledano José Jiménez Ángel llevaría a cabo la decoración al fresco del camarín de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Sonseca. Dentro del programa aparece la Inmaculada Concepción con Dios Padre que reproduce literalmente, de forma invertida, la composición que Pietro da Cortona realizara para la iglesia de *San Filippo Neri* incluyendo el dragón y el globo terráqueo[88]. Idén-

85. Se documenta el viaje y la estancia de Carlo Garofalo, discípulo de Luca Giordano, en HERMOSO CUESTA, M., "Nuevos datos sobre la presencia de artistas napolitanos en España en el siglo XVII", en *Artigrama*, 17 (2002) 313-328 y SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R., "Carlo Garofalo en España. Puntualizaciones sobre un pintor «giordanesco»", en *Goya,* 288 (2002) 172-180.

86. PAREJA LÓPEZ, E., *El barroco en la pintura*, Córdoba 2004, p. 185.

87. PAREJA LÓPEZ, E., (dir.), *Historia del Arte en Andalucía. El arte del Barroco*, Sevilla 1988, v. VII, p. 447.

88. Paula Revenga afirma la relación de la inmaculada de José Jiménez Ángel con la de Giordano en Cosenza, sin embargo la similitud con la obra de Pietro da Cortona sitúa a esta como fuente principal de la composición. REVENGA DOMÍNGUEZ, P., *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2001, pp. 123-124.

tico esquema formal pero distinto colorido indican ineludiblemente la existencia de fuentes grabadas del lienzo de Pietro da Cortona.

La asimilación de la iconografía viene confirmada por la existencia de un grabado realizado por Ignacio Valls[89] en la década de los veinte del siglo XVIII. En él aparece Dios Padre, con idéntica situación a la presentada por Pietro da Cortona (la posición de los brazos y el ondulaje de los ropajes muestran la inspiración en la obra de Perugia), sobre la Virgen y con la representación del Paraíso incluyendo la serpiente y la manzana. La finalidad del grabado, a través de la inserción del Paraíso, es reafirmar la idea de la preexistencia de María anterior al inicio de los tiempos. En la misma década de los veinte, Antonio Viladomat llevaba a cabo una composición unitaria de la Inmaculada Concepción para la iglesia de Santa María de Mataró[90]. La Virgen María se presenta con las manos unidas en señal de oración, Dios Padre elevado a su derecha y la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza, asemejándose al mencionado grabado de Ignacio Valls.

A finales del siglo XVIII surge un nuevo impulso en la devoción de la Inmaculada Concepción, en parte motivada por el rey Carlos III. En 1751, cuando era rey de Nápoles, creaba la Orden de la Concepción de la misma forma que lo hacía en España con la Orden de Carlos III en 1771 bajo la protección de la Inmaculada Concepción[91]. En 1761 y mediante Real Decreto, todos los reinos de España e Indias quedaban bajo el patronato de la Inmaculada Concepción y además, Carlos III obtuvo la precación *Mater Immaculata* por la que se podía rezar y contemplar misa de la Purísima Concepción algunos días al año, aparte de añadir la mencionada letanía después de la *Mater Intemerata*[92].

La reelaboración formal del tema de la Inmaculada con Dios Padre en la estética neoclásica tiene un ejemplo en Mariano Salvador Maella[93]. Hacia 1800 realiza un lienzo adquirido por el Museo de Arte de la Universidad de Kansas[94] en el que se recupera la iconografía

89. Biblioteca Nacional, Inv. 13296.

90. ALCOLEA, S., *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII,* Barcelona 1962, fig. 39.

91. RINCÓN GARCÍA, W., "Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III", en *Fragmentos*, 12, 13, 14 (1988) 145-161.

92. *Ibid*, p. 148.

93. Ver fig. 3.

94. MORALES MARIN, J. L., *Maella*, Zaragoza 1996, fig. 177, p. 174.

expuesta a análisis. La Virgen, con manto azul y túnica blanca, se encuentra en posición de arrodillarse ante Dios Padre y presenta las manos entrecruzadas sobre el pecho. Sobre la cabeza ostenta una corona de doce estrellas alusiva a su carácter apocalíptico. La pálida paleta de rosas, azules y amarillos reflejan la influencia de Tiépolo en el colorido[95]. Este lienzo guarda gran relación con la obra del Palacio Real de Riofrío encontrándose Dios Padre y la Virgen en idéntica posición, situándose este óleo sobre cristal como fuente de inspiración o bien su original de Jordán. Entre 1758 y 1764, Maella se encuentra en Roma como pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las copias enviadas a Madrid de las obras de Cortona y Maratta, así como el contacto con la obra de Giaquinto y Giordano le imbuirán en el universo pictórico barroco[96].

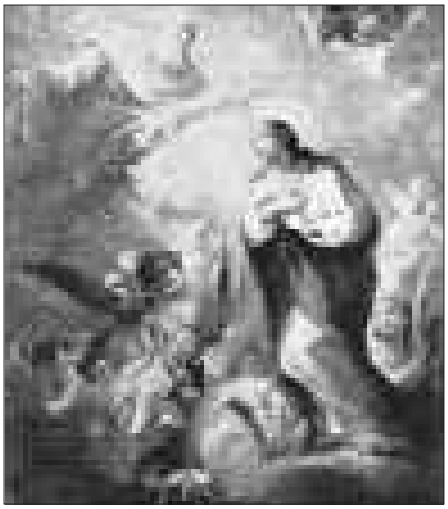
La recuperación de Luca Giordano a finales del siglo XVIII es contraria a los principios estéticos neoclásicos. Las posturas negativas de Mengs, Ponz y Jovellanos evidencian la desafortunada crítica que Jordán alcanzó en este período. Sin embargo, la utilización del repertorio giordanesco se debe a la depuración que el espíritu ilustrado imprimía a la cultura de los siglos anteriores. Es necesario distinguir entre el formalismo neoclásico y el espíritu neoclásico. La pintura analizada de Maella responde a la reutilización de una imagen considerada como una representación cultural eficaz para el mensaje dirigido en la época.

A modo de conclusión se evidencia la rápida difusión de ideas, conceptos y concretamente imágenes entre Italia y España. Ante la posibilidad real de la existencia de más cuadros que traten esta iconografía, los ejemplos aquí expuestos manifiestan esta difusión y el éxito de su aceptación en España debido a que se trata de una imagen que engloba las tesis inmaculistas de la época. La Inmaculada Concepción de Pietro da Cortona es el modelo en el que se apoyarán las sucesivas variaciones del tema. De este modo, el arte constituye un reflejo de la cultura de su tiempo y su utilización está adscrita a mensajes más o menos perceptibles pero deudores de la manifestación religiosa que domina el panorama europeo.

---

95. ALCOLEA GIL, S., "Mariano Salvador Maella, 1739-1819", en *The Register of Museum of Art*, 8-9 (1967), 37.

96. MORALES MARIN, J. L., o.c., fig. 177, pp. 35-40.



Los españoles y la devoción a la Inmaculada en la Bolonia del siglo XVII

David García Cueto
Universidad de Granada

I. Introducción.

II. La Inmaculada en bolonia y la orden franciscana.

III. El Colegio de San Clemente de los españoles y el voto de 1672.

I. Introducción

Una de las corrientes devocionales más intensas que emergieron en la España del Siglo de Oro, fue la de la Inmaculada Concepción de María, devoción que al igual resultó ser una de las más definitorias de la religiosidad imperante en un destacado centro urbano y cultural italiano, la ciudad de Bolonia. Aunque el florecer de esta advocación se produjo tanto en Bolonia como en España en apariencia de manera independiente, hubo no obstante ciertos elementos comunes a ambos ámbitos, así como algún estímulo originado en nuestro país que causó efecto en la ciudad italiana. La predisposición de los fieles boloñeses a aceptar el dogma inmaculadista, así como el decidido empeño de las autoridades religiosas y civiles españolas de defender, impulsar y propagar el mismo en todos los dominios de la monarquía, contribuyeron en cierta medida a que en Bolonia arraigase con fuerza esta particular devoción.

La enorme acogida que el culto mariano tuvo entre los fieles boloñeses durante toda la Edad Moderna, llevó a que la ciudad fuera considerada por sus propios habitantes como la «Città della Vergine» [1]. Por otro lado, en España la promoción de la Inmaculada fue una de las claves definitorias de la religiosidad de nuestro siglo XVII ya desde los primeros años de la centuria[2].

---

1. Así consta, por ejemplo, en la relación que se estampó con motivo de la colocación de la primera piedra del nuevo santuario de la Madonna di San Luca el 26 de julio de 1723, en la que se decía: «la devoción que siempre se mostró continua y mayor en la ciudad de Bolonia, fue y es aquella de venerar y adorar con particular distinción y afecto la Virgen Santísima Madre de Dios; por lo que con toda razón merece que sea llamada Ciudad de la Virgen». Véase D'AMATO, A., *Testimonianze della devozione alla Beata Vergine del Rosario nella Diocesi di Bologna*, Bolonia 1989, p. 20. La traducción es mía.

2. STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Tirada aparte de *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 1-2 (1988) 57.

Hasta tal punto llegó el grado de preocupación de las autoridades civiles y religiosas españolas por defender el dogma de la Inmaculada, que se constituyó el 2 de junio de 1616, por decisión de Felipe III, una Junta dentro del Estado sólo para ocuparse del asunto[3]. En el primer libro compilado por la Junta de la Inmaculada, consta la activa participación de un relevante boloñés, Alessandro Ludovisi, futuro papa Gregorio XV, en la defensa de la tesis inmaculadista. Así, el 24 de diciembre de 1618, siendo ya cardenal, Ludovisi se ofreció a Felipe III para apoyar en lo que le fuese posible el avance del dogma de la Concepción[4]. En mayo de 1622, una vez que había ocupado el solio pontificio, Gregorio XV Ludovisi dio la decretal *Sanctissimus*, en la que, en atención a las autoridades españolas, mandaba que toda la Iglesia celebrase la fiesta de la Inmaculada *sub nomine Conceptionis*[5], así como prohibía que la tesis anticoncepcionista de los dominicos fuese defendida, incluso en privado.

El decidido apoyo de Gregorio XV al avance del dogma fue frenado por Inocencio X, mucho menos predispuesto a hacer avanzar una cuestión teológica cargada de tanta polémica. Este Papa, en 1645 llegó a prohibir el rezo del Estelario de María, devoción netamente inmaculadista que había tenido gran aceptación en Bolonia, a la vez que prohibió las congregaciones y cofradías constituidas en torno a esa práctica devocional[6]. Las voces españolas no tardaron en levantarse contra esa decisión, si bien hasta que Alessandro VII no se encontró al frente de la Santa Sede, no se tomaron nuevas medidas en pro del avance del dogma. El papa Alessandro permitió, por ejemplo, que el título de *Inmaculada* pudiese emplearse junto al de *Concepción*, medida que trascendía sin duda el aspecto meramente formal[7]. Atendiendo una protesta que en 1649 hicieron las cortes de España junto a las órdenes militares y otras instituciones de nuestro país, en 1661 el mismo pontífice emitió la bula *Sollicitudo*, que combatía algunos comportamientos anticoncepcionistas de la inquisición.

3. *Ibídem*, p. 59. Según esta autora, la finalidad de la Junta era «lograr del Papa que acallase a los calumniadores de la doctrina, y que definiese la doctrina como dogma».
4. Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, libro 2738, f. 38.
5. AHN, Consejos, libro 2738, f. 53v.
6. AHN, Consejos, libro 2738, f. 67v.
7. AHN, Consejos, libro 2738, f. 303.

En un panorama tan tenso y cambiante respecto al progreso de la definición del dogma de la Inmaculada, quedó patente la constancia de los españoles en la defensa del mismo, al tiempo que la predisposición variable de las autoridades romanas. Pero las aspiraciones de España también lo fueron, en una gran medida, de cierto sector de la población boloñesa, que se mostró partidaria desde momentos muy tempranos del avance de esta cuestión mariológica.

La disputa entre defensores y detractores de la Inmaculada, desde luego, no era nueva, sino que como es bien sabido se remontaba a los antiguos desacuerdos teológicos entre franciscanos y dominicos.

Fig. 1. Domenico Maria Canuti. *Alegoría de la disputa entre franciscanos y dominicos por el dogma de la Inmaculada Concepción*. Biblioteca del monasterio olivetano de San Michele in Bosco, Bolonia.

Pese al indiscutible peso que tanto una orden como la otra tenían en la vida religiosa española, lo cierto es que en nuestro país la defensa de la Inmaculada fue una cuestión de Estado, circunstancia que llevó a que en los territorios italianos bajo el control de España también se propagase con decisión la tesis inmaculadista, algo que ocu-

rrió del mismo modo en determinadas ciudades que, dependientes de otros poderes temporales, contaban con una importante comunidad española.

Así, en Roma, en la iglesia nacional de Santiago de los Españoles, el sevillano Pedro de Velasco había financiado ya en 1542 la construcción de una capilla dedicada a este asunto, la cual contaba con un lienzo del mismo tema pintado por Francesco di Città del Castello[8]. En 1630, Bernardo del Toro dotó a perpetuidad la fiesta de la Inmaculada en la iglesia de Santiago de Roma[9]. Desde 1631, esta festividad, considerada «principal» por la nación española de la Ciudad Eterna, fue celebrada con un doble rito[10]. Procedente de la misma iglesia, aunque hoy conservado en la de Santa María de Montserrat, es el gran lienzo que representa el *Triunfo de la Inmaculada*, pintado en 1633 por el artista flamenco asentado en Roma Louis Cousin, más conocido como Luigi Primo Gentile[11]. En Nápoles, los virreyes eligieron también la Inmaculada Concepción para presidir el altar de la capilla de su palacio; primero colgó en él una tela de Jusepe Ribera, la cual fue sustituida hacia 1672 por una escultura de idéntica iconografía realizada por Cosimo Fanzago[12].

---

8. FERNÁNDEZ ALONSO, J., "Santiago de los Españoles, de Roma, en el siglo XVI", en *Anthologica Annua*, 6 (1958) 33 y 52.

9. SANTA MARÍA, R., *La fiesta de la Concepción, en la antigua Real Iglesia de Santiago y San Ildefonso de los Españoles en Roma, el año 1715*, Roma 1908, pp. 70-76.

10. MOLI FRIGOLA, M., "Palacio de España: centro del mundo", en *Il Barocco romano e l'Europa*, Roma 1992, t. I, p. 742.

11. SANTA MARÍA, R., *La fiesta de la Concepción*..., p. 83. Este cuadro fue pagado por el obispo de Jaén, cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, a través del doctor Bernardo del Toro, agente regio en Roma encargado de los asuntos de la definición de la Inmaculada, quien dio al pintor indicaciones precisas sobre el asunto que debía representar. El modelo que se propuso a Gentili contaba con un importante precedente en la pintura sevillana, la *Exaltación de la Inmaculada Concepción* pintado por Juan de Roelas en 1616. La obra fue donada por Felipe III al convento de San Benito de Valladolid, encontrándose hoy en el Museo Nacional de Escultura de aquella ciudad. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985, p. 146.

12. PACELLI, V. y PICONE, C., *Il Palazzo Reale di Napoli. Arte e storia di un grande monumento*, Roma 1997, p. 21.

II. La Inmaculada en Bolonia y la orden franciscana

Las representaciones de la Inmaculada sufrieron una particular difusión tras la victoria de Lepanto de 1571, tendencia a la que la ciudad de Bolonia no permaneció indiferente. La iconografía de la Inmaculada contaba en la ciudad pocos años después de aquella fecha con muy destacadas muestras; cabe destacarse entre éstas la debida a los pinceles de Giovanni Battista Ramenghi *il Bagnacavallo*, quien por indicación de la madre abadesa de las franciscanas clarisas del Corpus Domini de Bolonia [13], sor Ginevra Strozzi [14], pintó en 1575 la monumental *Inmaculada Concepción con los cuatro Doctores de la Iglesia* [15]. Bagnacavallo se convirtió en intérprete de la Concepción Inmaculada para satisfacer los anhelos del poderoso convento franciscano, el cual contaba con una relativa independencia del poder arzobispal. Recuérdese que el arzobispo Paleotti, figura fundamental de la Contrarreforma, publicó en 1582 su *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, en el que recogía los pensamientos que le habían suscitado desde años atrás las obras de arte, y que por tanto habían guiado su acción pastoral. Paleotti en su tratado se refería explícitamente a la conveniencia de no representar asuntos no reconocidos aún por la Iglesia, como era la Inmaculada Concepción [16], si bien es manifiesto que algunos años atrás, en 1575, Bagnacavallo pudo plasmar esta iconografía sin suscitar hasta donde se sabe, polémica alguna.

Hubo otras experiencias iconográficas en el ámbito boloñés dirigidas a dar respuesta satisfactoria a aquel controvertido asunto religioso;

---

13. El Corpus Domini era además el principal centro del monacato femenino en Bolonia y uno de los principales de Italia, llegando a tener a mediados del siglo XVII con unas doscientas cincuenta religiosas. Véase Giacomelli, A., «Ordini religiosi in Età Moderna », en *Storia della Chiesa di Bologna*, Bolonia 1997, t. II, p. 508.

14. Biblioteca Universitaria di Bologna (BUB), Ms. 223, *Miscellanea di Bologna. Notizie varie del Convento delle RR.MM. del Corpus Domini di Bologna,* f. 147.

15. Se trata de una temprana versión iconográfica en la que se representa ese episodio trascendental de los Evangelios mediante la aparición entre Dios Padre, situado en la parte superior del conjunto, y la Virgen Inmaculada del ánimula de Maria, emanada de la mente de Dios. Los cuatro Doctores de la Iglesia aparecen en la parte inferior, intentando dotar de oficialidad teológica el polémico asunto. Véase Fortunati, V., *Pittura bolognese del '500*, Bolonia 1986, t. II, p. 432.

16. Fortunati, V., "L'età di Paleotti a Bologna: Giovan Battista Bagnacavallo", en *Paragone Arte*, 36 (1985) 185-187.

por ejemplo, Bartolomeo Cesi optó en las dos telas que pintó para la capilla Desideri de San Francesco y para Santa Maria dei Mendicanti por una solución en la que Santa Ana aparecía arrodillada en primer plano, mientras Ludovico Carracci consolida con su Madonna degli Scalzi la propuesta de una Inmaculada apocalíptica[17], la misma que triunfó en la iconografía hispana. Similar es la que pintó Denis Calvaert para Santa Lucía, conservada hoy en la iglesia del Collegio Montalto[18]. Tal fue el avance del culto inmaculista en Bolonia, que incluso llegó a consagrarse a esta advocación un templo, situado en la céntrica Via Saragozza.

Los principales promotores del culto de la Inmaculada Concepción en Bolonia desde momentos muy tempranos fueron sin duda los frailes del convento de San Francesco[19]. La orden franciscana se mostró como clara defensora del dogma durante todo el tiempo en que estuvo abierto el debate teológico, contando en la ciudad de Bolonia con la condición de pioneros en esta defensa. Ya en 1586, Achille Palmieri hizo construir en la basílica de San Francesco una capilla dedicada a la Inmaculada, para la cual Cesare Aretusi pintó una pala en la que aparecía la Virgen con tal advocación acompañada por el Niño y por San Luis[20]. El templo contó además durante el siglo XVII con una capilla específica para el culto a la Inmaculada.

Pero la iniciativa de los padres que tuvo una mayor proyección en el medio urbano fue sin duda la erección de una columna con una colosal imagen de la Inmaculada en la plaza situada junto al convento de San Francesco, la llamada *Seliciata*. Este *Triunfo* debió sin dudas suponer un hito en la afirmación de esta devoción en la ciudad Emiliana. La columna de la Inmaculada fue levantada entre 1636 y 1638, constando de un gran fuste de terracota adornado con elementos broncíneos. El responsable de la construcción fue Francesco Dotti y el de los adornos cerámicos Gianbattista Fiorenzola, debiéndose el modelado y fundición de la imagen de la Virgen al escultor Giovanni Todeschi, si bien el diseño de la misma al parecer lo hizo el mismo

17. AGOSTINI, G., « La città e le chiese a fine Cinquecento », en *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco. Bologna 1580-1600*. Bolonia 1988, p. 120.

18. FRISONI, F., "Le pale d'altare dei Gesuiti in Bologna", en *Dall'isola alla città. I gesuiti a Bologna*, Bolonia 1988, p. 95.

19. PIANA, C., OFM, «Attività e peripezie dei Padri del convento di S. Francesco in Bologna per la difesa e propagazione del culto dell'Immacolata Concezione nel Seicento», *Archivum Franciscanum Historicum*, 39 (1946) 201-237.

20. GARANI, L., *Il bel San Francesco di Bologna. La sua storia*, Bolonia 1948, p. 113.

Guido Reni. La financiación del monumento la afrontaron los padres franciscanos, si bien también aportó algo más de mil doscientas liras el cardenal Ubaldini [21].

Sus precedentes tipológicos más inmediatos serían las dos columnas levantadas en la plaza de San Domenico de Bolonia, la primera de ellas en honor del Santo fundador de la orden, erigida en 1623, y la segunda en reconocimiento a la intervención de la Virgen del Rosario en el fin de la peste, alzada en 1632. Fuera de Bolonia también existían antes de 1636 otros monumentos de características similares, como el que se encontraba ante la puerta principal de la basílica romana de Santa Maria Maggiore [22]. En España sí podían encontrarse antes de 1636 monumentos similares dedicados a la Inmaculada Concepción, como el levantado en la ciudad de Granada, el cual respondió a un deseo municipal de 1625[23] que sin embargo no se vio del todo satisfecho hasta su conclusión en 1631.

Con la erección de la columna de la Inmaculada en Bolonia, los franciscanos en cierta manera equipararon ante los ojos de la ciudadanía una de sus devociones más queridas, al tiempo que lo contraponían o igualaban a los de los dominicos, imponiéndoles la presencia en Bolonia de un *Triunfo* del dogma que tanto denostaban.

Otra de las contribuciones boloñesas a la difusión del culto de la Inmaculada fue la promoción por parte de algunas importantes academias literarias de la ciudad de esta devoción, promoción que siempre estuvo vinculada con el espacio físico de la basílica de San Francesco. Según Antonio Masini, cronista de la vida religiosa boloñesa, en 1640 el padre Giovan Battista Fontana instituyó en San Francesco una academia espiritual que entre sus actividades organizaba recitales de poesías en italiano y latín dedicadas a la grandeza de la Virgen María, así como hacía luminarias y fuegos artificiales en la plaza de la Seliciata, formando parte ambos actos de las celebraciones marianas que promo-

---

21. Archivio di Stato di Bologna (ASB), Demaniale, Conventuale di San Francesco, 212-4344, *Stato del Convento de'reverendi Padri Minori Conventuali di S. Francesco di Bologna come si è trovato nell'Anno 1784 (...) Con l'Aggiunta di molte Notizie racolte nell'Anno 1790*, f. 87.

22. MONTAGU, J., *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Londres, 1992, p. 60 y notas 48 y 49.

23. AGS, Casa y Sitios Reales, 332, f. 692, memorial del marqués de Mondéjar, alcaide de la Alhambra, en el solicita al rey una columna de las obras de la Real Casa de Granada para levantar con ella el monumento a la Inmaculada, 1625.

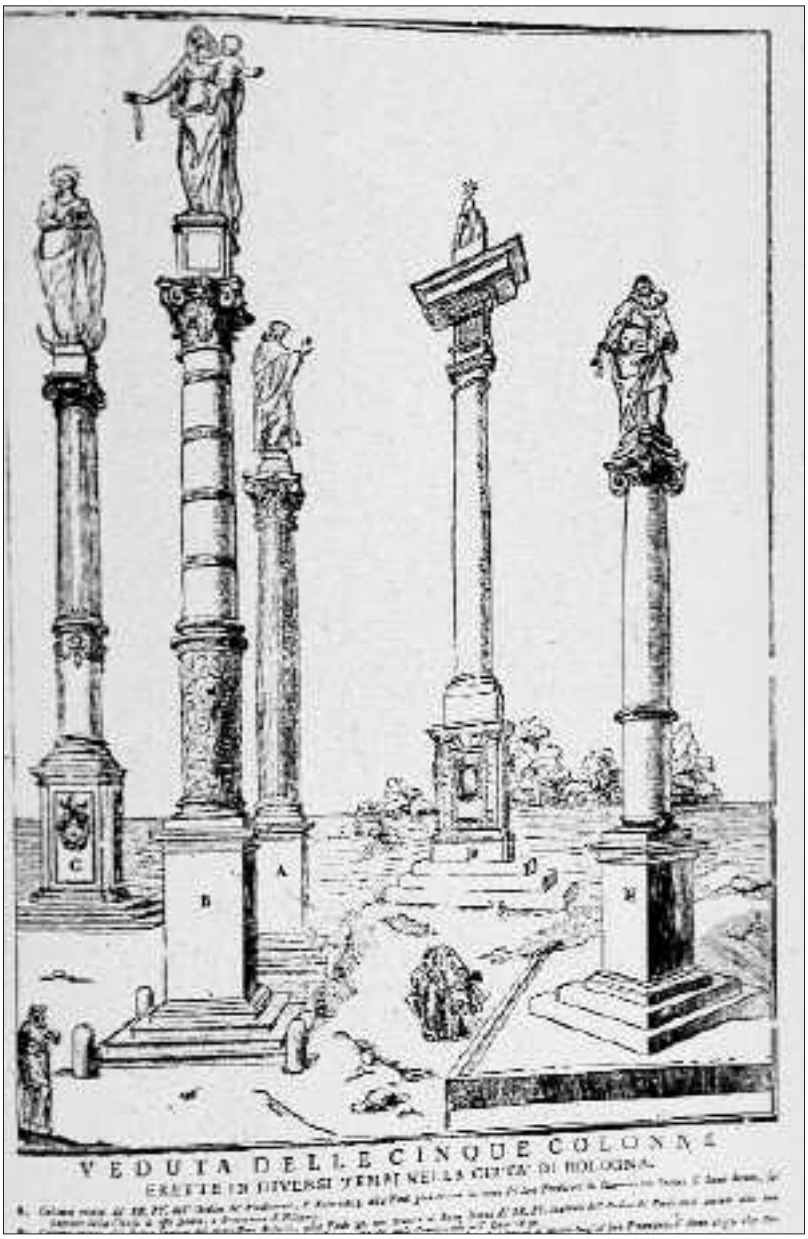


Fig. 2. *Veduta delle cinque colonne erette in diversi tempi nella città di Bologna*.

vía cada año[24]. La prestigiosa academia *dei Gelati*, a la que pertenecieron muchos de los hombres ilustres que tuvo la ciudad a lo largo del siglo XVII, también abanderó la defensa de la Concepción Inmaculada. Esta academia nombró su protectora a la Virgen María, e instituyó la celebración el 7 de diciembre de cada año de un acto solemne de exaltación de Inmaculada, acto que debía celebrarse en la basílica de San Francesco, tal como se hacía constar en sus estatutos[25].

En cualquier caso, sí puede afirmarse que la defensa de la Inmaculada Concepción fue una actitud común entre ciertos sectores de la nobleza y del clero boloñeses. Y no sólo de los franciscanos; también los jesuitas admitieron algunas posturas proinmaculistas en el seno de su casa boloñesa. En la iglesia de Santa Lucia, sede de la Compañía en Bolonia, se encontraba una capilla dedicada a la Inmaculada, debida al singular deseo de un padre fallecido. El encargo del lienzo recayó, tras haberse pensado en un primer momento en Carlo Cignani, en Giovan Battista Bolognini, quien lo realizó entre 1679 y 1680[26]. Algún miembro de la Compañía de Jesús asentado en Bolonia durante el siglo XVII se ocupó en la redacción de textos concernientes a la Inmaculada Concepción, siendo muy singular el caso del padre Giovanni Battista Riccioli, autor de *Veritas definibilis praeservationis Deiparae Virginis Mariae a peccato originali ex constitutione Alexandri VII*[27]. La asociación del culto a la Inmaculada y la Compañía de Jesús no fue en absoluto extraña en la España del siglo XVII, como evidencia la iconografía empleada en las iglesias de algunos de sus principales colegios, como el Imperial de Madrid o el de San Pablo de Granada, entre otros.

---

24. MASINI, A., *Bologna Perlustrata*, Bolonia 1666, t. I, p. 548: «Alli Padri Conventuali di S. Francesco alle hore 23 si fà l'Accademia Spirituale, instituita del 1640 dal P. F. Gio. Battista Fontana Bolognese, ove si discorre con Poesie volgari, e latine delle grandezze di Maria Vergine, e nella Piazza, ò Salegata di S. Francesco la sera si fanno feste, con fuochi e luminari».

25. *Leggi de'Signori Accademici Gelati*, Bolonia 1706, p. 6.

26. FRISONI, F., "Le pale d'altare...", pp. 97-98. Este lienzo se conserva hoy en el Collegio San Luigi en vía d'Azeglio.

27. ARICÓ, D., "Fra Teologia e censura: lettere inedite di Danielo Bartoli e Giovanni Battista Riccioli", en *Filologia e Critica*, 19 (1994) 91-131.

III. El Colegio de San Clemente de los españoles y el voto de 1672

Hasta el momento, queda de manifiesto que en Bolonia el culto de la Inmaculada contó con un especial vigor durante aquella centuria, siendo la situación boloñesa más avanzada incluso que la de otras ciudades del Estado Pontificio, y que en efecto existió un clima común entre la ciudad emiliana y los territorios españoles. No obstante, no se ha visto por ahora ninguna relación clara y directa de la defensa de la devoción por parte de España y del aumento de la misma en Bolonia. Pese a que sin duda podría profundizarse más en esta cuestión, hay a lo largo del siglo XVII al menos dos acontecimientos que vincularon a los inmaculadistas españoles con la ciudad italiana.

El primero de estos acontecimientos tuvo lugar en 1655, cuando el papa Alessandro VII decidió reunir al amparo del poder pontificio, en la ciudad de Bolonia, dos delegaciones diplomáticas, una de España y otra de Francia, para intentar poner fin a las hostilidades entre las dos potencias. En este encuentro además, debía tratarse otro asunto que España consideraba cuestión de Estado, el de la definición de la Inmaculada. Como representantes españoles se postulaban el conde de Peñaranda, don José González, el arzobispo de Sevilla y el padre general de los franciscanos [28]. González, eminente personalidad, se ofreció a acudir a Bolonia a sus expensas, pidiendo a cambio un título para su casa [29]. Pese a la importancia que aquel encuentro debió tener -en caso que finalmente se produjera- no he conseguido

28. Barrionuevo, J., *Avisos (1654-1658)*, Madrid 1892-1894, t. II, p. 188: «27 de octubre de 1655. Dícese envía Su Santidad por legados a España á Rospilloso, para lo cual le hará luego cardenal; y que a Francia envía otro, y un Monitorio al Cardenal Mazarino parezca en Bolonia para el ajuste de las paces con los demás plenipotenciarios (...) De España se dice van el Conde de Peñaranda, por plenipotenciario, y José González y el Arzobispo de Sevilla, nuestro P. Fr. Pedro de Tapia, á lo de la Concepción, aunque es dominico. Otros dicen al General de San Francisco, que tengo por más cierto. Todo es gente de importancia, que lo sabrán bien hacer, que si por aquí con la fiesta del Patrocinio se redujeses esta religión, sería una gran cosa. Todo lo puede hacer Dios».

29. *Ibid*., t. II, p. 189: «30 de octubre de 1655 (...) Dije en la pasada se buscaban por acá enviar a Bolonia un jurista grande y teólogo excelente y un gran estadista, y que todos fuesen, no solo consumados en sus facultades, sino así en los puestos como en hacienda, sobrados para sustentar sus personas. Dícese se expone José González á ir, con que le hagan título a su casa, que si fuere necesario, probará descender del conde Fernán González».

localizar en las fuentes boloñesas mención alguna al mismo, aunque sin duda hubo de tener gran repercusión entre aquellos que clamaban por la definición del dogma.

El segundo hecho tuvo como marco el Real Colegio de San Clemente de los españoles, donde a instancias del duque de Osuna, entonces gobernador de Milán, los bolonios celebraron en 1672 un solemne voto a la Inmaculada Concepción, acto que se encontró entre los más solemnes que a lo largo de la centuria tuvieron lugar en la fundación albornociana. La celebración del voto se decretó por el consejo colegial, presidido por el rector Manuel Cavallo[30], el 15 de marzo de 1672, poco después de la recepción de la carta en la que el duque de Osuna les pedía que se adscribiesen de ese modo a la defensa de la Inmaculada[31].

El duque de Osuna, entonces gobernador de Milán, sintió un fervor particular por la Virgen María y fue un gran defensor de su Concepción sin mancha[32]. Osuna escribió a la corte para informar de la ejecución del voto por parte del ejército y los tribunales de Milán, acto que se había celebrado «con gran decencia, universal devoción y regocixo»[33]. Siguiendo aquel ejemplo, actuaron los colegiales españoles de Bolonia.

El 16 de marzo por la noche, se hicieron en el Colegio luminarias, hogueras y fuegos artificiales, así como salvas por parte de una escuadra de la guardia tedesca de la ciudad, pregonando de este modo a la ciudad la importancia del acontecimiento que se preparaba para la jornada siguiente[34]. En efecto, el día 17 se celebró en la capilla de la fundación, que junto al claustro había sido previamente engalana-

30. PÉREZ MARTÍN, A., *Proles Aegidiana,* Bolonia 1979, t. III, p. 1409, recuerda que Manuel Cavallo y Maroto ingresó en el Colegio en 1665, y tras ocupar entre 1666 y 1669 el cargo de consejero y bibliotecario, fue elegido rector de 1671 a 1673. Fue además profesor de Instituciones de la Universidad de Bolonia.

31. FITTA XIMENES, J. B., *Epitome chronologico de los casos notables sucedidos en este Colegio mayor de S. Clemente*. Manuscrito del siglo XVII conservado en el Archivo del Real Colegio de España en Bolonia (ARCEB), f. 114.

32. MARTÍNEZ DEL BARRIO, J., *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense 1991, pp. 609 y 732.

33. AGS, Estado, 3383, f. 65. El conde de Ayala y Marqués de la Fuente informan a la reina Mariana sobre la defensa de la Inmaculada hecha por el duque de Osuna en Milán. Madrid, 12 de marzo de 1672.

34. FITTA XIMENES, J. B., *Epitome...,* f. 114.

da, una solemne misa con música a la que asistió el Colegio en pleno. En aquella misa, recitó un panegírico el abad Landi de la comunidad de San Salvatore. Por la tarde, se reunieron en la capilla los bolonios con numerosas autoridades boloñesas, contándose entre los asistentes el arzobispo, el vicelegado, el gonfaloniere y ancianos del Senado. El motivo de tal reunión fue celebrar una academia de buenas letras, iniciada y concluida con la interpretación de piezas musicales. La oración que sirvió como preámbulo la pronunció el doctor Boldochi, catedrático de la Universidad y abogado del Colegio, iniciándose luego una serie de recitaciones poéticas por parte de los asistentes en alabanza de la Inmaculada. Bernardo de la Fitta[35] recibió el encargo por parte del San Clemente de redactar una relación del acto, que debía ir dedicada al rey. El ilustre colegial cumplió el cometido, y aunque el cardenal Portocarrero se hizo cargo de llevarla a la imprenta, creo que nunca llegó a ser publicada, si bien tal vez se conserve alguna copia manuscrita[36].

Se requirió en el acto la presencia del cardenal Boncompagni, arzobispo de Bolonia, quién debía dar reconocimiento oficial al mismo, situación un tanto compleja por la aún dudosa ortodoxia del dogma. El cardenal Portocarrero había escrito desde Roma indicando la necesidad de contar con la presencia del arzobispo[37]. En la ce-

35. PÉREZ MARTÍN, A., *Proles...,* t. III, p. 1423, aclara que Juan Bernardo de la Fitta Ximenes de Vagues, natural de Zaragoza, fue presentado al Colegio en 1671. Además de ocupar durante varios años el puesto de consejero, se le eligió rector en 1673-1674 y en 1675-1676. Fue profesor de decretales de la Universidad de 1671 a 1676, año en que abandona Bolonia por elegírsele *podestá* de la ciudad piamontesa de Alessandria. Redactó una crónica de la vida del Colegio en lengua castellana, la cuál ha resultado de gran valor para la redacción de este capítulo.

36 FITTA XIMENES, J. B., *Epitome*...,pp. 114-115: «El dia siguiente, aviendose adornado pomposamente la Yglesia, i Claustro del Colegio, se celebro en ella misa solemne con musica, con intervencion del Colegio (...) Por la tarde, es presencia del S.or Card.l Arzobispo, del Vicelegado, del Confalonier, i Ancianos, en la misma Yglesia del Colegio se hizo una Academia de buenas letras con su introducción, i conclusion en musica, i en ella hizo la oracion preambula el Don. Boldochi Cathedratico de la Universidad, i nuestro Advogado extraordinario, i recitaron nobles, i doctissimos sugetos (...) de todos los quales cosas me mando el Colegio hazer una relacion, dedicada a su Mg.d insiriendo en ella una Panegyrico, la Oración de la Academia, i de todas las composiciones, Yo la hize, i aviendo dificultad de imprimirla (por ser cosa de la Concepcion de la Virgen) tomo a su cargo el hazerla el S.or Card.l Portocarrero Protector, a quien se remitio, i Yo procuraré que quede en la librería del Colegio, o impresa, o manuscrita».

37. BERTRÁN, P., "Voto del Colegio de España en defensa de la Inmaculada (1672), en *El Cardenal Albronoz y el Colegio de España*, t. IV, Bolonia 1979, p. 783.

remonia estuvo también presente, entre otros nobles, un miembro de la familia Malvezzi, una de las estirpes más adeptas a la corona española de la aristocracia boloñesa.

De las composiciones poéticas escritas para aquella ocasión, quedan algunas copias en la biblioteca del Colegio de España; son ocho en italiano y cinco en latín, entre las que aparecen las firmas del doctor Juan King, deán de Osma y capellán del Colegio, Maffeo Bonzi, José Librada, Gaspar Bombaci, Carlo Gioseffo Gaetano Maggi y Ercole Arboni de Capellini[38]. Sin duda, ocasiones como ésta en la que oradores sacros italianos y españoles, más o menos dedicados en exclusiva a ese menester, midieron sus capacidades y presentaron frutos escogidos de sus plumas, debieron suponer un momento de importante intercambio de las exitosas fórmulas, tanto de fondo como de forma, de los sermones españoles. Puede incluso que a partir de aquel momento, la defensa de la Inmaculada en Bolonia, que era ya una tendencia bastante arraigada entre la ciudadanía, incorporase elementos retóricos o discursivos de claro origen hispano.

El Colegio no quiso que el evento se convirtiera en una solemnidad sin consecuentes, por lo que consultó con el cardenal protector, la posibilidad de dejarla codificada para las siguientes generaciones de bolonios. La propuesta fue aprobada en la junta colegial de 5 de noviembre de aquel año, y la celebración de la misma está documentada hasta el año 1684, con los decretos emitidos al respecto[39].

Los bolonios informaron a la reina regente Mariana de Austria de la celebración de la misma con una carta fechada el 6 de junio de aquel año. En la epístola, se hacía saber que el voto se había realizado con la presencia de «las principales caveças y nobleza» de Bolonia, siguiendo el modo en que había sido ejecutado por los consejos, colegios y universidades de España. El consejo de Estado dio cuenta a la reina Mariana de la recepción y contenido de la carta el 15 de julio de 1672[40]. El informe que el consejo pasó a la soberana respondía al contenido de la epístola que los bolonios remitieron a la misma reina, si bien en él no se mencionaba una cuestión que en la carta quedaba patente: los colegiales del San Clemente fueron los primeros en solemnizar el voto a la Inmaculada dentro del Estado Pontifi-

38. Bertrán, P., "Voto del Colegio...", pp. 784-785.
39. *Ibídem*, p. 785; ARCEB, Liber decretorum IV, f. 170v.
40. AGS, Estado, 3383, ff. 128r-129v.

cio. Los que firmaron aquella epístola fueron sin duda los principales promotores del suntuoso juramente; eran el rector Manuel Cavallo y Maroto, los doctores Juan Carrillo, Juan Bernardo de la Fitta Ximenes y Alonso Trullench y Cardona, y el licenciado Francisco Gil Ortiz de Castañera[41].

Al año siguiente del voto, el 16 de diciembre de 1673, el consejo colegial decidió encargar un lienzo que representase la Inmaculada Concepción «en debida proporción, a hombre perito en su arte»[42]. El encargo recayó en el pintor local Giovan Battista Bolognini, quien siguió muy de cerca fórmulas hispánicas en la realización de esta obra, hoy conservada en la sacristía de la Capilla del Colegio.

En octubre de 1674 se pagó la madera y labra del marco para el lienzo, con lo que quedaría listo para ser colgado en la Capilla[43]. Allí permaneció hasta que ya en el siglo XX, aquel espacio fue devuelto a su aspecto medieval, eliminándose todos los añadidos barrocos que había recibido, encontrándose hoy en la sacristía de la institución.

La interpretación que Bolognini realizó de la Inmaculada Concepción denota, bien por su propia iniciativa, bien por imposición de sus comitentes, una clara evocación de modelos plásticos muy exitosos en España. La elección de un fondo neutro en tonos ocres, la presentación de la Virgen acompañada sólo de presencias angélicas, la forma de disponer Ésta las manos sobre su pecho y de elevar la mirada, la opción de vestirla con túnica blanca y manto azul intenso, así como la posición de la media luna sobre la que se apoya, no pueden por menos que recordar de cerca los modelos elaborados en Sevilla por Bartolomé Esteban Murillo a partir de 1649[44]. La obra de Murillo fue bien conocida en España ya durante la vida del pintor, y no sólo lo fue en nuestro país, sino también en otras naciones europe-

41. AGS, Estado, 3383, f. 129v. Los gastos que se hicieron para el solemne juramento fueron minuciosamente registrados en la contabilidad del Colegio. El importe total de la celebración ascendió a 735'14 liras. Véase ARCEB, Liber rationum, 174, f. 96v.

42. ARCEB, Liber decretorum IV, f. 75.

43. ARCEB, Liber rationum 174, ff. 102v, abril de 1674 y 116, octubre de 1674: «per legno e fatura della cornice della Santiss.ma Conceccione».

44. ANGULO, D., *Bartolomé Esteban Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid 1981, vol. I, p. 307, recuerda cómo las primeras *Inmaculadas* de Murillo datan del periodo 1649-1661.

Fig. 3. G. Bolognini. *Inmaculada Concepción*. Real Colegio de España, Bolonia

as[45]. Consta que en fechas poco posteriores a la realización de la *Inmaculada* de Bolognini, una serie de lienzos originales de Murillo fue enviada a la ciudad de Génova[46], hecho que tal vez podría contar con precedentes en otras ciudades italianas [47]. No obstante, no parece probable que Bolognini llegara a contemplar ninguna *Inmaculada* de Murillo o murillesca, aunque con mucha probabilidad sí lo hizo en tierras españolas alguno de los colegiales que entonces habitaban la fundación. No sería de extrañar que las indicaciones exactas sobre la realización del lienzo las hubiese recibido Bolognini del rector o de algún colegial, aunque podría irse más allá en la consideración de los antecedentes de este interesante lienzo[48]. Las similitudes entre la *Inmaculada* del Colegio de España y algunas de la escuela española parecen confirmar que en efecto el pintor boloñés tomó como referentes modelos del país de los comitentes. Desde luego, la interpretación del tema que en aquella ocasión realizó, dista mucho de otras experiencias análogas en su carrera; prueba de ello es la enorme diferencia que existe entre la *Inmaculada* del Colegio de España y la que hoy se conserva en el Colegio de San Luigi de la misma ciudad, en la que el modelo mariano está muy cerca de las propuestas de su maestro, el gran Guido Reni.

La promoción de la iconografía de la Inmaculada por parte del Colegio también se manifestó fuera de los muros de su recinto; así, en una de las esquinas de un inmueble que la fundación albornociana poseía junto al Palazzo Comunale, la casa Agresti, se situó en fecha que desconozco, pero seguramente no muy lejana a la del Voto, una imagen en piedra de la Inmaculada Concepción.

---

45. García Felguera, M., *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla 1989, p. 33. Recuerda esta autora cómo en 1671, Torre Farfán afirmaba que el nombre de Murillo «se ha hecho conocer en los confines de Europa, aún más que en su propia patria».

46. *Ibídem*, p. 37.

47. Calbi, E., *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese,* Bolonia 1984, no recoge sin embargo noticia alguna sobre la presencia de obras de Murillo en las colecciones boloñesas del siglo XVIII.

48. Recuérdese también que mucho tiempo atrás, en 1635, y en tierras italianas, concretamente en Nápoles, José de Ribera «el Españoleto» había realizado una de las más espléndidas interpretaciones pictóricas de la *Inmaculada Concepción* que vio alumbrar el siglo XVII, la conservada hoy en el convento de las agustinas de Monterrey de Salamanca, obra que también comparte diversos rasgos con la de Bolonia.

La defensa que el Colegio realizó de la Concepción Inmaculada de la Virgen marcó sin duda un hito en esta devoción tanto entre los muros de la fundación como en la ciudad de Bolonia. La directa intervención en aquel momento de los españoles del San Clemente en el proceso proinmaculista desatado en la ciudad de Bolonia habría de considerarse como un importante avance, ya que era una de las instituciones más antiguas y prestigiosas vinculadas al *studio* boloñés la que daba abiertamente su apoyo a las iniciativas de los franciscanos y de algunos sectores de la nobleza local. Sea como fuere, lo cierto es que el culto de la Inmaculada en la Bolonia del XVII contó con un apreciable componente español.

Iconografía inmaculista en el monasterio mercedario de la Purísima Concepción de Madrid, vulgo "Las Góngoras"

Mª Teresa Ruiz Barrera
Sevilla

La orden de la Merced nació el 10 de agosto de 1218 en Barcelona por la inspiración y decisión del seglar Pedro Nolasco para redimir cautivos cristianos. La reforma de la orden surgió el 8 de mayo de 1604 en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, del convento madrileño [1], y en 1622 se constituyó como orden autónoma [2]. El 4 de diciembre de 1606 se fundó el convento masculino de Santa Bárbara, a las afueras de Madrid, en una ermita con la misma advocación (hoy plaza de Santa Bárbara) [3].

Pronto las terciarias mercedarias afectas a la descalcez crecieron en número y constituyeron un beaterio fundado en 1628, cerca del convento masculino [4], en la actual zona del Barquillo, en una hondonada frecuentemente inundada. De hecho, por la crecida de septiembre de 1661 tuvieron que mudarse a una casa alquilada, que resultó bien estrecha para las numerosas beatas. Ante esta situación, Felipe IV ordenó fundar un convento adecuado, tal y como se recoge en las Capitulaciones, fechadas en Madrid a 24 de noviembre de 1662 [5].

En ese momento intervino don Juan de Góngora -caballero de la orden de Alcántara, del Consejo y Cámara del rey, Gobernador de su Real Hacienda y Contaduría Mayor y sus Tribunales-, que fue el pa-

---

1. CANO MANRIQUE, F. , H*istoria de la Orden de la Merced Descalza. Siglo XIX,* Madrid 1986, t. I, pp. XVIII-XIX.

2. Ibidem, pp.XXVI-XXVII.

3. GÓMEZ DOMÍNGUEZ, E., *Beata Mariana de Jesús mercedaria madrileña*. Biblioteca Mercedaria III, Roma, 1991, pp. 28-29; LOZANO NIETO, J. M., U*na joya histórica andaluza. El convento Loreño de la Limpia Concepción,* Madrid 1992, p. 175.

4. LOZANO NIETO, J. M., o. c., p. 175.

5. (A)RCHIVO (M)ONASTERIO (P)URÍSIMA (C)ONCEPCIÓN (M)ADRID, *Libro de las Capitulaciones que hizo su majestad, que dios guarde, el señor Felipe IV, 1663-1674*, ff. 2-5. PELLICO, Mª D., "Monasterio de la Purísima Concepción. Madrid", en "Monjas de la Orden de la Merced", en *Analecta Mercedaria* (Roma), I (2201) 23.

trono, en representación de Felipe IV. Encargó las trazas al arquitecto y fraile agustino Manuel de San Juan Bautista y Villarreal. Los terrenos se compraron en julio de 1663. Se proyectó el convento -uno de los más grandes de la capital española- en el lugar de la casa, jardín y huerta de don Jerónimo de Atayda, Marqués de Colares, colindante con la propia residencia de don Juan. Midió y tasó terrenos el arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás.

La fundación se firmó el 21 de enero de 1663 y el 11 de septiembre se inició la construcción bajo la dirección del maestro de obras Juan Barbero, quien trabajó hasta el 4 de julio de 1664. En ese año se paralizaron las obras por el cese de don Juan de Góngora como encargado de la Hacienda real y su posterior muerte. El nuevo superintendente, don Pedro Niño de Guzmán conde de Villaumbrosa y Castronuevo y marqués de Quintana, continuó la fábrica del convento en nombre de Carlos II partir de las escrituras firmadas el 19 de diciembre de 1668 y su conformidad el 31 de octubre de 1669. El encargado de las obras fue el prestigioso arquitecto Manuel del Olmo (1631-1706), que trabajó en las trazas desde 1670[6].

Cuando el convento -capaz para treinta monjas- pudo ser habitado, se trasladaron las monjas venidas de los sevillanos conventos mercedarios descalzos de la Inmaculada Concepción de Lora del Río y de la Encarnación de Nuestra Señora de Trápani de Osuna, para dar principio a la nueva comunidad[7], junto con las diecisiete beatas que profesaron[8]. El nuevo templo fue consagrado el 28 de agosto de 1690[9].

---

6. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad de siglo XVII,* Madrid 1975, pp. 219-223. Para datos biográficos consultar las pp. 209-218; IDEM, *Arquitectura madrileña del siglo XVII: (datos para su estudio),* Madrid 1983, pp. 310-312; PELLICO, Mª D., "Monasterio de la Purísima Concepción. Madrid", o. c., p. 24.

7. IDEM, *Ibid.,* p. 24. Llegaron del convento loreño -el primero de la descalcez mercedaria fundado en 1617-, M. Leonor de la Santísima Trinidad -como comendadora-, M. Mariana del Santísimo Sacramento, M. Antonia de la Cruz y M. Ana Teresa de la Santísima Trinidad; del de Osuna, M Leonor de Jesús María. Pueden consultarse breves datos biográficos de las fundadoras en LOZANO NIETO, J. M., o. c., 179-180.

8. AMPCM, *Libro de profesiones desde 1669 a1 1775,* fl. 1. LOZANO NIETO, J. M., o c., pp. 182 y 184, dice que fue en 1669 esta primera profesión. PELLICO, Mª D., "Monasterio de la Purísima Concepción. Madrid", o. c., p. 24.

9. IDEM, *Ibid,* p. 24.

En 1936 las monjas fueron desalojadas y convento e iglesia convertidos en almacén y comedores del ejército republicano. A su regreso se iniciaron las labores de restauración.

En 1959 la comunidad ingresó en la Federación de Monjas de la Merced. Desde octubre de 1968 regentan un colegio (Infantil y Primaria) [10].

La antigua plaza que ofrecía una bella perspectiva del edificio mercedario desapareció en el siglo XIX. La actual fachada neoclásica es probable obra de Manuel de la Ballina, de 1785.

Manuel del Olmo aprovechó lo ya planteado en el templo pero lo amplió, creó el crucero en los antiguos almacén y cocheras del conde, levantó la cúpula y dotó a la arquitectura de unos elementos ornamentales de gran riqueza, propios del pleno barroco madrileño [11]. Cúpula y ornamentos poseen similares características a las del templo de las Comendadoras de Santiago, obra conjunta con su hermano José del Olmo (1638-1702) que colaboró en la iglesia mercedaria [12].

La planta es de cruz latina, de una sola nave de tres tramos divididos por pilastras, con brazos poco pronunciados en el crucero, pies y cabecera terminados en plano, bóvedas de medio cañón fajadas, con lunetos en cada tramo, en las naves laterales y cúpula en el crucero[13]. Las pinturas murales que decoran la bóveda del presbiterio y sus lunetos laterales fueron realizadas por A. J. Garrido en 1911. Los Evangelistas y el escudo de Carlos II que ornan las pechinas son obra de 1688 de Andrés Fernández y de Baltasar de Castejón[14]. Com-

---

10. RODRÍGUEZ CARRAJO, M., *Santuarios Marianos Mercedarios en España,* Madrid 1989, p. 112. PELLICO, Mª D.,"Monasterio de la Purísima Concepción. Madrid", o.c., pp. 26-28.

11. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños*, o.c., pp. 223-225, IDEM, A*rquitectura madrileña*, o. c., p. 312; GUERRA DE LA VEGA, R., *Madrid de los Austrias: guía de arquitectura,* Madrid 1984, pp. 184-185.

12. TAMAYO. A, *Las iglesias barrocas madrileñas,* Madrid 1946, p. 132; TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños*, o. c., p. 226; PITA ANDRADE, J. M., "La arquitectura del siglo XVII..." en VV. AA., "Arte de los siglos XVII y XVIII en España e Iberoamérica", o. c., t. VIII, pp. 101-102.

13. TAMAYO, A., *Las iglesias,* o. c., p. 131.

14. A J. Garrido en 1913 realizó los tapices que cubren los testeros de los brazos del crucero. Todas las pinturas murales fueron restauradas de enero a marzo de 2004, por doña Cristina Centenera y don José Miguel Aparicio Santos para la empresa EJUCASA.

pleta y magnifica el templo el retablo mayor y los ochos retablos laterales dispuestos en la nave [15].

En cuanto al extenso patrimonio artístico pictórico y escultórico que se conserva entre los muros del templo o de la clausura de este antiguo monasterio de fundación real, en nuestro estudio destacamos los de temática inmaculista. La Merced siempre abogó por la pureza de María y en este monasterio con advocación de la Purísima Concepción no podían faltar representaciones de la Virgen Inmaculada. Las expondremos según la técnica artística y por orden cronológico.

Al terreno escultórico pertenece la *Inmaculada Concepción* que preside el retablo mayor, de estilo barroco pero con influencias neoclásicas[16], y fechable en el último cuarto del siglo XVIII [17]. La consulta del archivo conventual y la amabilidad y permiso de la M. Comendadora, nos ha deparado el feliz hallazgo del contrato de ejecución de dicho retablo mayor y de su imaginería.

La comunidad firmó el contrato a 30 de marzo de 1762 con Diego Martínez de Arce, por sesenta y ocho mil reales de vellón. Dado que el plazo de tiempo comprendió dieciséis meses [18], podemos decir que entre 1762 y 1763 se realizaron la arquitectura del retablo, el manifestador y la imaginería que corrió a cargo de Juan Pascual de Mena (1707-1784), como bien atribuyó Tormo [19].

Diego Martínez de Arce estructura el espacio en base a cuatro grandes columnas jónicas, de capiteles dorados y fustes imitando mármol verde, que enmarcan un entablamento de frontón curvo partido. Un altorrelieve de Dios Padre entre nubes y ángeles y remate del Espíritu Santo entre ráfagas de sol y ángeles, junto con dos pares de ángeles tenantes de armas borbónicas en los laterales del cuerpo

---

15. TAMAYO, A., *Las iglesias,* o. c.., p. 133.

16. GUERRA Y VEGA, R. de la, *Madrid de los Austrias*, o. c., p. 120.

17. TOVAR MARTÍN, V., "El retablo madrileño del siglo XVIII", en VV. AA., *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid 1995, p. 326.

18. AMPCM,*"Escritura de contrato y obligación para la Execución del Retablo del Altar mayor de la Iglesia del convto de Religiosas de la purísima Conzepzión, mercenarias descalzas, que llaman de Góngora de esta Corte"*.

19. TORMO Y MONZO, E., *Las iglesias de Madrid*. (1927), Madrid 1979, p.45. MORALES y MARÍN, J. L., *Arte español del siglo XVIII,* en *Summa Artis*. *Historia del Arte*. Madrid 1984, t. XXVII, p. 387. GARCÍA GAÍNZA, C., "Escultura cortesana del siglo XVIII", en *Cuadernos de Arte Español"*. Historia 16, nº 92, Madrid 1993, pp. 27-28.

Juan Pascual de Mena. *Inmaculada*. *1762-763, Retablo mayor.*

central y las imágenes de las mercedarias Santa María de Cervelló y Beata Mariana de Jesús, completan el programa iconográfico.

La imagen de la Inmaculada -tallada en madera policromada- viste túnica blanca y manto azul, agitado por el viento, dotando a la figura de cierto movimiento contenido y suave contraposto que atenúa su marcada visión frontal, al adelantar una pierna, adoptando la típica postura de Mena. María adopta una actitud orante. El bello, juvenil y sereno rostro oval -de suave melancolía- es propio del estilo del artista, consistente en un barroquismo matizado por tendencias neoclásicas que va imponiendo lo largo de su obra[20], influido por Pitué, Dumande y sobre todo, por Felipe de Castro, escultores que habían trabajado en el Palacio Real de La Granja[21]. En lo tocante a esta imagen dice el contrato: "y que en el respaldo del Nicho donde ha de estar colocada la Ymagen de la Purissima Conzepzion a de ser de christales azogados puestos al tope"[22]. El retablo así la conserva.

Otra *Inmaculada Concepción,* también talla en madera policromada, se fecha en el segundo tercio del siglo XVIII. Se halla en el coro bajo, en la calle lateral derecha del retablo mayor, fechable en la primera mitad de la misma centuria. De buena factura, se inspira en obras del gran maestro castellano Luis Salvador Carmona, como la de la iglesia parroquial de Tasaca, en Navarra, o la de la madrileña iglesia de San Fermín de los Navarros, por las nubes y el tratamiento de los plegados[23]. Viste al uso habitual, con una rica y suave policromía en la túnica blanca y el manto azul celeste, de tonalidades brillantes y motivos decorativos geométricos y florales. El dinamismo es evidente tanto en el pliegue horizontal del manto como en el juego que plantean las manos, la derecha sobre el pecho y la izquierda extendida hacia delante. No faltan las nubes, la media luna con las puntas hacia abajo y la serpiente del Paraíso con la manzana en la boca[24], aludiendo a la superioridad de María sobre el mundo celeste

20. GARCÍA GAÍNZA, C., "Escultura cortesana del siglo XVIII" en o. c., p. 26.

21. MORALES Y MARÍN, J. L., *Arte español del siglo XVIII,* en *Summa Artis*.., o. c., p. 387; GARCÍA GAÍNZA, C., "Escultura cortesana del siglo XVIII" , o. c., pp. 27-28. Medidas inaccesibles.

22. AMPCM., *Escritura de contrato y obligación....,* Ms. cit.

23. MORALES y MARÍN, J. L., "Barroco y Rococó", en *Historia Universal del Arte*. *Planeta*, Madrid 1986, t. VII, p. 210. La fotografía ha sido cedida por la comunidad religiosa. Mide 0,90 x 0,36 x 0,25 m.

24. TRENS, M., *María*. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid 1946, pp. 174-175 y 170.

y su pureza triunfando sobre el mal, así como un querubín en la nube y cuatro angelitos-niños que, en movidas actitudes, flanquean, casi simétricamente, a la Virgen.

Por último, presentamos una anónima *Inmaculada Concepción* del siglo XIX, conservada en una urna del claustro alto. Tallada en madera policromada -con corpiño y falda recta blanca- es imagen para vestir, aunque la actual ropa no es la suya original. Descalza, pisa la serpiente que con la manzana en la boca se arrastra sobre la clásica esfera, esta vez, pintada de azul y orlada de estrellas doradas. Toda la figura reposa sobre nubes y una peana. Posee un rostro alargado con ojos de cristal, boca cerrada y pequeña, enmarcado por una larga, rizada y oscura cabellera. Las manos finas denotan una buena policromía de tonalidades suaves al igual que su faz. La factura es delicada y no exenta de belleza[25].

La primera representación pictórica de la Inmaculada forma parte de un lienzo al óleo titulado *Retrato de fray Manuel de la Torre, arzobispo de Lanciano*[26], dispuesto en la Sala de profundis.

Manuel de la Torre nació a mediados de junio de 1635 en Alcalá e ingresó en la Merced. Publicó diferentes obras y varios de sus sermones, pues gozó de fama como orador y predicador, destacando la *Quaresma Complutense* (1674). Ocupó diferentes cargos en la Merced y en 1687 fue preconizado arzobispo de la ciudad napolitana de Lanciano, y consagrado como tal en Roma el día 24 de agosto de 1688. En su sede murió el 21 de julio de 1694, admirado y amado por los fieles de la diócesis[27].

La figura erguida del fraile y en posición casi frontal, se trata con monumentalidad y buen hacer pictórico. Muestra su mano izquierda una carta y un sobre se dispone caído en el suelo. En referencia a esta carta y a este sobre, dice el historiador mercedario P. Guillermo Vázquez que el lienzo fue hecho en Roma "pues en sus manos tiene el arzobispo una carta, cuyo sobrescrito tirado a sus pies dice Al Ilustrísimo don Fr. Manuel de la Torre guarde Dios. Arzobispo de Lan-

25. Mide 0,38 m. La peana octogonal mide 0,09 m.

26. Óleo sobre lienzo. Mide 2,00 x 1,43 m.

27. VÁZQUEZ NÚÑEZ, G., "El Ilustrísimo fray Manuel de Torres, Arzobispo. + 1694", en *Obras completas*. *Mercedarios ilustres*. Introducción y notas del P. Ricardo Sanlés Martínez, Madrid 1966, pp. 558-560; OVIEDO CAVADA, Carlos: *Los Obispos Mercedario,*. Santiago de Chile 1981, p. 107.

Anónimo. *Retrato de fray Manuel de la Torre, arzobispo de Lanciano. Siglo XVIII*

28. VÁZQUEZ NÚÑEZ, G., "El Ilustrísimo fray Manuel de Torres, Arzobispo. + 1694", o.c., p. 560.

29. MORALES y MARÍN, J. L., "Barroco y Rococó" , o. c., t. VII, p. 289. Es un óleo sobre lienzo que mide 1,65 x 1,16 m.

Anónimo. *Retrato de fray Manuel de la Torre, arzobispo de Lanciano*. *(detalle)*

30. MORALES y MARÍN, J. L., *Mariano Salvador Maella*, Madrid 1991, p. 92. Es óleo sobre lienzo que mide 1,65 x 1,12 m.

alza el hermoso rostro de la joven Virgen, de mejor factura que el del resto de los personajes.

La siguiente *Inmaculada Concepción* está cercana a la estética del pintor de cámara Miguel Jacinto Meléndez [31]. Se halla en el coro bajo y se fecha en el último tercio del siglo XVIII. La obra es muy similar a una que se conserva en la colección Masaveu de Oviedo y ambas están inspiradas en una *Inmaculada* de Mateo Cerezo, de la Hispanic Society de Nueva York [32]. El pintor nació en Asturias y trabaja en Madrid como retratista de la Familia Real pero también aborda la temática religiosa siguiendo a Miranda, especialmente, en el tema inmaculista con una técnica menos suelta que se recrea en los plegados, telas y desproporcionada cabeza respecto al cuerpo.

Hallamos en clausura otro lienzo, anónimo y fechable a fines del siglo XVIII, fiel al tipo iconográfico que Manuel Trens denominó de "Inmaculada triunfante", ya que Jesús y María vencen al demonio personificado en una serpiente [33]. La composición se centra en el grupo materno-filial. Es Jesús quien alancea a la serpiente que repta por la gran esfera sobre la cual se dispone la joven Virgen, ante una media luna de dimensiones considerables. María viste la antigua túnica jacinto y manto azul y adopta un movimiento de derecha a izquierda. Ángeles adultos que señalan a la serpiente, ángeles niños tocando un arpa y dos querubines acompañan a la Madre y al Hijo [34]. El lienzo supone una correcta copia del famoso lienzo de Maratta, "Virgen con Niño" de la iglesia de San Isidoro de Roma, realizado en esa ciudad en 1663 [35].

La siguiente efigie de la Inmaculada se halla en el escudo de un *San Miguel*, lienzo anónimo de la segunda mitad del siglo XVIII, dispuesto en el refectorio. La figura del arcángel se adueña del lienzo recortándose ante un paisaje. Aparece ataviado como guerrero, portando escudo, coraza y yelmo con plumas de vivos colores. La espada flamígera desenvainada le confiere junto con los flotantes paños de la túnica y manto, un cierto dinamismo, no plenamente consegui-

31. MORALES y MARÍN, J. L., "Barroco y Rococó" , o. c., t. VII, p. 295.
32. Es óleo sobre lienzo que mide 1,68 x 1,20 m.
33. TRENS, M., *María...,* o. c., p. 180 y 183-185. La fig. 108 reproduce la misma imagen que estudiamos en un mosaico italiano del siglo XVIII conservado en la catedral de Toledo. Trens la presenta como Triunfo de María, con la participación de Jesús, sobre las herejías protestantes.
34. Óleo sobre lienzo. Mide 0,97 x 0,73 m.
35. MORALES y MARÍN, J. L., *Mariano Salvador Maella...* , o. c., p. 32.

do[36]. Precisamente en el escudo, en vez de las clásicas palabras "Q S. D.", es donde está la representación de la Inmaculada Concepción, fiel a su acostumbrada iconografía. Su figuración en el escudo puede interpretarse como la defensa inmaculista, iniciada por el jefe de los ángeles.

La temática mariana estudiada se halla presente en otros dos lienzos, de discreto mérito artístico, adscritos a la escuela madrileña del siglo XVIII y dispuestos en el coro alto[37].

Otro lienzo al óleo se presenta como motivo central de un estandarte[38]. Lo fechamos a principios del siglo XIX. Es de formato vertical rematado en su zona inferior por seis rombos con borlones. El lienzo está muy deteriorado y presenta pérdidas de capa pictórica e incluso del soporte del lienzo en algunos lugares. Aún así es posible advertir la correcta factura de la imagen mariana, no exenta de delicadeza y cierta belleza serena y casi melancólica. María se dispone de pie sobre la esfera del mundo y la media luna creciente -con las puntas hacia arriba- adornada por tres querubines. Otras tríadas y nubes completan la escenografía. María, orante, viste camisa roja cuyas mangas asoman bajo la túnica blanca y se toca con un manto azul claro. El bordado del vistoso estandarte es una rica mezcla de colorido dorado, rojo, verde, azul y ocre, con diversos motivos florales separados por pájaros y libélulas, que se repiten simétricamente y le confieren una gran belleza[39].

---

36. RÉAU, L, "Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento", o. c., t. 1, vol. 1, p. 72.

37. Los lienzos son de medidas inaccesibles pero de medianas proporciones.

38. Mide el estandarte 2,00 x 0, 89 m. y el motivo central, 0,70 x 0,59 m.

39. En la parte posterior es apreciable el distinto colorido que muestran los mismos motivos decorativos, el escudo mercedario que centra la zona superior y que el lienzo central, también cuadrangular, representa a uno de los santos más significativos de la orden mercedaria, San Ramón Nonnato. Escoltado por dos cautivos dispuestos en actitud reverente y semiarrodillados a sus pies, se alude a la misión de la orden, rescatar cautivos cristianos en el norte de África. Ostenta en su diestra uno de sus símbolos parlantes característicos, el ostensorio, como fiel reflejo de su acendrado amor a la Eucaristía. Viste como fraile mercedario descalzo, ya que a la Descalcez perteneció el convento de la Inmaculada Concepción madrileño desde su fundación hasta 1959 en que ingresaron en la Federación de Monjas de la orden de la Merced.

Al siglo XIX pertenece una *Inmaculada Concepción,* firmada y fechada por "Mº de la Roca ft/ 1860"[40]. Se halla en el refectorio. El lienzo presenta una composición muy quieta, centrada en la figura de la Virgen que se recorta ante un amplio gloria anaranjado y un paisaje en la zona inferior. Sigue la habitual iconografía mariana inmaculista que la presenta como una joven vestida de blanco y azul, con las manos orantes sobre su pecho, erguida sobre nubes y la media luna con las puntas hacia abajo. El rostro y los ojos se elevan ligeramente hacia arriba. De forma simétrica la rodean diez querubines, cinco por cada lado. Es de mediocre factura. La firma probablemente pertenezca a un pintor llamado Mariano de la Roca y Delgado, de origen sevillano, que estudió en la Academia de San Fernando[41].

Además, la Inmaculada preside cinco actas de profesiones religiosas, de poco o nulo mérito artístico. En el acta de Sor Demetria de San Pedro Nolasco, de 1816[42], la Virgen se halla de pie, en visión frontal y actitud orante, vestida de blanco y azul y con los habituales símbolos concepcionistas tomados de la mujer apocalíptica. En la de Sor Mª de la Concepción de Santo Domingo, de 1851[43], aparece dentro de una mandorla dorada, vestida de blanco y azul, de pie y de perfil, dirigiendo sus manos hacia la izquierda y posando sus pies sobre la esfera del mundo a la vez que pisa la serpiente que toma en su boca una manzana. Físicamente es una joven morena de largos cabellos. Sor María de la Concepción del Santísimo Sacramento, en 1875[44], prefirió representar a la Inmaculada de medio cuerpo, orante, vestida de blanco, sin manto y con diadema de estrellas. Las dos últimas, al gusto de la época, escogieron sendas estampas a color de la Inmaculada como motivos centrales del ornato de sus actas. Así aparece en la de Sor Esperanza de la Concepción, en 1880[45], reproduciendo la estampa un lienzo del maestro sevillano Murillo; y en la de

40. Mide 1,15 x 0,89 m.

41. OSSORIO y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. (Madrid, 1868), Madrid 1975, p. 584.

42. AMPCM, *Libro/ de Profesiones/ del Real Monastº/ de Mercenarias Descalzas/ de la Inmaculada/ Concepción/ de esta corte/ Año de/ 1776,* f. 20. Profesó el 8 de marzo de 1816. Miden las páginas de papel, 0,36 x 0,24 m. El óvalo central en donde se integra la imagen de la Inmaculada, 0,05 x 0,04 m.

43. Ibidem, f. 42. Profesó el 13 de diciembre de 1851.

44. Ibid., f. 59. Profesó el 19 de junio de 1875. Mide la figura mariana 0,05 x 0,04 m.

45. Ibid, f. 65. Profesó el 23 de febrero de 1880. Mide la imagen de la Virgen 0,06 x 0,05 m.

Sor Visitación de San Joaquín, de 1885[46], se nos muestra de medio cuerpo, en posición de tres cuartos y en actitud orante.

En las artes suntuarias destacamos, aunque es de poca entidad artística, una imagen decimonónica de la Inmaculada, fiel a su famosa iconografía, bordada en el óvalo central de un palia, a base de hilos de seda de colores, matizado en oro y enriquecido con pequeñas lentejuelas y cuentas doradas[47].

46. Ibid, f. 66. Profesó el 11 de julio de 1885. Mide la imagen mariana, 0,075 x 0,05 m.

47. Mide el palia 0,124 x 0,12 m. La figura de María, 0,06 x 0,045 m.

Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados

Asunción Alejos Morán
Universidad de Valencia

I. Tradición inmaculista en Valencia.

1.1. *San Vicente Ferrer y la Real Pragmática de Juan I en defensa del misterio de la Inmaculada*.
1.2. *Influencia de los teólogos, literatos y músicos*.
1.3. *Juramento y voto de la Ciudad a favor de la Inmaculada Concepción*.
1.4. *El patronazgo de la Inmaculada y los reyes*.
1.5. *La definición del dogma y el fervor mariano*.

II. Los tipos iconográficos y el arte valenciano.

2.1. *Los preludios*.
2.2. *La "Mujer del Génesis": la "Nueva Eva"*.
2.3. *La "Mujer Apocalíptica"*
2.4. *La "Tota Pulchra"*.
2.5. *La "Inmaculada Concepción"*.

III. Los códices e incunables.

3.1. *Las "Panthaliae" del Venerable Agnesio*
3.2. *Los Mariales*.
3.3. *Los "Gaudes"*.
3.4. *El códice capitulario y oracional de la catedral de Segorbe*.
3.5. *"Liber de conceptu virginali"*.

IV. La pureza de María en la literatura impresa.

4.1. *La "Tota Pulchra": El Libre de Consells de Jaume Roig*.
4.2. *Limpieza de la Virgen y madre de Dios de fray Cristóbal Moreno*.

4.3. *Fiestas en honor de la Inmaculada: el decreto de Gregorio XV.*
4.4. *Breves y sentencias a favor del monasterio de la Puridad de Valencia.*
4.5. *Jeroglíficos en torno a la "Tota Pulchra".*

V. La "Mujer Apocalíptica" y su repercusión iconográfica.

5.1. *La Biblia de Klauber del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.*
5.2. *El recuerdo de la "Mujer del Apocalipsis" y la Inmaculada con el Niño.*
5.3. *La Virgen de la Sapiencia de la Universidad de Valencia.*
5.4. *Nuestra Señora de la Puridad.*
5.5. *Nuestra Señora del Coro de la catedral de Valencia.*

VI. María "Nueva Eva". La serpiente infernal a los pies de la Virgen.

6.1. *San Pedro Pascual defensor de la Inmaculada Concepción de María.*
6.2. *El decreto de Alejandro VII.*
6.3. *Fastos en honor de la Purísima. La crónica de Valda.*
6.4. *La Inmaculada Concepción patrona de la Real Maestranza de Valencia.*
6.5. *La Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia.*

VII. Configuración definitiva de la iconografía inmaculista: Variantes.

7.1. *Una singular advocación: La Virgen de los Lirios de Alcoy.*
7.2. *La Virgen del Lledó.*
7.3. *La Inmaculada "assumpta".*
7.4. *La Inmaculada Concepción titular del Real Seminario Sacerdotal y Conciliar de Valencia.*
7.5. *El triunfo de la Inmaculada.*

I. Tradición inmaculista en Valencia

1.1. *San Vicente Ferrer y la Real Pragmática de Juan I en defensa del misterio de la Inmaculada*

La devoción de San Vicente Ferrer a María se hizo patente por los caminos de Europa cuando el santo la invocaba en todos sus sermones y, sobre todo, en su ferviente defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de María. Ello se puso de manifiesto en su magisterio impartido en el Aula Capitular de la Seo de Valencia, contraviniendo los ataques que su antecesor, el padre Joan Monçó, dirigió contra dicho misterio, así como los de otros dominicos.

Consejero del rey Juan I de Aragón y confesor de la reina Violante, debió inspirar sin duda la disposición real de que se celebrara cada año con toda devoción la fiesta de la Purísima. El propio monarca anunció el 1 de enero de 1394 el privilegio de que quedaba prohibido defender públicamente opiniones contrarias a la Concepción Inmaculada de María.

El jesuita padre Juan Eusebio por su parte refiere que vio en el convento de dominicos de Alcañiz un libro titulado *Ultima pars Summae Theologiae*, con notas autógrafas de San Vicente, defendiendo el misterio de María Inmaculada, de lo que consta por testimonio del notario de dicha población Jerónimo Sanz, de 21 de noviembre de 1652, que tituló *Instrumentum publicum relationis ac testimonii de afirmatione Inmaculatae Virginis Conceptionis manu propia S. Vicentii Ferrer* [1].

---

1. Seguimos aquí el escrito de Francisco de Paula Momblanch "San Vicent i la Mare de Deu", en *Associació de Sant Vicent Ferrer. Altar de Russafa*, Valencia 1969.

Del edicto del rey Juan I ordenando la observancia de la fiesta de la Inmaculada se hizo eco la "crida" del gobernador del Reino de Valencia Eximén Pérez de Corella, bajo el título *Crida del digne e saludable edicte de e sobre la sancta e pura Concepcio de la molt excellent e sagrada humil Verge Nostra Dona Sancta María*[2].

1.2. *Influencia de los teólogos, literatos y músicos*

El origen de la fiesta de la Inmaculada se remonta a finales del siglo VII o comienzos del VIII en Oriente. Ardientes defensores fueron en Europa el benedictino Anselmo de Canterbury, Raimundo Lulio o San Vicente Ferrer, entre otros, destacando de modo particular los franciscanos, para los que fue decisiva la teología inmaculista de Duns Scoto. También los dominicos, frente a la oposición de algunos de sus miembros, defendieron la creencia en la Inmaculada Concepción de María como Santo Domingo, Taulero, uno de sus más acérrimos defensores, o el valenciano San Luis Bertrán. Entre los agustinos destacó Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia. En el concilio de Trento se distinguieron Diego Laínez y Alfonso Salmerón.

No les fueron a la zaga las universidades españolas que en su inmensa mayoría se comprometieron con juramento y "voto de sangre" a defender el dogma de la Inmaculada, siendo adelantada Valencia que lo hizo en 1530, frente a muchas otras que lo hicieron en el siglo XVII [3].

Una de las aportaciones más singulares y tempranas de la poesía y música valencianas fueron los certámenes poéticos en honor de la "Sacratisima Concepción" de la "Mare de Deu", que se celebraron en la ciudad de Valencia en 1486, alrededor de 1510 y en 1532, y también el que tuvo lugar en Onteniente en 1662. Asimismo algunos autores consideran como la posible primera justa poética la celebrada en los territorios de la Corona de Aragón, que tuvo lugar en Valencia por los años 1329-1332, en la que en tres ocasiones se alaba la Purísima Concepción de la Virgen [4].

---

2. Archivo del Reino de Valencia, Real 720, f.2.
3. VESGA CUEVAS, J., *Las Adoraciones de las Imágenes Marianas veneradas en España*, Valencia 1988, p.189.
4. Datos facilitados por Juan Carlos Gomis Corell.

Otro aspecto de la poesía lírica, de gran arraigo y tradición en el antiguo Reino de Valencia, los constituyen los gozos, "goigs", cuyas estrofas van acompañadas de la imagen de la Inmaculada, siendo una de las mas antiguas la que aparece en *Los goigs de la gloriosa mare de Deu de la Concepció, los quals se canten en la Encarnació*. Salió a la estampa en Valencia hacia 1510, bajo la variante iconográfica de la "Tota Pulchra", envuelta con los atributos de la letanía lauretana. Esta tradición de los gozos se continuó en los siglos siguientes, alcanzando gran predicamento en el XVIII y XIX, cual la estampación titulada *Gozos de la Purísima Concepción, que se cantan en los conventos de PP. Capuchinos de la Provincia de Valencia* [5].

Joan Baptista Comes, cumbre de la polifonía valenciana, compuso el responsorio de Navidad, a 12 voces, titulado *Sancta e Immaculata*, que se conserva en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Su vida transcurrió entre los siglos XVI y XVII, desempeñando su oficio en las catedrales de Lérida y Valencia y en el Patriarca, nombre popular del Real Colegio del Corpus Christi.

1.3. *Juramento y voto de la Ciudad a favor de la Inmaculada Concepción*

El archivo de la Catedral de Valencia conserva un pliego de papel verjurado, impreso con viñeta de cabecera de elementos tipográficos y letra capital con decoración vegetal y floral, que se inicia con estas palabras: "Juramento y voto que hizo la Ciudad de Valencia, y todos los que en su Sala la representan, en servicio de la Virgen, siempre Madre de Dios, y nuestra, sin pecado original concebida."

El documento hace referencia a la convocatoria del Consejo el día 2 de junio de 1624, con pregón público, al cual acudieron el Justicia Civil, Jurados, Prohombres de Quitamiento, Consejeros, Caballeros, Ciudadanos, Notarios y los representantes de las Parroquias y Oficios.

La fórmula del juramento se hizo en los siguientes términos: "Votamos y juramos defender, Que la Madre de Dios y nuestra, Virgen siempre, fue Concebida sin pecado original. Con todas las fuerças y licencias, que el Sumo Pontífice nos ha concedido y concederá".

---

5. Tanto una como la otra se hallan reproducidas en PÉREZ CÓNTEL,R., *Imatgería popular a València*, Valencia 1990, pp. 276 y 264.

El escribano mayor de la Sala, Francisco Gerónimo Ximeno pondera en el acta levantada al efecto el gozo y alegría de todos los miembros de la Junta, que lo juraron de todo corazón, poniendo las manos sobre los evangelios de un misal[6].

El año anterior, 1623, los antecesores de esta Junta, habían pronunciado el juramento en la misma ciudad de Valencia.

1.4. *El patronazgo de la Inmaculada y los reyes*

La devoción que los monarcas de los distintos Reinos de España manifestaron desde la Edad Media hacia la Purísima Concepción de María, se continuó en la Edad Moderna con las dinastías de los Austrias y de los Borbones. Un hecho singular lo constituye su proclamación como patrona de España. Los acontecimiento se sucedieron de forma curiosa en sus inicios ya que la primera vez que fue proclamada como tal, tuvo como protagonista al Archiduque Carlos de Austria, que el 8 de diciembre de 1706 impulsaba tal reconocimiento.

Los hechos bélicos, sin embargo, cambiaron el rumbo de tal evento al salir derrotado el Archiduque en la guerra de Sucesión a la Corona española. Habría que esperar hasta 1760 para que el papa Clemente XIII, tras la petición de Carlos III, accediera a nombrar a la Virgen, bajo el misterio de su Inmaculada Concepción, patrona de España y de las Indias, lo cual confirmaba por la Bula "Quantum ornamenti" del 8 de noviembre de 1760[7].

El arte se hizo eco de este acontecimiento en la estampa dibujada por Juan Bautista Suñer y grabada por Vicente Capilla en 1792, en la que María Inmaculada se muestra exaltada en la Gloria, destacando en el plano inferior los papas Alejandro VII, junto a Felipe IV, y Clemente XIII, ocupando un primer plano Carlos III y Carlos IV[8].

---

6. Archivo Catedral de Valencia, 662:4.

7. Algunos fragmentos de la bula "Quantum ornamenti" pueden verse en APARICIO OLMOS, E. M., *Valencia y la Inmaculada*, Valencia 1988, pp. 66-69.

8. ESPINÓS DÍAZ, A., *Museo de Bellas Artes de Valencia*. *Catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*, Madrid 1984, t.I, p.170, lám. 458. El grabado se halla en el fondo de grabados del Ayuntamiento de Valencia, en el Museo de la Ciudad: MC / 01/ 01 191/ 000 / 00.

Más explícitos son los grabados de Manuel Peleguer y Tomás Rocafort dedicados al patronazgo de la Inmaculada. El primero de ellos, dibujado por J. Camarón, data de 1797 y muestra a la familia real postrada ante la Purísima, la cual recuerda la iconografía del cuadro de Juan de Juanes de la iglesia de la Compañía de Valencia[9]. La segunda estampa, de gran originalidad, muestra la Virgen con rico manto acampanado rodeada de ángeles músicos, y en la zona inferior la alegoría de España y sus Indias. Sendos ejemplares se hallan en el Museo de la Ciudad y en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "Gonzalez Martí" de Valencia.

En relación con la dinastía borbónica Joaquín Ballester grabó al aguafuerte, por dibujo de Camarón, una bellísima obra, conocida como la *Inmaculada de la Familia Real*, con la esbelta figura de la Virgen rodeada de Carlos III y los Príncipes de Asturias, así como una alegoría de la monarquía española[10].

1.5. *La definición del dogma y el fervor mariano*

El 8 de diciembre de 1854 el papa Pio IX definía el dogma de la Inmaculada Concepción por la bula *Ineffabilis Deus*. Con ello culminaba un largo proceso secular, en el que no faltaron querellas, al que el pueblo cristiano y muchas instituciones de toda índole prestaron ferviente adhesión, adelantándose al magisterio infalible de la Iglesia. La bula proclamaba que "la beatísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de la culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Cristo Jesús Salvador del género humano"[11].

La definición dogmática acreció el fervor mariano que se hizo patente en nuevas agrupaciones e innovadoras devociones, si bien es cierto que con antelación ya habían surgido, alcanzando notable auge. Una de estas instituciones fue la Congregación para estudiantes fundada en el año 1755 bajo el título de la Inmaculada Concepción de la Virgen María y de San Luis Gonzafa, la cual fue agregada a la de la Anunciata de Roma en 1758 por el prepósito general de la

9. *Camarón. Dibujos y grabados*, Valencia 1999, p. 100.
10. Ibídem, p.99.
11. DENZINGER, E., *El Magisterio de la Iglesia*, Bercelona 1963, p. 216.

Compañía de Jesús, Antonio Timoni. Su floreciente crecimiento fue cortado de cuajo en 1768, a raíz de la expulsión de los jesuitas por Carlos III [12], y el Colegio de San Pablo, con el cual estaba vinculada, fue transformado en Instituto Nacional de Enseñanza Media.

Entre las asociaciones surgidas a raíz de la declaración del dogma de la Purísima Concepción se encuentran las cofradías de Hijas de María Inmaculada, en las que participaron numerosas jóvenes. Entre ellas hay que mencionar la Congregación erigida canónicamente en la iglesia de San José de Alcoy en septiembre de 1865, por iniciativa de mosén Bautista Olcina, beneficiado de la parroquia de Santa María de dicha ciudad.

Una iconografía singular surgió a este tenor cual puede apreciarse en la litografía de P. María, litógrafo de sus majestades, diseñada por el pintor Carlos Giner para la congregación de Valencia hacia el año 1870. En ella aparece la Señora sedente con corona de doce estrellas, rodeada de tres doncellas que la veneran ofreciéndole ramos de flores. La escena se sitúa en un jardín, en el que destaca en primer término la simbólica mata de azucenas alusiva a la pureza sin mancha de María [13].

Entre las devociones de gran arraigo en Valencia hay que destacar la Felicitación Sabatina, compuesta en 1859 por Juan García Navarro, modesto sacerdote nacido en Bíar (Alicante) en 1820. Con la aprobación del entonces arzobispo de la Diócesis Pablo García Abella, se cantó por primera vez en la capilla del Seminario de Valencia, sito en la calle Trinitarios, el día 5 de marzo de 1859 ante los enfervorizados devotos. El propio Juan García Navarro, que era organista de la iglesia de los Santos Juanes, estableció en ella la Asociación de la Felicitación Sabatina, que tuvo una rápida expansión en toda España, recorriendo su creador Francia y otros muchos países de Europa para propagar su devoción [14].

El culto a la Purísima en la catedral de Valencia y su Diócesis se vio favorecido por diversas prerrogativas de los papas, entre ellas la de utilizar en la fiesta de la Inmaculada ornamentos de color azul ce-

---

12. CORBIN FERRER, J.L., *Monografía histórica del Instituto de Enseñanza Media "Luis Vives" de Valencia*, Valencia 1979, pp. 139-140.

13. Viene reproducida en FERRI CHULIO, A. de S., *Grabadores y grabados alicantinos. Siglos XVIII-XIX*, Valencia 1999, p. 103.

14. APARICIO OLMOS, E.M., o. c., p.80.

leste, en consonancia con el manto que la iconografía secular representa a la Purísima Concepción. La concesión se hizo con fecha 23 de junio de 1899 por el papa León XIII, siendo entonces arzobispo de Valencia Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros [15].

II. Los tipos iconográficos y el arte valenciano

2.1. *Los preludios*

La iconografía de la Inmaculada ha experimentado en el arte una evolución sorprendente, anticipándose al dogma con tipologías sumamente variadas, que en el fondo están reflejando el misterio de su concepción limpia de pecado.

La institución de la fiesta de la Inmaculada por el papa Sixto IV para la diócesis de Roma en 1477, extendida a todo el ámbito romano en 1708 por Clemente XI, se convirtió en fiesta oficial a raíz de la definición dogmática de 1854 por el papa Pio IX [16]. Estos hechos favorecieron el desarrollo del arte inmaculista.

Trens recoge algunas de las anticipaciones de las fórmulas consagradas, manifiestas en la pintura, la escultura o el grabado, como los temas de la Virgen Niña o la caza del unicornio [17]. A ellos habría que añadir el Arbol de Jessé, el Abrazo ante la Puerta Dorada o Santa Ana Triple a los que hace referencia Suzanne Stratton. Podríamos incluir asimismo el nacimiento de la Virgen en relación con su niñez cual se aprecia en la graciosa miniatura del *Missale Valentinum* del siglo XV que se halla en la Catedral de Valencia (códice 75, olim 91), incluida en el folio 422 [18].

El artista valenciano Vicente Salvador Gómez ofrece en un dibujo a pluma y aguada bistre una elegante composición de bellos fondos arquitectónicos que representa el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, con un espléndido estudio de la perspec-

15. El documento figura en el Archivo de la Catedral de Valencia, Legajo 790.

16. Martimort, A. G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona 1987, p.1034.

17. Trens, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, pp. 142-149.

18. Reproducida en *La Ciudad de la Memoria. Los códices de la Catedral de Valencia*, Valencia 1997, pp. 98-101.

tiva y la figura de un ángel sobre los dos personajes que centran la escena [19], basada en el apócrifo Protoevangelio de Santiago, del siglo II, ya evocado por Giotto en el siglo XIV en la capilla de la Arena de Padua [20].

El mismo Vicente Salvador en otro dibujo a pluma muestra una interesante y no prodigada versión de María Inmaculada arrodillada ante el Padre Eterno que la bendice, y la paloma simbólica del Espíritu Santo que se cierne en lo alto [21]. Podríamos interpretar que se trata de la Inmaculada preexistente en la mente de Dios, creada purísima desde su concepción en atención a su divina maternidad.

En este contexto, y en razón precisamente del gran privilegio de María como madre de Dios, el arte ha hecho una singular interpretación uniendo el privilegio inmaculista al don de su maternidad divina. Un ejemplo harto relevante lo ofrece una xilografía de estilo rococó del obrador de Bordazar que efigía a Nuestra Señora de la Esperanza en el Buen Parto con un sol radiante sobre su seno y la media luna bajo sus pies, muestra elocuente de cuanto hemos afirmado [22].

2.2. *La "Mujer del Génesis"; la "Nueva Eva"*

La incorrecta traducción de Génesis 3,15, daría lugar a una iconografía de larga persistencia en el arte. El texto dice explícitamente: "Pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje; él te pisará la cabeza mientras tú acechas su calcañar". El sujeto de "pisará" es "él", refiriéndose al linaje de María, o sea a Cristo, pero una traducción equivocada cambió el pronombre, concluyendo que "ella te pisará". De ahí que infinitas representaciones de la Inmaculada la representan aplastando la cabeza de la serpiente que, en ocasiones, lleva en su boca el fruto prohibido.

De este modo a Eva, que cayó en la tentación diabólica, se opone María, nueva Eva vencedora del diablo tentador. La fórmula

19. ESPINÓS DÍAZ, A., *Dibujos valencianos del siglo XVIII*, Valencia 1994, p.183, nº 65.

20. DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Biblia y los Santos*, Madrid 1996, pp. 17-19.

21. ESPINÓS DÍAZ, A., o.c., p.181, nº 64.

22. Reproducida en PÉREZ CONTEL, R., o. c., p. 150.

Juan Bautista Valda.Solemnes Fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el decreto de Alejandro VII.Valencia , 1663.Grabado de la Purísima.

persistió en otras variantes iconográficas de la Inmaculada produciéndose una hibridación de las distintas tipologías. Aquí citaremos tan sólo algunos ejemplos en los que la serpiente infernal alcanza especial relieve, aunque en ocasiones coexiste con otros atributos.

Entre los dibujos valencianos citamos la Inmaculada de Pedro Orrente (siglo XVII) en la Biblioteca Nacional de Madrid, realizado con la técnica de aguada roja a pincel, el dibujo a pluma de Vicente Salvador Gómez, fechado en 1674, en el museo del Prado, con un impresionante dragón echando fuego por sus fauces, el bellísimo lápiz negro de Hipólito Rovira Brocandel (siglo XVIII) en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y otros anónimos del mismo siglo y del mismo Museo. En éste se conserva también un magnífico aguafuerte de Juan Antonio Salvador Carmona, reproduciendo el cuadro original de Mateo Cerezo.

El Gabinete de Estampas del Museo de la Ciudad de Valencia contiene asimismo una muestra representativa de este tema en grabados calcográficos de Domingo Estruch y Jordán, F. M. Martín y otros autores anónimos de los siglos XVIII y XIX. Entre las estampas destaca la Inmaculada Concepción de fray Matías Irala Yuso, que muestra a la Virgen sobre el orbe rodeado por una serpiente encadenada y con numerosas figuras angélicas portadoras de atributos litánicos en torno a la Señora. Coronada por doce estrellas, recibe un haz de rayos luminosos que dirige el Espíritu Santo hacia ella, simbolizado por la paloma. En la base los escudos de las Órdenes Militares de Alcántara, Calatrava, San Juan del Hospital y Santiago. Su iconografía viene a ser una síntesis de los rasgos de la "Mujer Apocalíptica", la "Nueva Eva" y la "Tota Pulchra". Mayor complejidad ofrece el grabado de Vicente Capilla en una lámina de Profesión en la tercera orden franciscana de 1798, encabezada por la Inmaculada Concepción y San Francisco de Asís arrodillado a sus plantas, mas el escudo de la tercera orden, con orla enmarcando el texto de rameado, flores y "puth". Mayor riqueza compositiva ofrece el grabado que Mariano Salvador Maella realizó hacia 1765 en el Arbol genealógico de Sor María Jesús de Agreda, conmemorativo de la declaración de Venerable, conservado en una colección particular de Écija (Sevilla). El grabado muestra en la base a sus padres y entre ellos un tronco con cuatro ramas con las efigies de sus cuatro hijos, coronando todo el conjunto una grácil y movida

figura de la Inmaculada rodeada de cabecitas angélicas, aplastando a la serpiente diabólica [23].

En el legado de la imprenta Villalba a la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, figuran también algunas xilografías que se hacen eco del episodio del Génesis y muestran a la Virgen pisando al infame reptil.

2.3. *La "Mujer Apocalíptica"*

El capítulo 12 del Apocalipsis en sus primeros versículos describe a "una Mujer, vestida de Sol, con la Luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza...". La Mujer está encinta y frente a ella surge una gran serpiente roja, con siete cabezas y diez cuernos intentando devorar al Hijo en cuanto le diera a luz. El Hijo fue arrebatado hasta Dios y la Mujer huyó al desierto.

La "Mujer del Apocalipsis" hace referencia a la Iglesia pero también a María. Un óleo de Sánchez Cotán del Museo de Santa Cruz de Toledo muestra la visión de la Virgen por San Juan Evangelista en Patmos, con los rasgos descritos en el Génesis, y con un terrible monstruo amenazante un tanto alejado de ella [24]. A más de dos siglos de distancia Teodoro Blasco Soler, basándose en un cuadro original de Juan de Juanes, grabó el mismo tema, sustituyendo la serpiente de las siete cabezas por el águila del tetramorfos, permaneciendo casi invariable la Mujer [25].

En ambos la Mujer adopta los rasgos de la iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción en su forma más clásica: enhiesta, con las manos juntas y la luna bajo sus pies, con resplandeciente aureola rodeando su efigie y con corona de doce estrellas por lo general.

Una de las variantes de la Virgen apocalíptica la presenta con los atributos mencionados, pero llevando a su Hijo en los brazos. Es la Inmaculada con el Niño Jesús. Un ejemplo muy representativo en

---

23. Viene reproducido el grabado en el Catálogo *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogm*a, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, Córdoba 2004, p.300.

24. Reproducido el cuadro en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, o.c., pp. 206-209.

25. Grabado reproducido en TOMÁS SANMARTIN, A., y SILVESTRE VISA, M., *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*, Madrid 1982, p.469.

Valencia lo grabó Baltasar Talamantes en una xilografía referente a la Diócesis de Segorbe, según indica la inscripción que envuelve la efigie de la Virgen enmarcada por singular orla regia con elementos fitomorfos y coronas [26].

2.4. *La "Tota Pulchra"*

San Bernardo de Claraval (1090-1153) principal interprete en la Edad Media del Cantar de los Cantares, identificó a María con la esposa, a la que se dirige esta bellísima alabanza: "Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te" (4,7).

El arte tuvo un gran intérprete en Juan de Juanes y un modelo iconográfico en Kerver, aunque también se consideró como fuente de inspiración la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Trinidad de Valencia, publicada en 1497, en la que se hace una extensa referencia a la Inmaculada Concepción. España y Francia fueron al unísono en la iconografía de la "Tota Pulchra", difundiéndose a lo largo del siglo XVI en la pintura, grabado y relieves escultóricos.

La simbología en torno a la "Tota Pulchra" es riquísima apareciendo como Estrella de mar, Estrella de la mañana, Refulgente como el Sol, Bella como la Luna, Fuente sellada, Puerta del Cielo, Espejo de justicia, Espejo sin mancha, Palma de Cadés, Cedro del Líbano, Ciprés del Monte Sión, Olivo de las llanuras, Lirio entre espinas, Rosa de Jericó, Pozo de Agua viva, Huerto cerrado, Torre de David, Fuente sellada, Ciudad de Dios, Arca de la Alianza, Vara de Jessé, Olivo brillante, Escala de Jacob, Templo del Espíritu Santo, Ciudad del Refugio... .

El texto del Cantar de los Cantares al que hemos aludido, lo hallamos en muchas de las versiones artísticas de la "Tota Pulchra" a las que da su auténtico significado, ya que viene a concretar una definición icónica de la creación de María en el pensamiento divino antes de la creación del mundo, aludiendo a la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual [27].

---

26. Un ejemplar de esta xilografía se halla en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "Gonzalez Martí" de Valencia, nº de Inventario 3443.

27. GARCÍA MAHIQUES, R., « La Iconografía de la Inmaculada Concepció" en *Tota Pulchra es. Mostra iconográfica de la Puríssima a Ontinyent*, Valencia 2004, pp. 17-43.

La versión en talla dulce del lienzo de Juan de Juanes sobre la Purísima [28], conservado en la Iglesia de la Compañía de Valencia, es la que realizó Miguel Gamborino en 1796, cuando el cuadro se hallaba en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia. En dicho grabado reproduce los símbolos pintados por Juanes y la coronación de la Inmaculada por la Santísima Trinidad [29].

La Gaceta de Madrid de 24 de diciembre de 1818 anunciaba la venta de una estampa de Miguel Gamborino con la Concepción a 12 reales...; años más tarde el Diario de Madrid, con fecha 9 de diciembre de 1824, hacía pública de nuevo la venta de una estampa de la Inmaculada Concepción de María Santísima "que se venera en Valencia en la casa profesa de la Compañía de Jesús, pintada por Juan de Juanes", siendo su precio en la corte de 12 reales [30].

Una de las más antiguas versiones de la Purísima de Juan de Juanes llegó a la población alicantina de Benisa, donde se conoce como la "Puríssima Xiqueta". De ella se hicieron varios grabados como los de Tomás López Enguídanos y de Tomás Rocafort. Este data de 1840 y reproduce el relicario en que se veneraba por aquellas fechas y el nicho arquitectónico que lo cobijaba. Los otros grabados siguen tomando como punto de referencia a Juan de Juanes.

Al margen de esta imitaciones, la imprenta Villalba contó con un original modelo de la "Tota Pulchra", elevada sobre el orbe, con la luna y la serpiente a sus pies y alguno de los símbolos bíblicos a ambos lados, colocado todo bajo suntuoso baldaquino, cobijando la divina paloma y con un cúmulo de cortinajes, hojas y flores, a modo de orla, cerrándose en la base con una cartela con el anagrama de María. Esta xilografía es hoy propiedad de la Academia de San Carlos de Valencia.

2.5. *La "Inmaculada Concepción"*

La configuración definitiva de la Purísima tiene sus raíces en el capítulo 12 del Apocalipsis, que describe a la Mujer sola, vestida de

---

28. ALBI, J., *Joan de Joanes y su círculo artístico*: Valencia 1979, t.II, p.250 y ss; t.III. nº 153.

29. El grabado está reproducido en *Gravats i Dibuixos Assumpcionistes del Museu de Sant Pius V. Col·lecció de la Reial Academia de Sant Carles de Valencia*, Valencia 1989, p. 51.

30. PORTÚS, J. y VEGA, J., *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1998, p. 382.

sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies. Las puntualizaciones subsiguientes conformarían un modelo que en el siglo XVII consagrarían un Murillo o un Martínez Montañés. Sin embargo las pequeñas variantes siguieron existiendo introduciendo, a veces, elementos de la simbología de la "Tota Pulchra" o a serpiente a los pies de la Inmaculada. Figuras angélicas hicieron acto de presencia uniéndose al triunfo de la pureza sobre el pecado, de la clara transparencia frente al engaño.

De los muchos grabados realizados en el arte valenciano destacamos el de F. Larrosa al aguafuerte y buril y la litografía de Vicente Aznar sobre un cuadro de Murillo, así como la bella estampa de Primera Comunión de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia, grabada por Teodoro Blasco Soler en 1847. Otra numerosa serie de grabados con la imagen de la Purísima Concepción Patrona de la villa de Onteniente, tienen como artífice a Tomás Rocafort que la plasmó en diversas composiciones, aunque permaneciendo invariable la efigie de Nuestra Señora con doble corona radiante y de estrellas e imperial, mandorla de rayos tras su efigie, manos juntas en oración y media luna a sus pies. Numerosas litografías de programas de fiestas de la Purísima persisten en esta iconografía.

Por lo que respecta a las xilografías son interesantes las procedentes de la imprenta Villalba, hoy propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en las que apreciamos dos variantes notables. La primera reproduce con bastante fidelidad los caracteres de su origen apocalíptico, aunque las doce estrellas que la coronaban han sido sustituidas por aureola radiante. La rocalla que enmarca la cartela con la inscripción "MATER PURISIMA" denota su estilo rococó. Este modelo es casi totalmente idéntico a una xilografía procedente del obrador de Bordazar.

Respecto a la otra variante de la imprenta Villalba se nota un cambio estilístico notorio, quizá más próximo al siglo XIX, pero sin la armonía compositiva de las anteriores. La inscripción que figura al pie: "SICUT LILIUM INTER SPINAS" del Cantar de los Cantares explica el ramaje cuajado de azucenas que enmarca la figura de María, produciendo un cierto agobio.

Finalmente con referencia al dibujo habría que citar un lápiz negro de Jerónimo Jacinto de Espinosa, un carbón y tiza de Juan Antonio Conchillos y Falcó, de gran vuelo compositivo, o los rápidos dibujos a pluma de José Vergara, pertenecientes todos ellos a la Colec-

ción de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. A la misma colección, aunque con una composición totalmente diferente, pertenece el dibujo de José Camarón y Bonanat, realizado con la técnica de plumeado de tinta china y lápiz, que rompe en gran medida con la iconística tradicional al situar un grupo angélico en primer plano desplazando un tanto a la Virgen, envuelta por luminosas nubes y graciosos querubes.

III. Los códices e incunables

3.1. *Las "Phantaliae" del Venerable Agnesio*

La catedral de Valencia conserva en su archivo verdaderas joyas documentales relacionadas con la Virgen María, entre ellas el *Liber instrumentorum*, códice del siglo XV, que muestra en una deliciosa miniatura a Nuestra Señora con el Niño en brazos, a cuyos pies el rey Jaime I le dedica la catedral. Otros códices tienen una relación mas directa con la Concepción Inmaculada como son las *Phantaliae,* escritas en su mayor parte en verso heroico por el venerable humanista Juan Bautista Agnesio en honor de la Virgen. La segunda trata de la necesidad del Redentor nacido de la Virgen, de la Concepción Inmaculada de María y de su exaltación como Madre y Reina del mundo; la sexta es un magnífico canto en defensa del misterio inmaculista [31].

3.2. *Los Mariales*

Del fervor del culto mariano en la Seo valentina dan fe asimismo los códices llamados "Mariales", entre los que destacan el tratado teológico de María de San Alberto Magno, con letra del siglo XV, y el de fray Santiago de Vorágine, OP, con grafía del XIV. Sin embargo el más bello y completo es el *Mariale de laudibus beatae Virginis Mariae* de Juan Servasanto, con letra del siglo XV y maravillosas viñetas, cuyo contenido trata de explicar las alegorías de la Sagrada Escritura con que se simboliza a María. Es un ejemplo rarísimo y quizá único [32].

31. Lloréns, P., *María Santísima y la Catedral de Valencia*, Valencia 1956, p. 66.
32. Ibídem, p. 67.

3.3. *Los Gaudes*

Los *Gaudes* son alabanzas a la Virgen, y están escritos en verso y en valenciano. El Archivo catedralicio de Valencia conserva dos obras tituladas *Septem Gaudia B. M. Virginis*, y *Gaudes in honorem V. M. Virgines*, contenidas en un códice donde figuran otros escritos de distintos autores, bajo el nombre genérico de *Miscelanea christiana*, siendo la letra del siglo XIV [33].

Los Gaudes fueron uno de los testimonios más elocuentes de la piedad mariana en Valencia cuya institución se debió a Alonso de Borja, luego papa Calixto III, el cual estableció el canto de Gaudes en el sínodo celebrado en 1432. Los siete gozos de María, llamados también alegrías franciscanas, celebraban con júbilo los misterios de la Anunciación, Parto, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostes y Asunción a los cielos [34].

3.4. *El códice capitulario y oracional de la catedral de Segorbe*

Este códice anónimo de 1770, titulado *Ordo Capitulorum et orationum ad usum capituli Sanctae Cathedralis Ecclesiae Segobricensis*, que se conserva en el Archivo de la Catedral de Segorbe, estaba dedicado a la Santísima Virgen como indica el anagrama de la portada, la bella miniatura a toda página de María con el Niño y las ilustraciones referidas de modo preferente al tema mariano. La miniatura contigua a la portada presenta a la Virgen con el Niño en pie sobre creciente lunar y corona de doce estrellas, envuelta por preciosa rocalla de arquitecturas, flores y suntuoso follaje, que evidencia su relación con la "Mujer apocalíptica", en una de sus versiones [35].

3.5. *"Liber de conceptu virginali"*

El fondo Serrano Morales de la Biblioteca Municipal de Valencia conserva un interesante libro que por su fecha puede ser considerado

33. Ibídem, p. 67.
34. BENITO GOERLICH, D.,"María y la iglesia de Valencia; la Mare de Déu", en *La luz de las imágenes*, Valencia 1999, t.II*, p. 225.
35. *Honor de nostre poble. La Virgen en el arte y en el culto por las comarcas castellonenses*, Castellón 1999, pp.190-191.

un incunable, ya que se imprimió en Valencia en 1518 por Juan Vinyau. Su título no deja lugar a dudas respecto a su contenido: *Liber de conceptu virginali in quo ipsam dei matrem purissiman sine aliqua originalis peccati labe esse conceptam rationibus necessariis patet*. De autor anónimo, nos interesa la entalladura de la portada con la Virgen "Tota Pulchra", inspirada posiblemente en el Libro de Horas publicado en París por Thielman Kerver, con la particularidad de que sobre el seno de María aparece un sol, detalle inexistente en el grabado francés [36].

IV. La pureza de María en la literatura impresa

4.1. *La "Tota Pulchra": el Libre de Consells de Jaume Roig*

Jaume Roig fue contemporáneo de Isabel de Villena y en su intento de propagar la devoción a la Inmaculada Concepción de la Virgen, en contraposición al resto de mujeres, escribió el *Libre de Consells*, también denominado *Spill* o *Libre de les dones*.

En la portada del libro, impreso en Valencia por Francisco Díaz Romano el 30 de junio de 1531, se muestra una entalladura cuya iconografía está muy próxima a la de los Gozos que se cantaban en la iglesia de la Encarnación, con la "Tota Pulchra" rodeada de los símbolos bíblicos y de varias inscripciones en los márgenes, encabezada por las palabras del Cantar de los Cantares: "Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias", que vendría a significar el argumento de la obra.

36. Hay que notar al respecto que en la entalladura que ilustra *Los goigs de la gloriosa Mare de Deu de la Concepcio: los quals se cantá[n] en la Iglesia de la Encarnació*, si que aparece un diminuto sol sobre el vientre de la Virgen, lo que plantea la duda de que la fuente inspiradora del *Liber de conceptu virginali* fueron estos gozos y no el grabado francés. Hay que tener además en cuenta que está modalidad de la "Tota pluchra" era conocida en Valencia desde comienzos del siglo XVI a través de grabados que se imprimieron en París por Antoine Verard en 1503, en unos *Heures a l´usage de Rouen*, y en 1505 por Thilman Kerver en otras *Heures a l´usage de Rome*, según refieren Tormo y Tramoyeres. Por estas fechas debieron imprimirse también, según este último los Gozos citados que se cantaban en la iglesia de la Encarnación. Todo ello iba a favorecer una iconografía que se repitió para alcanzar su cenit en la Purísima de Juan de Juanes de la iglesia de la Compañía de Valencia.

Rodriguez Culebras subrayó la aportación de Sor Isabel de Villena a esta iconografía, a quien la tradición le atribuye hasta 18 símbolos marianos relacionados con la Inmaculada Concepción[37].

No es extraño que en el ambiente de la época Roig de Corella y Miquel Pereç escribieran sendas vidas de la Virgen y que la propia *Vita Christi* de Isabel de Villena fuera también, de hecho, una vida de María[38]. ¿Es preciso recordar que el primer libro impreso en España fue el de *Troves en Lahors de la Verge María* en la ciudad de Valencia en 1474?.

4.2. *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios de fray Cristóbal Moreno*

En la portada de este libro, compuesto por fray Cristóbal Moreno de la orden de San Francisco (Valencia, 1582), y dedicado a la emperatriz de Austria Doña María, aparece una entalladura con la iconografía de la "Tota Pulchra", cuyos caracteres recuerdan a Kerver, ya mencionado, aunque con menor refinamiento que aquél. De él se conservan dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional y otro en la General e Histórica de la Universitat de València[39].

4.3. *Fiestas en honor de la Inmaculada: el decreto de Gregorio XV*

Con motivo del decreto de Gregorio XV a favor de la Inmaculada Concepción, la ciudad de Valencia lo acogió con gran júbilo, celebrándose asimismo un Certamen poético. De los festejos celebrados dio buena cuenta Juan Nicolás Crehuades en el libro publicado en Valencia en 1623 bajo el título: *Solemnes y grandiosas fiestas que la Noble y Leal ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo Decreto que la Santidad de Gregorio XV ha concedido a favor de la Inmaculada*

---

37. Citado por Fernando BENITO DOMÉNECH en *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia 2000, pp.58-61. Ver asimismo E. TORMO, "La Inmaculada en el arte español" en el *Primer Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII (1914) 117-180.

38. ALEJOS MORÁN, A., "Vita Christi" en *La luz de las imágenes*, o.c., pp. 120-123.

39. Citado en la tesis de Licenciatura de Margaria LLORÉNS HERRERO, *Iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura valenciana*, Universitat de Valencia, Valencia 1981.

Concepción de María Madre de Dios y Señora nuestra sin pecado original concebida. Con el Decreto de su Santidad y Certamen poético. En la portada de dicha crónica figura la Virgen "Tota Pulchra" con corona imperial y el Padre Eterno protegiéndola desde lo alto.

4.4. *Breves y sentencias a favor del monasterio de la Puridad de Valencia*

El monasterio de la Puridad de Valencia, uno de los de más longeva historia y fervor inmaculista, cual demuestra el voto-juramento en la profesión de las monjas en el siglo XVI, obtuvo el título de "Concepción" por Breve de Clemente VII, dado en Roma el 8 de mayo de 1534. De sus avatares y larga vida dan fe distintos documentos en los que aparece indefectiblemente la imagen de María Inmaculada. Tal ocurre en la Sentencia Real a favor del convento impresa en Valencia en la litografía de Lorenzo Cabrera el año 1656[40]. En ella se inscribe una entalladura que muestra la tipología de la Purísima propia del siglo XVII; efigiando a María de pie, con las manos juntas, la luna a sus plantas y a su alrededor mandorla de luz, animada con cabecitas angélicas. Otra regia sentencia de 17 de abril de 1697[41] publicada este mismo año por la tipografía de Francisco Mestre, presenta la tipología de la "Tota Pulchra" en entalladura de escaso valor artístico.

Similar iconografía aparece en el cartel anunciador del Jubileo en la Iglesia de la Puridad el 15 de agosto de 1669, junto a otras entalladuras de San Francisco de Asís y San Juan Bautista.

Otra curiosa representación de la Purísima, dibujada a lápiz, encabeza el libro de Gasto y Recibo de la Abadesa Sor María Teresa Rumbau, iniciado el 8 de agosto de 1758[42], en la que la fórmula iconográfica reproduce la versión definitiva y más simplificada de la Inmaculada: de pie sobre creciente lunar, con las manos en oración, coronada de estrellas y peana de nubes[43].

---

40. Archivo del Reino de Valencia, Sección Clero, leg. nº 295.
41. Ibídem.
42. Archivo del Reino de Valencia, Clero, lib. nº 2089.
43. Todos los documentos citados en las notas anteriores relativos al Monasterio de la Puridad, vienen reproducidos o aclarados en la obra de María Pilar ANDRÉS ANTÓN, OSC, *El Monasterio de la Puridad*, Valencia 1993, t.II, pp.133, 435,46-50,147.

Ordenanzas de la Real Maestranza de Caballeros de la Ciudad de Valencia. Valencia, 1776. Grabado de Vicente Calderón y Aimport.

4.5. *Jeroglíficos en torno a la "Tota Pulchra"*

Por su belleza artística y singularidad iconográfica es importante destacar un curioso jeroglífico realizado a la acuarela, en bellos colores, que encabeza la portada del tomo I de la voluminosa obra manuscrita de Juan Pahoner, *Recopilación de especies sueltas perdidas*, iniciada en el año 1756 y continuada ulteriormente por Manuel Lucia y Mazparrota y otros autores. Se encuentra en el Archivo Catedral de Valencia y contiene un emporio de conocimientos de toda índole: civiles, religiosos, nacionales y extranjeros, con especial atención a la historia artística de la propia catedral. El jeroglífico aludido está en la cabecera de la portada rodeado de sinuosa rocalla que, a modo de orla, orna el resto de la página, intercalando elementos florales, hojas y cornucopias.

El jeroglífico en cuestión está coronado por corona imperial e integrado por tres elementos alusivos a MARÍA, configurando con los atributos de la "Tota Pulchra" cada una de las letras M R A. En la parte inferior de la R hay un creciente lunar y la serpiente del Paraíso. El libro está dedicado a la "Sereníssima Reyna de los Ángeles María Santíssima, Madre y Señora nuestra en su gloriosa Assumpcion a los cielos", pero, de hecho, los atributos simbólicos que integran el jeroglífico tienen una clarísima vinculación con la Inmaculada Concepción.

V. LA "MUJER APOCALÍPTICA" Y SU REPERCUSIÓN ICONOGRÁFICA

5.1. *La Biblia de Klauber del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia*

Como ya se ha indicado la "Mujer Apocalíptica" es imagen de la Iglesia, pero también se le ha identificado con María. Esta "Mujer apocalíptica" esta relacionada con la Mujer revestida de sol, "amica sole", que irá adaptándose a diversos contextos marianos como Reina de los Ángeles, como Virgen de la Humildad, del Rosario, de la Asunción, y, finalmente, como Inmaculada Concepción. Otras advocaciones marianas, como la Virgen de Guadalupe o Nuestra Señora de la Esperanza, adoptan los símbolos de la Mujer del Apocalipsis. Sólo a finales del siglo XVI se fija el tipo definitivo de la Inmaculada.

Una de las variantes de la "Mujer Apocalíptica" la presenta con alas, siendo su principal característica el carácter combatiente. Las miniaturas del Beato de Liebana y el Apocalipsis de Durero la muestran alada, iconografía de gran predicamento en el franciscanismo, pero de prácticamente nula incidencia en España[44].

En la Biblioteca de San Juan de Ribera del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia se halla un ejemplar de la Biblia de Klauber con una bella representación de la "Mujer apocalíptica" alada, cuyo sentido combativo ha sido transferido al arcángel San Miguel que clava su lanza en el dragón alado de las siete cabezas[45].

5.2. *El recuerdo de la "Mujer del Apocalipsis" y la Inmaculada con el Niño*

Otra de las variantes de la "Mujer Apocalíptica" la muestra con el Niño en brazos, bien de medio cuerpo como Durero o de pie como en el Apocalipsis de Ansbert; en ambos casos no falta la aureola radiante ni la media luna. El evangelista Juan contempla y describe la visión[46]. Aventuramos que, posiblemente, persiste en advocaciones muy diversas y distantes cuyos motivos o atributos siempre presentes los constituyen la Virgen con el Niño y el creciente lunar.

El grabado calcográfico nos ofrece bellos ejemplos, como Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela (folleto de 1613 de autor anónimo), Nuestra Señora la Virgen Pobre de la iglesia conventual de Santa Lucía de Orihuela (1732, de Alber), Virgen del Tremedal (siglo XVIII, dibujo de J. Camarón, aguafuerte de Mateo González), Nuestra Señora del Remedio, venerada en el Campo de la Matanza (siglo XIX, xilografía de José Zenón), Nuestra Seño-

---

44. Hemos seguido en estas ideas a GARCIA MAHIQUES, R., "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano" en *Ars Longa* (1995) 187-197 (I) y (1996-97), 177-184 (II).

45. ALEJOS MORÁN, A., *Biblia de Klauver del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Estudio iconográfico para el conocimiento y comprensión de las imágenes*, Valencia 2002, pp. 206-207.

46. Un estudio comparativo entre Durero y Ansbert puede verse en ALEJOS MORAN, A., "Recuerdo del Apocalipsis a las puertas del Tercer Milenio. Influencia de Durero en las xilografías del libro de Ambrosio Ansbert: In Sancti Iohannis apostoli et evangelistae Apocalypsim libri decem, del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano* (1997) 191,201.

ra del Populo, venerada en Quart de les Valls (siglo XIX, buril de Facundo Larrosa Pellicer), Nuestra Señora del Remedio, de Utiel (siglo XVIII, xilografía de autor anónimo), Virgen de los Ángeles, de San Mateo (xilografía del siglo XVIII), Virgen de Gracia, de Gandía (siglo XVIII, buril), Virgen de las Virtudes, de Villena (xilografía del siglo XVIII), Nuestra Señora de la Salud (1805, xilografía de Baltasar Talamantes hijo), Nuestra Señora del Buen Suceso (siglo XVIII, xilografía del obrador de Agustín Laborda Galve), Virgen de Tegeda (xilografía del obrador de Agustín Laborda, siglos XVIII-XIX), Nuestra Señora del Santo Celo (buril, talla dulce de Tomás Rocafort, 1825)...

Fuera del ámbito valenciano se hallan Nuestra Señora de la Fuensanta (xilografía del obrador de A. Bordazar, siglo XVIII), y las imágenes de varias patronas veneradas en distintas diócesis españolas, como Nuestra Señora de las Angustias (Granada), Nuestra Señora de Aránzazu (Oñate, Diócesis de San Sebastián), o Nuestra Señora de la Almudena (Madrid) la más próxima al modelo apocalíptico. Fuera de nuestras fronteras cabría citar a la Virgen de Cochabamba en Bolivia.

5.3. *La Virgen de la Sapiencia de la Universidad de Valencia*

Desde los origenes de la Universidad de Valencia Nuestra Señora de la Sapiencia estuvo vinculada a las tareas académicas. La imagen sedente, que lleva en su regazo al Niño bendiciendo, no responde a la iconografía tipológica de la Inmaculada en ninguna de sus variantes. La propia Universidad contó con un modelo distinto de la Virgen de la Sapiencia, que prevaleció en su escudo hasta nuestros días. Sus antecedentes hay que buscarlos en los grabados de las Constituciones y en otros diplomas y publicaciones. En la Constitución de 1611 que imprimió Felipe Mey en Valencia, la Virgen aparece de pie sobre la media luna, contemplando a su Hijo y llevando una vara florida en su diestra. La aureola que rodea a ambos y el creciente lunar son rasgos indubitables de la "Mujer Apocalíptica". La virga o ramo florido, aplicando un simbolismo tipológico, nos lleva a la consideración del privilegio de la Inmaculada Concepción: María es la vara de la raíz de Jesé y la flor es Cristo. El modelo, no obstante, que prevaleció en el escudo suprimió la media luna, dando mayor énfasis a la maternidad divina. Por otra parte la Universidad se vio implicada en las contiendas inmaculistas, siendo la primera entre las españolas

que en 1530 se obligó con juramento a defender el privilegio de la Inmaculada Concepción [47].

5.4. *Nuestra Señora de la Puridad*

Del cuadro que con este nombre existió en el siglo XV tan sólo nos queda el grabado que realizó Carlos Francia en 1741, uno de cuyos ejemplares se conserva en el Archivo de Religiosidad Popular de Valencia y otro en el fondo Churat del Ayuntamiento de Valencia. Enmarcado en amplio óvalo, se adorna en su exterior con una gran cartela al pie donde aparece el título de "SANCTA MARÍA DE PURITATE CONCEPTIONIS", y otras dos simétricamente colocadas en la parte superior con los escudos de Valencia y de la orden franciscana respectivamente. Según muestra el grabado el tipo iconográfico del cuadro original correspondería a un icono del mismo prototipo que el de Nuestra Señora de Gracia venerado en la iglesia de San Agustín de Valencia, mostrando a la Virgen de medio cuerpo con el Niño en sus brazos llevando una paloma atada. Tanto el "maphorion" de la Madre como el "imation" del Hijo están tachonados de estrellas [48].

Según la tradición el cuadro procedía de Mallorca y recibió pública veneración bajo el título de Purísima Concepción, apareciendo la denominación de "Puritat" en documentos de finales del siglo XV. Tan solo las inscripciones bíblicas y las estrellas que cubren los vestidos confirman esta particular iconografía de la Virgen Inmaculada, que con el Niño en brazos se acerca a una de las variantes de la "Mujer apocalíptica".

La creciente devoción al icono original motivó la ejecución de una capilla con su retablo conteniendo el cuadro prodigioso. Este paso luego al retablo del altar mayor, desapareciendo ulteriormente en 1931. El retablo de dicho altar mayor por su parte, que había sido labrado hacia 1500 por la familia de los Forment, con pinturas de Nicolás Falcó, paso al Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se

47. ALEJOS MORÁN, A., "Tradición iconística mariana en la Universidad de Valencia. La Virgen de la Sapiencia", en *Archivo de Arte Valenciano* (1987) 38-43.

48. *Oriente en Occidente. Antiguos inconos valencianos*, Valencia 2000, pp. 117, 195, 237.

conserva esplendente con la antigua denominación de retablo de la Puridad [49].

El fervor inmaculista se acreció con la constitución de la capilla de la Puridad en el antiguo monasterio de Santa Clara y Santa Isabel, que a partir de 1534 pasó a llamarse de la Purísima Concepción por breve concedido por Clemente VII a solicitud de la abadesa sor Isabel Diez y la comunidad. Publicado en Roma el 8 de mayo de dicho año, fue promulgado en versión valenciana el 11 de julio de 1534, de la cual se conserva un fotograbado obtenido sin duda a partir del original [50].

5.5. *Nuestra Señora del Coro de la catedral de Valencia*

En la girola de la catedral de Valencia se venera una preciosa escultura alabastrina dorada y policromada que realizó Juan Castellnou en 1458 para el portal del coro, de donde le viene su denominación, aunque también se le ha llamado la "Virgen de la Cadira", o de la Silla. Se trata de una Virgen sedente con el Niño en sus brazos, que sostiene una vara de azucenas en su diestra, recordando el "Lilium inter spinas" del Cantar de los Cantares, y que lleva a sus pies la media luna. De tipo "Theotokos" o Madre de Dios, su iconografía guarda una reminiscencia con la "Mujer apocalíptica" por el atributo lunar, al que se añade el simbolismo del ramo florido de azucenas que recuerda además el privilegio de su Concepción Purísima.

De dicha imagen poseemos varios grabados realizados en distintas épocas y en versiones diferentes. Una de las mas antiguas preside la portada del *Missale iuxta ritum Alme Ecclesie Valentine*, impreso en Venecia en 1509, con ángeles rodeando el trono de la Virgen; otra, bellísima, delata la autoría del burilista Francisco Quesádez que añade una aureola de quince *rosetas* inscritas en círculos, con probable alusión a los misterios del Rosario. Se halla en la primera parte del manuscrito de Pahoner *Especies perdidas* del Archivo Catedralicio. También del siglo XVII, aunque un tanto posterior, es el grabado de Juan Bautista Francia inserto en el *Llibre de encontres* del mismo Archivo, cuya Virgen entronizada está cobijada bajo arquitecturas de reminiscencias clasicistas.

---

49. ANDRÉS ANTÓN, Mª P., OSC, o.c., p. 20.
50. Ibídem, pp. 40-45.

En el mapa de la Diócesis de Valencia confeccionado por el cartógrafo José Castelló en 1761, Hipólito Ricarte grabó entre los roleos y caracolas de la rocalla la efigie de la Señora entronizada con la leyenda alusiva: "VALENTINAE SEDIS INSIGNE DECUS", cuyas constantes iconográficas se hacen igualmente patentes en el grabado que Hipólito Rovira realizó con relación a los beatos mártires Juan de Perusa y Pedro de Saxoferrato, con la Virgen sedente culminando la compleja composición sobre la panorámica de la ciudad amurallada al fondo[51].

A está breve relación podríamos añadir los cobres grabados por Rafael Esteve por dibujo de Vicente López para ilustrar un *Breviario*, no localizado, que introducen tres versiones un tanto similares de la Virgen de Coro, cuyos elementos innovadores los presentan los ángeles niños en torno a la Señora entronizada. Estos grabados se hallan en el Ayuntamiento de Valencia[52].

VI. MARÍA "NUEVA EVA". LA SERPIENTE INFERNAL A LOS PIES DE LA VIRGEN

6.1. *San Pedro Pascual defensor de la Inmaculada Concepción de María*

El título mariano de "Nueva Eva" no es bíblico pero tiene una larga tradición siendo los testimonios más antiguos los de Justino, San Ireneo y Tertuliano. El primero afirmaba que el Verbo se hizo hombre por medio de la Virgen, a fin de que por el camino que empezó la desobediencia venida de la serpiente, por ese camino también se destruyera, contraponiendo a la antigua Eva a María, la "Nueva Eva". El arte se hizo eco de tal aserto colocando a la serpiente maligna vencida a los pies de la Virgen. El gran apologista valenciano San Pedro Pascual fue el defensor sin tregua de la Concepción Inmaculada de María. Por ello su iconografía refleja claramente esta postura que plasmó en sus escritos y rubricó con su martirio. Algunos grabadores se hicieron eco de la Virgen aplastando a la serpiente infernal, entre ellos Mº Gº que ejecutó el buril de la portada de las obras de San Pe-

51. ALEJOS MORÁN, A., "La Virgen del Coro de la Catedral de Valencia. Iconografía y títulos. Incidencia en la sigilografía y en el grabado", en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Mayo 1992; *Actas*, Valencia 1993, pp. 107-113.

52. *El grabador Rafael Esteve 1772-1847*, Valencia 1986, pp. 84-85.

dro Pascual, en edición debida al Padre Pedro de Salazar de 1672, o Francisco Quesádez en una versión más impactante en la que el santo obispo, encadenado en la cárcel, defiende la pureza sin mancha de María que aparece gloriosa entre nubes sobre el vencido dragón[53].

6.2. *El decreto de Alejandro VII*

Documento de gran impacto en el siglo XVII fue el Breve pontificio de Alejandro VII *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* promulgado el 8 de diciembre de 1661 que refrendaba en la Iglesia Católica la creencia de la concepción inmaculada de María, aunque sin afirmar la definición dogmática. El júbilo en toda España fue unánime, sobre todo en Valencia, donde se celebraron grandes fiestas narradas luego en la crónica aparecida en 1663, cuya portada iba ilustrada con un grabado de J. Caudí, dibujado por Andrés Marzo. Ante Alejandro VII aparece arrodillado el embajador de España Luis Crespí de Borja, valenciano, recogiendo de manos del papa el decreto inmaculista. Entre los asistentes el artista colocó a Felipe IV, hecho no histórico, y en un rompimiento de gloria se muestra a la Inmaculada Concepción erguida sobre un horrible monstruo. Hay también otros dibujos de Andrés Marzo alusivos al mismo tema[54].

6.3. *Fastos en honor de la Purísima: la crónica de Valda*

El ambiente creado en Europa a raíz de la Reforma protestante y el concilio de Trento enfervorizó a los católicos que, a través de las imágenes, intentaban combatir, como un arma más, las herejías. Por ello la Inmaculada aplastando a la serpiente significaba la victoria sobre el pensamiento antieclesial como representó Caravaggio en la "Madonna del Serpe"[55]. Otro medio era la difusión de objetos devocionales como rosarios o estampas, cual hacia el Padre Rojas, repartiéndolas asimismo en los festejos como consta en la Crónica de Juan Bautista Valda *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la In-*

53. ALEJOS MORÁN, A., "Pedro Pascual, santo valenciano, mártir en Granada" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII (1975) 339-349.

54. ESPINÓS DÍAZ, A., o.c., p. 116, nº40.

55. MARTÍNEZ MEDINA, F.J., *Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca*, Granada 1989, pp. 257 y ss.; PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, Madrid 2001, p. 101.

maculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de N.S.S. Pontífice Alejandro VII, publicada en Valencia en 1663. Aquí se hace referencia al carro que llevaba un tórculo o prensa en el que trabajaban los estampadores, repartiendo luego las estampas obtenidas. Este hecho pone de manifiesto la naturaleza de la fiesta barroca de la que el libro de Valda constituye uno de los repertorios iconográficos más representativos de la cultura festiva del siglo XVII en España[56].

La crónica de Juan Bautista Valda, de cuyo grabado de la portada ya se ha hecho referencia, narra con todo lujo de detalles la procesión con acompañamiento de trompetas, chirimías, clarines y tambores, los oficios y misas solemnes, los fuegos de artificio y luminarias y la fiesta de toros y cañas. En ella se reproducen 50 grabados de dos autores distintos, uno de ellos Francisco Quesádez, que dieron carácter permanente a las carrozas, altares y arcos de triunfo efímeros, en los cuales ocupa siempre lugar eminente la Purísima, representada con los caracteres de la "Nueva Eva", de la "Mujer apocalíptica" alada, o de la versión mas reconocida en la época como "definitiva", con corona de doce estrellas, mandola de rayos de luz, luna bajo sus pies y cabecitas angélicas. El grabado que representaba esta modalidad fue el que inspiró a Jerónimo Jacinto de Espinosa en el cuadro de la Lonja de Valencia, donde aparece rodeada por los Jurados de la Ciudad[57].

Otras ciudades del Reino celebraron igualmente con gran solemnidad el Decreto de Alejandro VII, dejando constancia de los festejos organizados como en el caso de Alcira con el libro de Juan Alonso, titulado *Festividad gloriosa, que consagro la insigne e ilustre villa de Alzira a la nueva feliz del Decreto de Su Santidad, por el objeto de la fiesta de María Inmaculada a su primero instante*, publicado por Gerónimo Vilagrasa en Valencia en 1663. En la portada aparece una entalladura con la versión más habitual de la época, según se ha dicho anteriormente, a la que se ha añadido la serpiente bajo las plantas de la Virgen.

También la villa de Onteniente festejó la declaración del papa Alejandro VII, cuyo testimonio lo ofrece un hermoso cartel del programa de fiestas celebradas en 1662, impreso por Jerónimo Vilagrasa y escrito en valenciano, salvo la cabecera que está en latín. La concepción cartelística de entonces se centra en el grabado de la Pu-

56. PORTÚS, J. y VEGA, J., o.c., p. 286.
57. PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia 1982, p. 339.

rísima, flanqueada por dos escudos heráldicos de la villa y el reclamo literario convocando a la celebración del evento: "SENTIANT OMNES TVVM IVVAMEN QVICVMQVE CELEBRANT TVAM SANCTAM CONCEPTIONEM", "Que todos los que experimenten tu auxilio, celebren tu Santa Concepción".

La bella imagen, realizada a buril sobre cobre representa a María aplastando al dragón infernal de horrísono aspecto, rodeada de algunos símbolos del Antiguo Testamento referidos a ella, como la torre de David, el pozo de aguas vivas, la estrella de la mañana ... y otros como la palma y el olivo, llevados por sendos ángeles que emergen entre nubes en un rompimiento de gloria en cuyo centro aletea el Espíritu Santo sobre la cabeza de su purísima Esposa. En el ángulo inferior de la derecha parece adivinarse una escena del Paraíso terrenal alusiva a la tentación de Eva.

Pocos años más tarde Francisco de la Torre escribía *Luces de la Aurora*, relación sobre unas fiestas concepcionistas que Jerónimo Vilagrasa imprimió en Valencia en 1665, con inclusión de numerosos jeroglíficos.

6.4. *La Inmaculada Concepción patrona de la Real Maestranza de Valencia*

Muchas fueron las instituciones valencianas que se pusieron bajo el patronazgo de María Inmaculada, entre ellas el Real Cuerpo de la Maestranza de Valencia, en cuyas Ordenanzas figura explícitamente: "Ha logrado la felicidad esta Real Maestranza de tener desde su creación por Tutelar Patrona a María Santísima en el Soberano Misterio de su Inmaculada Concepción..." (Título segundo, artículo 1). En dichas ordenanzas se incluye el juramento de "defender siempre que María Santísima nustra Señora fue concebida en gracia en el primer instante de su purísimo ser natural..." (Título segundo, artículo 2), formulación que se ha mantenido tras la declaración dogmática de 1854, según consta en el escrito de el Marqués de San José, Caballero Fiscal, fechada en Valencia a 23 de enero de 1978.

El documento que hemos consultado es una edición facsímil de las *Ordenanzas de la Real Maestranza de Cavalleros [sic] de la Ciudad de Valencia*, impresas en la Oficina de Benito Monfort en Valencia en 1776.

La portadilla lleva un magnífico grabado (buril, talla dulce) realizado por Vicente Galcerán y Alapont por dibujo de José Camarón. La Virgen, situada en el eje de la composición, presenta caracteres de la "Tota Pulchra" y de la "Nueva Eva" del Génesis. Elevada sobre la esfera terrestre y con la luna creciente a sus pies pisa la serpiente infernal. Sobre su cabeza se cierne el divino Espíritu bajo forma de paloma. Un ligero movimiento contornea su frágil figura a la que circundan ángeles y querubines entre los que se intercalan símbolos bíblicos y litánicos: ciprés, ciudad de Dios, olivo, fuente, palma, estrella, torre de David, espejo... La parte inferior del grabado la ocupa el escudo de la Real Maestranza, en cuyo centro aparece una Justa de dos caballeros dentro de un círculo flanqueado por trofeos militares y surmontado por corona real abierta. Una orla laureada enmarca la estampa, con motivos decorativos propios de la institución.

6.5. *La hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*

En 1762, un año después de que se estableciera el patronazgo de la Inmaculada Concepción sobre España y las Indias por Real Decreto de Carlos III, se constituyó en Valencia el Colegio de Abogados gracias a los esfuerzos de José Berní y Catalá. El Colegio hizo juramento de defender la Inmaculada Concepción de la Virgen María, creándose además la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia. La Hermandad tenía su sede en la capilla de la Purísima del convento de San Francisco de Valencia[58].

En la colección Churat del Ayuntamiento de Valencia se conserva un bellísimo grabado de la Purísima encabezando la *Lista de los abogados del Ilustre Colegio de la Ciudad de Valencia*, que dibujo Vicente López y grabó Francisco Jordán con la técnica de talla dulce y pointillé. Su iconografía presenta caracteres de la "Mujer apocalíptica" y de la "Nueva Eva", mostrándola con las manos juntas en actitud orante y la cabeza ligeramente inclinada, dotada de gran dulzura. La corona de doce estrellas y la aureola radiante que la envuelve recuerda a la primera, en tanto que la serpiente de larga cola que lleva entre sus fauces el fruto prohibido hace referencia a la "Mujer del Génesis". Le sirve de peana un pedestal sobre el que se apoyan los

58. FERRI CHULIO, A., o.c., p. 70.

La Purísima "Chiqueta" de Benisa. Grabado de Tomás Rocafort, Valencia, 1840.

escudos de España y de Valencia, con las dos "eles" de "LEAL" dispuestas libremente, enlazados por una guirnalda de rosas armónicamente dispuesta. Tras estos motivos corre una filacteria con la invocación tomada de la salve regina: "EIA ERGO ADBOCATA NOSTRA", "Ea pues [SEÑORA] abogada nuestra", adaptada lógicamente al ejercicio de la abogacía.

VII. CONFIGURACIÓN DEFINITIVA DE LA ICONOGRAFÍA INMACULISTA: VARIANTES

7.1. *Una singular advocación: La Virgen de los Lirios de Alcoy*

La iconografía de la Inmaculada Concepción tuvo en España una rápida expansión a partir del siglo XV con elevadas cotas en el XVI y XVII, sin que cesara su representación en las centurias siguientes. Esta expansión fue, a su vez, motivo de diversificación, tanto en las denominaciones como en la propia tipología de las imágenes. Valencia no fue una excepción. A partir de los modelos de la "Mujer del Apocalipsis", de la "Nueva Eva", y de la "Tota Pulchra" fue configurándose la Inmaculada de esbelta figura con las manos juntas o los brazos extendidos, con corona de estrellas o nimbo circular, con la media luna a sus pies y con un halo luminoso o nubes alrededor, acompañada de figuras angélicas. En la región valenciana una de las vírgenes que guarda mayor relación con la "Mujer apocalíptica" es la Purísima de Onteniente que data de comienzos del siglo XVII, aunque fue reformada en 1665 fabricándola toda de plata. Los numerosos grabados hechos a partir de esta imagen han reproducido estos caracteres.

En parajes contiguos, lindando con la Sierra de Mariola, destaca en la agreste toponimia la "Font Roja", testigo de un suceso extraordinario que ocurrió en la noche del 20 al 21 de agosto de 1653 en el que el pavorde de la catedral de Valencia, Antonio Buenaventura Guerau halló unos lirios cuyos bulbos mostraban la imagen de la Purísima Concepción, hecho que volvió a repetirse con otro lirio semejante diez años después. La iconografía se hizo eco de este suceso, cual representa un grabado del siglo XIX, que muestra en su zona inferior la cebollita de un lirio, o azucena, transformada en una imagen de la Purísima de pie en posición orante y con nimbo radiante en su cabeza. En la zona superior se reproduce el grupo escultórico de San

Felipe Neri y la Inmaculada que realizó José Esteve Bonet en 1764, y fue destruido en 1936 [59].

7.2. *La Virgen del Lledó*

De minúsculo tamaño, la Patrona de Castellón fue hallada por un labrador llamado Perot, cuando araba con una yunta de bueyes en los remotos tiempos del siglo XIV. Debido a su tamaño fue custodiada en una imagen relicario de la Inmaculada, luego sustituida por otras sucesivas. Dicha Inmaculada presenta un manto de forma acampanada y la media luna a sus pies, recordando las imágenes de vestir. Distintos testimonios gráficos nos muestran esta tipología, siendo el más antiguo el dibujo anónimo de 1683, hecho a tinta y coloreado, sobre papel, que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Castellón. Uno de los más modernos es el dibujo de Juan Bautista Porcar Ripollés realizado a carbón y sanguina sobre papel en 1956. Perteneciente a una colección particular representa a Perot levantando con sus brazos la imagen relicario de la Purísima, en cuyo seno se halla la diminuta figurita del hallazgo. El referido dibujo de 1683 ilustra la portada de un voluminoso libro que contiene las actas de las reuniones ordinarias de la Junta de la Cofradía de la "Gloriosa e Inmaculada Verge Maria del Lledó" desde el 24 de agosto de 1683 al 3 de septiembre de 1820 [60].

A considerable distancia de uno y otro testimonio gráfico se halla un grabado del siglo XVIII, de Joaquín Fabregat representando el hallazgo de la pequeña imagen al pie de un "lledoner" -almez-, sobre el cual se halla la imagen relicario de la Purísima sostenida por cuatro ángeles.

7.3. *La Inmaculada "assumpta"*

De la relación entre la iconografía de la Asunción y la Inmaculada da fe el grabado de Joaquín Fabregat al que hemos hecho referencia en el anterior apartado, al colocar las figuras angélicas sosteniendo a la Virgen, como ocurre en representaciones de la Assumpta.

---

59. FERRI CHULIO, A., *Iconografía Mariana Valentina*, Valencia 1986, p.15.

60. FRANCÉS CAMÚS, J. M. y VILAR MORENO, F., *Lledó. Una imatge en el temps*, Castellón 1999, pp. 53-54 y 50.

Otro rasgo lo ofrece el tema de la Inmaculada Concepción coronada por la Santísima Trinidad, que aparece rodeada de ángeles, lo que es iconográficamente de una gran semejanza con la Asunción. Un ejemplo entre otros, lo ofrece el dibujo de Mariano Torra realizado en 1787 con aguadas de diferentes colores sobre pergamino, que pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia [61].

Una tercera modalidad es la que presenta la Asunción cual una Inmaculada coronada, con las manos juntas, el creciente lunar a sus pies y cabecitas angélicas entre las nubes que le sirven de escabel. Así aparece en un plancha de madera preparada para xilografía, de un autor anónimo del siglo XVIII, que pertenece asimismo a la Colección de la Real Academia citada [62].

7.4. *La Inmaculada Concepción titular del Real Seminario Sacerdotal y Conciliar de Valencia*

La fundación del Seminario de Valencia se debió al entonces arzobispo de la diócesis Francisco Fabián y Fuero, dedicándolo a la Inmaculada Concepción y a Santo Tomás de Villanueva, según consta en las *Reglas y Constituciones* impresas en Valencia en 1792 en la Oficina de Benito Monfort. La fundación tuvo lugar el 4 de noviembre de 1790, ubicándose en la Casa Profesa de los jesuitas. El día 5 se celebró la solemne imposición de becas a los veinte primeros colegiales, habiendo precedido a esta ceremonia el juramento de defender el Misterio de la Concepción Inmaculada de María. Tras entonarse el "Te Deum", se pasó a la iglesia donde se cantó y rezó ante el lienzo de la Inmaculada pintado por Juan de Juanes, ubicado en la capilla a ella dedicada [63]. Tras otras ubicaciones, y ya en el siglo XIX, el Seminario se instaló en el palacio de los Condes del Real, que sufrió transformaciones y mejoras a lo largo del siglo. Con el tiempo el nuevo seminario se tralsadó al término de Moncada. En el acta de la bendición y colocación de la primera piedra del templo, que tuvo lugar el 24 de mayo de 1953, se hace constar que dicho templo, dedicado a la Purísima, es el monumento que Valencia levanta en conme-

61. *Gravats i Dibuixos Assumpcionistes del Museu de Sant Pius V*, Valencia 1989, p. 69.
62. Ibídem, p. 63.
63. APARICIO OLMOS, E. M., o.c., pp. 74-75.

moración del Centenario de la Declaración Dogmática de la Inmaculada Concepción[64].

7.5. *El triunfo de la Inmaculada*

Triunfo no es triunfalismo. Las fiestas que, sobre todo, en el siglo XVII se organizaron en honor de la Purísima por el privilegio de estar limpia de la culpa original y de todo pecado, en orden a su maternidad divina, llevaban el sello del amor y la alegría. Las carrozas que enarbolaban su imagen y los retablos efímeros descritos y representados en las crónicas no fueron sino la manifestación externa del triunfo de María en los corazones. Todavía hoy, en la procesión del Corpus de Valencia, desfila la "Roca" o carro de la Purísima con la iconografía propia del Barroco, que influyó en siglos posteriores.

Testimonios de primera mano ofrecen el Rollo de la Procesión del Corpus, datado hacia principios del siglo XIX, y las acuarelas de Tarín y Juaneda que reproducen esta roca de la Purísima, presente en los desfiles procesionales de la magna manifestación eucarística a lo largo de varias centurias[65].

El triunfo de la Inmaculada está significado en una composición alegórica, cuya autoría y datación ignoramos, en la que sobre elegante carroza se yergue la figura de la Virgen acompañada de ángeles, cuya iconografía recuerda el arte de Murillo. Tres briosos corceles blancos tiran del carruaje, cuyas bridas sostienen otros tantos ángeles mancebos, montando un cuarto uno de los corceles, portando el estandarte con el emblema franciscano. A la derecha de la composición, destacando entre varios frailes de esta orden que veneran devotamente a Nuestra Señora, se hallan dos personajes, uno de los cuales identificamos con Duns Escoto, el franciscano que sobresalió en la defensa pública de la Inmaculada Concepción de María, por lo que recibió el título de Doctor Sutil, y el papa Alejandro VII, cuyo

---

64 El acta viene reproducida en la *Historia del Seminario Metropolitano de Valencia*, Valencia 1991.

65 ALEJOS MORÁN, A., "El rollo de la procesión del Corpus de Valencia", en *La luz de las imágenes*, Valencia 1999, t. II**, nº 295; ALEJOS MORAN, A., "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano", separata de la obra *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Actas del Simposio (II), San Lorenzo del Escorial 1 / 4 -IX-2003.

decreto supuso un notable avance en el camino hacia la declaración dogmática, hecha en 1854 por Pío IX[66].

Otro de los aspectos de este triunfo de María Inmaculada lo constituye la expansión geográfica de su culto y devoción bajo títulos y aspectos iconográficos diversos. En España los ecos de la "Mujer apocalíptica" quedan patentes en Nuestra Señora de la Almudena, Fuensanta o Aránzazu, alcanzando una significación teológica todavía más profunda en Nuestra Señora de las Angustias de Granada con Cristo muerto entre sus brazos y la media luna a sus pies.

Las apariciones de la Virgen motivaron asimismo advocaciones con elementos inmaculistas como la Milagrosa, Nuestra Señora de Fátima o la Virgen de Lourdes, que se reveló como la Inmaculada Concepción, uniéndose a ellas el Inmaculado Corazón de María tan próximo al mensaje de Fátima.

Rasgos del simbolismo bíblico en torno a la Inmaculada los percibimos en varias Vírgenes veneradas en países que pertenecieron a la antigua América española, como la de Luján en Argentina o Cochabamba en Bolivia, con la media luna bajo sus pies, y, sobre todo, en la Virgen de Guadalupe en México que, a los rasgos de la "Mujer Apocalíptica" con aureola radiante y la luna a sus plantas, une, en versión indígena, la iconografía de la orante de manos juntas y mirada baja propagada desde España, que aquí alcanzaría su más eximia versión en la "Cieguecita" de Martínez Montañés de la Catedral de Sevilla, y que en América lograría la síntesis más bella de una Inmaculada india con alma hispana revestida con el ropaje de la "Mujer del Apocalipsis".

66 La reproducción de este cuadro viene en ANDRÉS ANTÓN, Mª P., OSC, o.c., lámina entre las pp. 8 y 11.

Dogma, ideología y devoción. La Inmaculada Concepción a través de las estampas del siglo XVII

Rosa M. Cacheda Barreiro
Universidad de Santiagode Compostela

El siglo XVII es, sin duda, el siglo de oro de la mariología española. El Concilio de Trento había regulado en el decreto de 1563 los aspectos relacionados con la imagen de devoción haciendo frente a la revolución protestante suscitada en relación con algunas ideas de la teoría y la práctica religiosa [1]. Esta Contrarreforma es apoyada por la totalidad de los católicos ejerciendo una gran influencia las nuevas órdenes religiosas como es el caso de los Jesuitas. Debemos recordar la importancia que San Ignacio de Loyola -en sus *Ejercicios Espirituales*- concede a la imagen sagrada como objeto de meditación [2]. Teólogos y religiosos se encargaron de escribir la historia y la vida de la Virgen, así como diferentes cuestiones particulares sobre su Asunción, o Coronación que dejaron su huella en los tratados de la vida espiritual, comentarios a fiestas litúrgicas, en los Mariales, los libros de piedad o en breves catecismos doctrinales [3].

Por otra parte, el grabado buscaba durante la Edad Moderna un utilitarismo religioso que sirviera para promover la religión, sus dogmas y que impulsasen las emociones piadosas de los lectores de las obras que ilustraban [4]. Asimismo la devoción a María se convierte en uno de los principales temas de los impresos publicados durante to-

---

1. "La Chiesa di Roma sente la necessità di ribadire il valore dei suoi fondamenti e di rafforzare i legami con la sua tradizione, anche mediante la conferma del ruolo della comunicazione attraverso le immagini, della loro funzione didattica e devozionale". PISANI, R., *Maria nell'Arte. Iconografía e iconologia mariana in venti secoli di cristianesimo,* Roma 2003, p. 83.

2. "A seguito del dibattito dottrinale del Concilio tridentino, le immagini religiose divennero oggetto di cure particolari da parte della Chiesa controriformata, la quale sentì la necessità di sottrarle alla sola valutazione estetica per farne invece un efficace strumento di divulgazione dei temi della fede a tutti i livelli culturali, attraverso un linguaggio chiaro, accessibile e persuasivo". PISANI, R., *Iconografía e iconologia mariana*..., o.c., p. 83.

3. DE FIORES, S; MEO, S., *Nuevo Diccionario de Mariología,* Madrid 1988, pp. 867-869.

4. PORTÚS, J., y VEGA, J., *La Estampa Religiosa en la España del Antiguo Régimen,* Madrid 1998, p. 213.

do el siglo XVII. La defensa de la Inmaculada Concepción así como la imagen de la Tota Pulchra acompañada de todos los símbolos del Cantar de los Cantares serán las protagonistas de gran parte de estos frontispicios.

Esta nueva tarea de defensa mariana se pone de manifiesto en obras como *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo*, del jesuita José de Ormaza (Madrid, Herederos de Pablo de Val, 1677) con la presencia de María, el Niño y un haz de espigas en su mano derecha representada en el centro de la composición[5]. La Virgen, rodeada de una corona de nubes, levanta los ojos al Cielo para ver a la Paloma del Espíritu Santo que desciende portando una rama granada de trigo en su pico. De la rama se desprenden las semillas, símbolo de fecundidad, en alusión al fruto que Cristo dejó con su vida y sus obras. Esta misma actividad es la que realizó el Conde Peñaranda, D. Gaspar de Bracamonte y Guzmán, cuyas armas aparecen en la base del pedestal sostenidas por dos angelitos apoyados en las volutas que rematan la cartela del pedestal[6]. En la parte superior una guirnalda decora el centro del que cuelgan cintas y granos de espigas sirviendo de marco a los datos tipográficos de la obra escritos en el interior de la tarja central.

Rodeando a María se puede leer la frase: "Venter tuus sicut acervus triciti vallatus liliis" (Cant 7) ("Tu vientre como montoncito de trigo, cercado de azucenas", Cant 7, 2) que se completa con la carte-

5. La espiga es el símbolo del crecimiento y de la fertilidad. Ripa describe la alegoría de la Abundancia como una mujer que sostiene el cuerno de la abundancia en su mano derecha sujetando con la otra un "haz de espigas de trigo y maíz, panizo, legumbres y otras similares, muchas de las cuales se han de ver cayendo y esparciéndose en tierra". RIPA, C., *Iconología,* Madrid 1996, pp. 52-53.

6. De esta actividad fructífera se alude en la dedicatoria al conde: "La vida de Christo Señor nuestro, busca en la de V.E. mejor estampa, que en mis escritos: quedase en este primer tomo en las pajas del Nacimiento, y halla en V.E. lo granado: nada acredita mas su Nacimiento, que unir con él los frutos del Agosto à la virtud nacida, independiente de discurso de tiempo, por regularse al discurso de la razón. Es la empresa de la Encarnación, *summa imis,* hazer estremos, y unirlos: vence la exageración del imposible, juntandose el Cielo con la tierra. Ocupar las eminencias della, no facilita esta Union; mas la dificulta, que las alturas yazen mas lexos del Cielo, inclinado a lo humilde... Tener la suma del Gobierno, del Imperio, y bienes humanos (doy este nombre a los del animo, que los demàs caen muy fuera de V.E.) y después de tanto recibo, quedar haziendo alcance al Cielo, es superior credito de persona de questa. DE ORMAZA, J., *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen, Christo,* Madrid, Herederos de Pedro de Val, 1677.

De Ormaza, J., *El Sabio Dichoso i Politico Infeliz. Parte segunda del Grano del Evangelio. Christo en la Tierra. Seminario de toda Enseñança, Segovia: Bernardo Hervada: 1672.*

la festoneada de la parte superior en la que se escribe: "Granum frumenti cadens interram" (Jn. 12) ("Si el grano de trigo arrojado a la tierra" Jn 12, 24), "Convalles abundabunt frumento" (Psl 64) ("Y los valles se cubren de trigo", Sal 64, 14). Dos figuras aladas -representadas de medio cuerpo- separan las cortinas para mostrarnos la irradiación de luz que sobre María desprende la Paloma del Espíritu Santo[7].

En el prólogo el autor explica el título de la obra diciendo: "Se llama Grano de Trigo con tanta expression, que no necesita de la explicación que dà San Agustín, San Ambrosio (...) y los demas Padres comunmente... Tambien es comun en los Padres llamar tierra bendita, tierra de los vivientes... Como en este primer tomo solo llego al nacimiento de Christo Señor nuestro, y lo mas que se trata es de las prevenciones que hizo en su madre para encarnar, le doy nombre de Grano en la tierra Virgen"[8].

Esta misma composición se repite en el frontispicio de otra de la obras del jesuita José de Ormaza *El Sabio Dichoso y Político Infeliz,* correspondiente a la segunda parte del Grano del Evangelio y publicada en Segovia en el año 1672. Sobre el alto pedestal el monarca Carlos II -a quien va dedicado el libro- se arrodilla, con las manos juntas delante de un haz de espigas que brota de la tierra significando el arduo trabajo y el esfuerzo llevado a cabo a favor de la proclamación del dogma inmaculista[9]. El motivo de las espigas aparece en una de las *Empresas Morales* de Juan de Borja con el mote: "Non Metentis Sed Seminantis" ("No del que los siega, sino del que los siembra") explicándolo así: "Por grandes, que sean las dificultades, y trabajos, que le ofrecen, para alcanzar alguna cosa, que mucho se dessea, se passan con facilidad, si son acompañados de esperança, de conseguir el fin, que se pretende. Con esta esperança no solo el Labrador trabaja, y afana todo el año, pero aun derrama el grano, que

7. Esta iconografía de la Inmaculada Concepción con la cabeza ladeada, dirigiendo la mirada hacia un lado y bajo un dosel descorrido por ángeles será frecuente en las estampas que ilustran los libros de los siglos XVII y XVIII; BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *El Grabado Compostelano del Siglo XVIII,* A Coruña 1996, p. 215.

8. DE ORMAZA, J., *Grano del Evangelio en la Tierra*..., o. c.

9. Felipe IV ya había plasmado en su testamento el ferviente deseo relativo a la definición dogmática de la Inmaculada Concepción: "Ruego muy encarecidamente y afectuosamente a los Reyes que me sucedieren continúen las instancias que en mi nombre se hubieren hecho con grande aprieto, hasta que la alcancen de la Silla Apostólica". VÁZQUEZ, I., *Las Negociaciones Inmaculistas en la Curia Romana durante el Reinado de Carlos II de España (1665-1700),* Madrid 1957, p. 7.

tiene cierto, por sola la esperança (aunque dudosa) de coger con acrecentamiento el fruto, de lo que siembra. Quando esto da mayor gusto, y contentamiento, quando prosperamente sucede, tanto por lo contrario lo siente mas, el que mucho ha trabajado, y afanado, si al tiempo, que espera el premio, de lo que ha servido, y merecido, vèe coger, y gozar à otro el fruto de sus trabajos (…) Porque con razon el fruto, no es del que le coge sin trabajo, sino del que le sembrò, y trabajò"[10].

Al otro lado un angelillo sostiene una cartela con una frase tomada del Génesis completando el significado de la escena: "Consurgere manipulum meum, et stare, manipulos circumstantes adorare manipulum meum" (Gn 37) ("Y como que mi gavilla se alzaba y se tenía derecha, y que vuestras gavillas, puestas alrededor adoraban la mía" Gn 37,7).

La iconografía mariana responde al esquema de la Inmaculada Concepción, tipo iconográfico que hunde sus raíces en los inicios del arte cristiano con la figura de María representada sola o con el Niño

---

10. De Borja, J., *Empresas Morales,* Madrid 1981, ed. de C. Bravo Villasante, pp. 84,85.

Juan Francisco de Villava en una de sus empresas espirituales nos muestra una espiga de trigo que se inclina por el peso del grano acompañada del lema: "Quia plena recumbor" ("Cuando estoy llena, me inclino") y del comentario: "Y como todo lo que tiene un justo es de Dios, vase baxando en sus ojos de manera que viene a hazerse nada, Y es cosa que admira, que siendo la humildad hija de la Caridad, quanto la Caridad sube para hallar a Dios, tanto baxa la humildad… esto tienen los justos, que mientras más llenos, más se humillan, y al pesso que suben, baxan en sus ojos. No hallé con qué significar este pensamiento mejor, que en la espiga, pues quando está vazía de grano está yerta y empinada, como lo suelen estar los vazíos de virtud, y quando está llena se inclina, según lo hazen los justos". Villava, J. F. de, *Empresas espirituales y morales,* Baeza: Fernando Díaz de Montoya: 1613, p. 97. Bernat Vistarini, A., y Cull, J. T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados,* Madrid 1999, p. 324.

Esta idea del trabajo recompensado vuelve a aparecer en la obra de Juan de Borja con el mote: "Sic Vitam Invenies" (Así se gana la vida"). La pictura de la empresa se compone de dos manos frotando las espigas significando "que el que quisiere sacar grano de la espiga, es menester, que apriete las manos, y trabaje; assi tambien el que quisiere alcançar el premio de la virtud, y de aquí abajo, honra, nombre, y aun hazienda, ha de trabajar y apretar los puños, y sino lo hiziere, no tendrá razon de quexarse, sino de si mismo, por haver dexado de ayudarse, sabiendo que no ay cosa, que se dè debalde (si bien se mira) sino à trueque de gran afan, y trabajo". De Borja, J.: *Empresas Morales*…, o. c., pp. 112,113. Bernat Vistarini, A, y Cull, J. T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles*…, o.c., p. 325.

en las pinturas de las catacumbas romanas [11]. Junto a la imagen se desarrolla un largo proceso teórico en relación a diversos aspectos de la iconografía mariana. El más debatido fue, sin lugar a dudas, el vinculado con la idea de la doctrina de la Inmaculada Concepción. En el siglo VIII Andrea di Creta en su Canon sobre la "Santa abuela de Dios Ana" será uno de los primeros en pronunciar la existencia de una fiesta de la Concepción de María [12]. Un siglo después figuras como Pascasio Radberto o el benedictino Eadmero con su obra *Tractatus de Conceptione Sanctae Mariae* habían contribuido a la definición teológica de la Inmaculada, teoría que será seguida por los grandes teólogos del siglo XIII, como Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino o Buenaventura.

Esta idea inmaculista será difundida, de una forma muy especial, por la orden de los frailes menores, con la figura de Duns Scoto como cabecilla de la Escuela de teólogos y predicadores. Así aparece en la siguiente portada que ilustra la obra de Gaspar de la Fuente *Armamentarium Seraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Inmaculate Conceptiones* (Madrid: Imprenta Real: 1649) en donde una torre fortificada centra la composición con la imagen de la Inmaculada en la parte superior. Dos figuras se sitúan a ambos lados de la fortaleza: en la parte izquierda San Domingo de Guzmán -con el hábito dominico y la estrella colocada en su hombro derecho- estrecha su mano a San Francisco de Asís colocado enfrente y, en la misma posición que Santo Domingo, alzan sus respectivas manos hacia María simbolizando la unión de las órdenes en la defensa de la Inmaculada Concepción[13]. A este apoyo inmaculista se suma la monarquía representada a través del escudo imperial de Felipe IV, situado bajo la corona de nubes de la Virgen. Un conjunto de angelillos comple-

11. En las catacumbas de Santa Priscilla, las del Cementerio Mayor o en las de San Pedro y Marcelino se conservan las primeras imágenes de María y las más significativas en cuanto representan el paso de una pintura "compendiaria", es decir, un tipo de representación en donde lo importante no son los detalles sino la apreciación de todo el conjunto y la pintura bizantina. PISANI, R., *Maria nell'arte...* , o. c., p.13.

12. FRANCIA, V., "L'Immacolata Concezione: alla recerca di un modello iconografico", en *Una donna Vestita di Sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri,* Milano 2005, p. 33.

13. El tema del encuentro fraternal entre Santo Domingo y San Francisco es frecuente en las artes figurativas del siglo XVII sirviendo de modelo para la oración y la predicación en un contexto contrarreformista que permitiese superar las diferentes posturas ideológicas surgidas entre las diferentes órdenes religiosas. CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los santos,* Madrid 2003, pp. 102,103.

tan la escena tocando violas, arpas y trompetas sosteniendo tarjas con diversas inscripciones en las que podemos leer: "Mille clypei pendent ex ea" ("de la cual penden mil escudos), "Aedificata est cum propugnaculis" ("Torre edificada con baluartes") y "Omnis armatura fortium" ("Fuerte en toda armadura").

De las almenas laterales penden diversos trofeos militares que simbolizan la victoria de la defensa inmaculista sirviéndole de base sendos pedestales en donde se sientan un grupo de geniecillos que sostienen una tela en donde se lee el título de la obra. La idea de la torre no es casual puesto que alude a la Torre de David (Turris Davidica) o a la Torre de marfil (Turris eburnea), calificativos que las Letanías le conceden a María y que Nicolás de la Iglesia recoge en su obra *Flores de Miraflores* en alusión a la Virgen como defensora de la Iglesia [14]. J. Boschius recoge la idea de la Torre como símbolo de la fortaleza que protege al fiel de las adversidades con el mote: "In aeternum non Commovebitur" ("Torre, eternamente inquebrantable") [15].

---

14. El lema: "Turris David cum Propugnaculis" ("Torre de David con almenas") (Cant. 4,4) se explica a través del comentario del emblema: "No fuera razon dexar en olvido la armería de la Iglesia, figurada en la torre de David; viendo, que en la viña que atento plantò aquel padre de familias, edificó una torre para su defensa, y hermosura. La defensa de la viña del Señor, la armería de la Iglesia militante está cifrada en la torre, y en ella como en cifra veremos a María, y su pureza. Pinta el Esposo Santo en los Cantares con admirables metaphoras, y colores, la hermosura de su esposa, sin dexar en ella parte que son finísimos matizes no dibuxe (…). Es tu hermoso cuello como la torre de David, que esta edificada con almenas que la adornan, y defienden (…) La cabeza de la Iglesia es Christo, el cuello de la Iglesia es Maria, porque es la cosa que està mas inmediata à la cabeza (…) Maria es la cosa mas inmediata à Christo, y por ella passa el alimento de la gracia, que dà vida al cuerpo mystico, y a los miembros de la Iglesia (…). DE LA IGLESIA, N., *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la inmaculada concepción de la Virgen, y madre de Dios María señora nuestra,* Burgos 1659, p. 142. BERNAT VISTARINI, A., y CULL, J. T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles*…, o. c., p. 778.

"Pinta el esposo Santo en los Cantares con admirables metaphoras, y colores, la hermosura de su esposa, sin dexar en ella parte que con finísimos matizes no dibuxe (…) Es tu hermoso cuello como la Torre de david, que esta edificada con almenas que la adornan, y defienden (…) El cuello de su esposa la Iglesia, compara el esposo Santo à la torre de David (…) la cabeza de la Iglesia es Christo, el cuello de la Iglesia es María, porque es la cosa que està mas inmediata à la cabeza (…) Maria es la cosa mas inmediata à Christo, y por ella passa el alimento de la gracia, que dà vida al cuerpo mystico y a los miembros de la Iglesia…", IGLESIA, N. de la, *Flores de Miraflores*… , o.c., p. 142.

15. BOSCHIUS, J., *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*… Ausburg Dillingen 1702, Tabla XIX, emblema CCCXXXIX. BIEDERMANN, H., *Diccionario de* símbolos, Barcelona 1996, pp. 452,453.

Encima otras dos tarjas representan dos emblemas que completan el significado de la estampa. Por una parte un libro arde encima de una zarza con el lema: "Veritas Moysi rubus" ("Verdad Moisés Espino") y, por otra, una mata de flores con una montaña al fondo y el lema: "Ab hyeme gratior" ("Más agradable desde el invierno). La zarza ardiente se relaciona con el sufrimiento de Cristo bajo la corona de espinas y está determinado por el pasaje bíblico del libro del Éxodo: "Empleábase Moisés en apacentar las ovejas de su suegro Jetró... y guiando una vez la grey a lo interior del desierto, vino hasta el monte de Dios Horeb. Donde se le apareció el Señor en una llama de fuego que salía de en medio de una zarza, y veía que la zarza estaba ardiendo y no se consumía. Por lo que dijo Moisés: Iré a ver esta gran maravilla, cómo es que no se consume la zarza..." (Ex 3,1-4). La zarza sería el símbolo del fuego espiritual que no quema y María pudo ser Madre, siendo virgen sin ser inviolada tal y como se expresa en uno de los jeroglíficos de Nicolás de la Iglesia con el mote: "Rubis incombustus" ("La zarza que no se quema") [16]. El libro abierto representa las tablas de la Ley y de los mandamientos que Dios le entregó a Moisés: "Mas Dios dijo a Moisés: Sube a lo alto del monte en donde estoy, y detente allí, y te daré unas tablas de piedra con la ley y los mandamientos que tengo escritos en ellas, a fin de que los enseñes al pueblo..." (Ex 24,12).

Las rosas son también símbolo de la pureza y la humildad de María siendo uno de los calificativos que se le atribuyen en las Letanías. Nicolás de la Iglesia alude a la idea de la Rosa Mística como la imagen que refleja la Inmaculada Concepción expresándolo en uno de

16. "De aquí infiero yo, que según la exposición deste Autor por el fuego, se entiende el ardor de la concupiscencia, padre de la corrupción, y cuchillo de la virginidad. Este, como siempre acompañava a la concepción actual de las mugeres, parece que exteriormente, en opinión de algunos, cercaba à María, viendo la Madre: pero segun la verdad no la quemò, pues siempre fue virgen pura… El fuego en la zarza, es la concupiscencia, que para prueva, y merito, queda en el justo, después de perdonada la culpa. IGLESIA, N. de la, *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada concepción de la Virgen, madre de Dios María señora nuestra,* Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659, p. 54.

"Vio Moisés una zarza cercada de llamas, la qual en medio del fuego conservaba su verdor; y aviéndola visto, quiere verla, porque es muy para vista nuestra zarza... El Mysterio de la zarza, significa la Concepción y Nacimiento de Christo, de las entrañas de María, salva su Virginidad... esta zarza sin quemarse en medio del fuego, es María Virgen, antes del parto, en el parto, y después de aver parido". BERNAT VISTARINI, A., y; CULL, J.T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles*… o. c., p. 832.

sus emblemas en el que aparece una rosa rodeada de espinas con el lema: "Rosa Mystica" ("Rosa Mística") y la suscripción: "De las espinas de Adán/ Intacta sale la Rosa/ Rosa en todo misteriosa[17]".

La tipología de María responde al tipo iconográfico de la Virgen Apocalíptica con la corona de las doce estrellas, la media luna y el dragón que pisotea, símbolo de la herejía[18]. A partir del Concilio de Trento se produce una integración de la representación de la Virgen Apocalíptica con la Inmaculada, sin entenderse, por ello, que la tipología apocalíptica se abandone; se trata, más bien, de representaciones de la Inmaculada Concepción que ilustran el episodio del Apocalipsis[19].

El escorzo de la figura, así como el movimiento de sus manos dispuestas sobre su pecho y la expresividad de su rostro nos hablan de unos modelos pictóricos que se están haciendo contemporáneamente a la estampa y en los que Herman Pannells pudo haberse inspirado[20].

---

17. "Cumpla por las flores de este guerto la rosa, pues la flor de las flores… Esta misteriosa rosa, nos ofrece el olor de su pureza, saliendo hermosa, suave, agradable y olorosa, del tronco rudo, áspero, espinoso, y basto. Por esto el Espíritu Santo compara la excelencia de María a la planta de la rosa abstrayendo de la planta... Porque la excelencia desta Virgen, consiste en aver salido rosa pura, y sin resabio de espina, de un tronco rudo, y espinoso, sin calidades de rosa". DE LA IGLESIA, N., *Flores de Miraflores*… o. c., pp. 93-95. BERNAT VISTARINI, A., y CULL, J. T., *Enciclopedia de Emblemas españoles*... o. c., p. 698.

18. Basado en el texto del Apocalipsis: "San Bernardo en su *Sermo Dominica intra octavam Assumptionis* identificó las doce estrellas como símbolo de las prerrogativas de María. Los exegetas comprobaron que los doce privilegios de María coincidían con sus doce gozos. A partir de este momento se establecieron una serie de oraciones de doce Aves dedicada a la corona de doce estrellas. Esta oración fue muy popular entre los franciscanos. STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía,* t.1, 2 (1988) 99.

19. GARCÍA MAHIQUES, R., "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo Mariano (y II). Ab Initio Et Ante Saecula Creata Sum", *Ars Longa,* 7-8 (1996-1997) 181.

20. Como discípulo de Rubens conoció las obras del barroco español dejando penetrar en sus ilustraciones el simbolismo propio del Siglo de Oro. En sus grabados se puede intuir una influencia de los retratos velazqueños en la precisión del dibujo que nos remontan a las Inmaculadas pintadas por su maestro Francisco Pacheco. GALLEGO GALLEGO, A., *Historia del Grabado en España,* Madrid 1999, p. 168.

Por otra parte, el modelo iconográfico y las características formales de la obra de Herman Pannells se integran dentro de la denominada escuela andaluza de la primera mitad del siglo XVII, con Juan Martínez Montañés como su máximo exponente. Esta corriente se caracterizó por la búsqueda de unas formas más dramáticas y la captación de una realidad que les aproximase a la psicología de los personajes representados. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés (1568-1659),* Sevilla 1987, pp. 80-82.

De Florencia, J., *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora predicados a las Magestades de Philippo III y Philippo IIII Nuestro Señor, Alcalá: Juan de Orduña: 1627*.

La impronta flamenca se observa en el siguiente grabado que ilustra la portada de la obra del Padre Jerónimo de Florencia *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora predicados a las Magestades de Philippo III y Philippo IIII* (Alcalá: Juan de Orduña: 1627). La estructura arquitectónica responde a una tipología barroca propia de la primera mitad del siglo XVII, colocando, entre dos intercolumnios, una cartela rectangular con los datos del autor y destinatario del libro y coronada por los escudos imperiales de Felipe III y Felipe IV.

El frontón se rompe para acoger la imagen de la Virgen, con el tipo iconográfico de María Inmaculada con las manos juntas, apoyada sobre la media luna e iluminada por la paloma del Espíritu Santo que, a su vez, se acompaña de las figuras del Padre y del Hijo sentados sobre una corona de nubes. Dos ángeles adoran a la Santísima Trinidad arrodillados sobre los aletones del frontón. El Padre Eterno, barbado y con la bola del mundo en su mano izquierda, dialoga con el Hijo vestido con una túnica plegada de estilo hispano-flamenco. Juan Schorquens trabaja la obra siguiendo las directrices propias de su formación en Flandes, insertando en sus grabados el sentido de la proporción en el cuerpo humano, como se puede apreciar en la imagen de la Virgen. Por otra parte, la perspectiva que se logra en la composición, con la presencia de la paloma que expande sus alas en una perfecta línea simétrica con respecto a María, refleja el dominio de la técnica calcográfica por parte del artífice flamenco[21].

Una posible fuente de inspiración para la creación de esta composición está en las miniaturas procedentes de las Biblias y Breviarios de los siglos XV y XVI, con la presencia del grupo trinitario inscrito en un óvalo de nubes y rodeado de cabezas de angelotes. La representación de la Trinidad con el Espíritu Santo en forma de paloma se remonta a los siglos XII y XIII, con su aparición en las miniaturas anglosajonas francesas y alemanas. Germán Pamplona afirma que uno de los primeros ejemplares españoles en los que aparece este tipo de

21. La estética del grabado flamenco y holandés que se crea a lo largo del siglo XVI es totalmente genuina y determinante del arte de los Países Bajos. No podemos pasar por alto que este nuevo estilo bebió, fundamentalmente, de dos fuentes: la corriente italiana y la estética alemana. Sin embargo, al contrario de lo que sucedió en Italia, los artistas flamencos y holandeses no buscaron la superación de la naturaleza en sus obras, como sí se hizo en Italia, sino la representación fiel de las personas y objetos. Varios, *El Arte del Grabado Flamenco y Holandés*. *De Lucas Van Leyden a Martin de Vos,* Amberes 2001, p. 17.

representación es en una de las miniaturas de un "Breviarium Pampilonense" del archivo de la catedral de Pamplona en donde el tipo de representación y los atributos iconográficos son los mismos que los del grabado[22].

Sobre las columnas se colocan cuatro óvalos con la representación iconográfica correspondiente a cuatro santos. En el lado izquierdo, la imagen de San Ignacio de Loyola y fundador de la orden jesuita se inspira en un grabado de Antonio Wierix conservado en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bruselas. En la estampa flamenca el santo, vestido con el hábito de la orden, se arrodilla para recibir la luz que irradia la Santísima Trinidad representada en la parte superior derecha acompañada de figuras angélicas portando palmas de martirio y una corona. La escena se representa dentro de una estructura arquitectónica con la representación de las columnas en el primer plano y en el fondo.

La portada del libro se simplifica recogiendo sólo la figura del santo que, en la misma posición que el grabado de A. Wierix, aparece arrodillado mirando hacia el Cielo con la presencia de un libro en el suelo y el nimbo circular sobre su cabeza. La representación de la Trinidad y los ángeles sobre las nubes se eliminan para sustituirlos por un epígrafe en el que se lee: "Ignatus Fundador Societatis Iesu". Este mismo esquema se repite en la iconografía de los demás santos.

Bajo San Ignacio, figura San Luis Gonzaga -otro de los personajes representativos de la orden- que con una aureola sobre su cabeza, se coloca en la misma actitud de recogimiento. En el otro lado San

---

22. PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español,* Madrid 1970, pp. 159,160.

Las fuentes literarias en las que se basa esta representación simbólica se apoyan en la tradición bíblica. Los iconólogos explican la presencia de la paloma en el Salmo 109. Réau remonta el origen de la iconografía del Espíritu Santo al Antiguo Testamento en el inicio de la Creación: "spiritus Dei super aquas" (Génesis 2, "el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas"), adquiriendo un papel relevante en el Nuevo Testamento con su aparición en numerosos relatos como la Anunciación, los Desposorios de la Virgen, Pentecostés o el Bautismo de Cristo. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*. *Iconografía de la Biblia*. *Antiguo Testamento,* Barcelona 1996, t. I, v.1, pp. 33,34.

Tenemos que tener en cuenta que la figuración iconográfica de la Trinidad en el arte europeo se remonta al siglo X, con la representación de la Trinidad de una forma antropomorfa, constituyéndose la paloma, símbolo de la tercera persona de la Trinidad, como un tipo iconográfico posterior, PAMPLONA, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad…* , o. c., pp. 15-17.

Francisco Javier hace pareja con San Ignacio y, al igual que éste, se viste con el hábito jesuita, arrodillado, con las manos sobre el pecho y un libro a sus pies. Este tipo de representación se configura como un claro ejemplo de simplificación del estilo flamenco, tomando como referencia la imagen del santo y suprimiendo el resto de los personajes así como el fondo paisajístico y los ángeles portadores de palmas que sobrevuelan sobre su cabeza.

Debajo de San Francisco Javier se sitúa San Estanislao de kotska que aparece siguiendo su tipo iconográfico habitual: postrado ante la imagen del Santo Sacramento y sin ningún atributo iconográfico que lo identifique salvo el epígrafe con su nombre y el hábito de la orden [23].

Una cartela barroca, inscrita en el centro del basamento, recoge la imagen del último de los santos jesuitas representados en este frontispicio. Se trata de San Francisco de Borja, ataviado con el mismo hábito que sus compañeros, en actitud contemplativa y acompañado de una calavera coronada y tres capelos cardenalicios ante los cuales está en adoración, expresando su decisión de renunciar al mundo [24].

El esquema arquitectónico -con el par de columnas corintias, los medallones a cada lado de la cartela central y la presencia de la escenografía rompiendo el frontón- responde al diseño flamenco de la escuela de Rubens, siendo su modelo el grabado de C. Van der Steen, que ilustra la portada de una obra anónima *Commentaria in Pentateuchum Mosis*, impresa en Amberes en el año 1616 [25].

La Inmaculada con el Niño en brazos, la corona de doce estrellas y el triple querubín a sus pies aparece en *De Maria Advocata Nostra Adnotationes, et Exempla* (Madrid: Mateo Fernández: 1668) del jesuita Juan Antonio Velázquez. La plancha reaprovechada de otras impresiones anteriores recoge una frase bíblica tomada del Salmo 145, 9: "Pupillum et viduam suscipiet, et vias peccatorum disperdet" ("Al huérfano y a la viuda sustenta, pero trastorna el camino de los

23. MAUQUOY-HENDRICKS, M., *Les Estampes des Wierix conservées au cabinet des Estanpes de la Bibliotheque Royale Albert I°,* Bruselas 1978, v. II, pp. 152, 154, 207, 211.

24. Decisión que tomó cuando vio el cadáver de la reina Isabel. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos,* Barcelona 1996, t. II, v.3, p. 458.

25. JUDSON, J. R , VAN DE VELDE, C., *Book illustration and title-pages,* Corpus Rubenianum, 21, London 1978, fig. 118.

pecadores")[26]. Rodeada de ángeles, María responde a unos cánones de dulzura y humanidad propios de la iconografía del Seiscientos con una perfecta integración de la Madre y el Hijo a través del movimiento de las manos y la inclinación de la cabeza de la Virgen[27]. Los mismos rasgos se repiten en la *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Exercicios Espirituales, para todas las Festividades de los Santos,* del agustino Pedro de Valderrama y dedicado a Nuestra Señora de Atocha[28] .

La figura del donante o del devoto que contempla a la Inmaculada Concepción es frecuente en las artes figurativas de los siglos XV y XVI difundiéndose en los retablos y en las pinturas conventuales a lo largo de todo el período barroco. Así nos lo encontramos en la portada de la obra de Andrés Pérez de Ibarra -vicario del convento de Santa María de Tudia- *Doctrina Cristiana ad Parochos* impresa en Madrid en el año 1625. María -con la media luna a los pies y el Niño en brazos- está siendo elevada por cuatro ángeles colocados a ambos lados de la figura[29]. El propio Andrés Pérez de Ibarra con el bonete en sus manos y la cruz de la orden de Santiago -a la que pertenece- se arrodilla, en la parte derecha de la estampa, ante la visión celestial representada en un plano superior y aislada por una corona de nubes. En el pavimento podemos leer la firma de Alardo de Popma, graba-

26. Bajo la guirnalda floronada se escribe la frase: "HISPANIAE ADVOCATA" ("ABOGADA DE ESPAÑA"); iconografía que se repite en la obra de Martín Ruíz de Mesa *Vida y Obras del Maestro Juan de Ávila Predicador Apostolico del Andaluzia, dividida en dos tomos,* impresa en Madrid en 1618 y "dirigidas a la Inmaculada Virgen María, Señora y abogada nuestra".

27. Varios, *La Vergine nel Rinascimento en el Barocco,* Roma 1924, p. 7.

28. "…Que si a los Principes de la Tierra, a los Presidentes, y a los que estan cerca de las personas Reales (por lisonja, ò por esperanza de favor) se suelen dirigir los libros, con mas razon a vos Princesa de los Cielos que presidis a tantos coros de Angeles, y que tan cerca estays de las divinas personas, que ningun bien haze Dios a los hombres que no sea por vuestras generosas manos, de quien espero favor para con el Padre, que os hizo Madre de su hijo, y para con el hijo, que os hizo hija de su Padre, y para con el divino amor, que os dio la gracia, con que fuisteys hija del Padre, Madre del Hijo, y Esposa del Espiritu Santo…", VALDERRAMA, P. de, *Primera, Segunda, y Tercera Parte de los Ejercicios Espirituales, para todas las festividades de los Santos,* Madrid, Alonso Martín, 1610.

29. "La Virgen María ha sido elevada a la mansión celestial, donde el Rey de los reyes está sentado en un trono adornado de estrellas" (segunda antífona de laudes); "En este día, la Virgen María subió a los cielos; alegraos, porque reina para siempre con Cristo" (segundas vísperas, antífona del Magnificat). CAROL, J. B., *Mariología,* BAC, Madrid 1964, p. 52.

dor flamenco que trabaja en Madrid y en Toledo en donde entra en contacto con Antonio Pizarro, discípulo del Greco[30] que influirá notablemente en la iconografía de sus Inmaculadas. Al mismo tiempo su formación nórdica se deja ver en la tipología de la composición con una clara separación de los planos a partir del famoso recurso de la ventana que, en este caso, se cierra, en alusión a la celda del convento. Asimismo la presencia de los ángeles que transportan a la Madre de Dios se había difundido en los talleres tipográficos de la Flandes del siglo XVI como es el caso de la *Asunción y Coronación de la Virgen* firmada por Cornelis Cort en 1574 sobre diseño de Federico Zuccari y reimpresa dos años más tarde, en 1576[31].

La Virgen del Rosario ilustra la obra del fraile dominico Juan de la Cruz que se retrata en la portada recibiendo el rosario de manos de María y del niño. La Virgen y su Hijo inclinan la cabeza en una actitud de humildad y de sumisión que caracteriza a las imágenes marianas de finales del siglo XVI. El libro *Iesus Maria. Directorium Conscientiae. Prima Pars Ubi per Ordinem praeceptorum decalogi agitar de omnibus materiis moralibus,* publicado en Toledo en 1624, supone el inicio de una campaña de difusión de la devoción del Rosario impulsada por el poder monárquico y que llegará a su máximo esplendor en la segunda mitad del siglo XVII[32]. La orden dominica se pone a la cabeza en esta primera etapa de difusión recurriendo a la colocación del rosario a la imagen medieval de Nuestra Señora, en la que la Virgen, representada con el Niño, su principal atributo, susti-

30. GALLEGO GALLEGO, A., *Historia del Grabado en España*…, o.c., p. 153.

31. La lámina fue impresa en Roma en el taller de Antonio Lafrery sirviendo como modelo de la Inmaculada Concepción que el propio Zuccari pintó para el oratorio de *Santa Concezione di Pesaro*. Se representa a María de pie, en actitud recogida, con la creciente luna a sus pies, subiendo al cielo sobre una nube y guiada por cuatro ángeles, dos de los cuales le colocan una corona sobre su cabeza. QUINTANILLA MARTÍNEZ, E., "El lienzo de la Inmaculada Concepción del Convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz). Iconografía y fuentes grabadas", en *Cuadernos de Arte e Iconografía,* t.10, 19 (2001) 82.

Este tipo de iconografía se repetirá en numerosas Inmaculadas pintadas por los principales artistas de la España del Manierismo y del Barroco, entre las que destaca la creada por el Caballero de Arpino conservada en el Colegio jesuita de Sevilla.

32. El principal protagonista de este impulso masivo fue el propio rey Felipe IV que en 1655 instó a sus obispos a que promocionasen la nueva devoción en sus respectivas diócesis. FERNÁDEZ CORTIZO, C., "Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglo XVI-XVII)", en *Homenaje a José García Oro,* Romaní Martínez, M; Novoa Gómez, Mª. A (ed), Santiago de Compostela 2002, p. 157.

De La Fuente, G., *Armamentarium Seraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Inmaculate Conceptionis, Madrid: Imprenta Real: 1649*.

tuye la flor, símbolo de la pureza, por el rosario[33]. Además sostienen que Santo Domingo es el verdadero difusor de la devoción y fundador de las primeras cofradías de devotos en el siglo XIII[34].

La tipología de la Inmaculada con el rosario en una de sus manos decora gran parte de los frontispicios de la segunda mitad de la centuria; así aparece en la obra del dominico Pedro Díaz de Cossío titulada *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina con el Rosario: y del Rosario con la Doctrina Cristiana. Añadido un Tratado de la Cofradía del Santissimo Nombre de IESUS: y otro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* (Madrid: Imprenta Real: 1671)[35]. En esta obra María presenta, al igual que la anterior, al Niño extendido a lo largo de su regazo, la media luna a sus pies y una corona vegetal de la que cuelga un rosario que la rodea a modo de aureola. Esta vez se añaden dos figuras a los pies de la Virgen: Santo Domingo con el hábito de la orden, la flor en su mano izquierda y el perro con la antorcha encendida y Santa Catalina de Siena, vestida con el hábi-

---

33. LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., "Tipologías de la Virgen del Rosario en el arte gallego", en *V Semana Mariana en Compostela,* Santiago 1999, p. 112.

Réau defiende la existencia de tres tipos iconográficos para representar la Virgen del Rosario: La Virgen de la Misericordia, la Virgen de los siete Gozos o de los siete Dolores y la Virgen sentada, con el Niño sobre las rodillas entregando el rosario a Santo Domingo. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento,* t. I, v.2, Madrid 1996, p. 130.

34. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *El Grabado Compostelano del siglo XVIII*, A Coruña 1996, p. 230.

La Contrarreforma exalta la devoción a la Virgen del Rosario tanto o más que el culto eucarístico, convirtiéndose ambos en una de las expresiones primordiales de la Reforma católica como un baluarte de ofensiva contra las confesiones reformadas. FERNÁNDEZ CORTIZO, C., "Los misioneros populares y la devoción del Rosario…", o. c., p. 157.

35. En el prólogo al lector Díaz de Cossío explica el argumento y el motivo de la obra: "…Esta misma Doctrina hallo en el Rosario Santísimo de la Soberana Virgen, y la Doctrina cristiana, como se enseña à los niños en la escuela, y la escriven los autores de sus libros, por donde la enseñan unos, y la aprenden otros; la misma Doctrina Christiana es la que enseña María Santissima en su Santísimo Rosario, que la que enseñan los libros de la Doctrina, y ejecutan los Maestreescuelas en la escuela, y se manda saber à todo Christiano: pero con esta diferencia, que lo librillos de la Doctrina ponen las conclusiones de los misterios de la Fe, y de los preceptos sin dar la razon, ni dar los fundamentos della, ni luz para discurrir la razon, y fundamento, que de aquellas conclusiones de la Doctrina, y Fe Católica, se pueden alcanzar, y saber…". DÍAZ DE COSSÍO, P., *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la Doctrina con el Rosario: y del Rosario con la Doctrina Cristiana. Añadido un Tratado de la Cofradía del Santissimo Nombre de IESUS: y otro de la Cofradía del Santísimo Sacramento,* Madrid, Imprenta Real, 1671, pp. 4,5.

to dominico y el crucifijo[36], símbolo de sus Desposorios místicos[37]. Porta una corona de espinas sobre su cabeza porque cuando Cristo le ofreció elegir entre una corona de oro y otra de espinas, escogió la segunda[38].

Una frase rodea la plancha del grabado en la que se lee: "Consitemini Domino in cithara: in Psalterio decem chordarum, psallite illi. Cantate ei canticum novum: bene psallite ei in vociferatione" ("Celebrad al Señor con la cítara, cantadlo con el salterio de diez cuerdas: cantadle nueva canción, cantadle bien al sonido del clarín", Sal 32, 2-3).

La iconografía del Rosario vuelve a aparecer en la obra de Antonio Fajardo y Acevedo *Varios Romances escritos a los Sucesos de la Liga Sagrada desde el sitio de Viena, hasta la Restauración de Buda, y otras Plaças, conseguidas en tres años, en que se celebran doze Heroes insignes de estos tiempos* (Valencia: Jaime de Bordazar: 1687)[39]. La Virgen con el Niño reparten rosarios a los santos arrodi-

36. Este atributo se convirtió en uno de los elementos más significativos de la santa al ser difundido en las estampas italianas del Quattrocento que servirán de modelo para las pinturas de los siglos posteriores, no sólo en Italia sino también en Francia, Alemania y España. Es posible que estas imágenes de devoción hayan formado parte de las colecciones conventuales y de particulares llegando a manos de los grabadores a través de los propios mecenas del libro. *Biblioteca Sanctorum,* Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, III, Roma 1963, p. 1035.

37. Los dominicos trataron de difundir la idea de que Santa Catalina de Siena murió a los treinta y tres años, la misma edad que tenía Cristo en el momento de su Crucifixión. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos,* Barcelona 1997, p. 285.

38. RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*…, o. c., pp. 285,286.

39. "Soberana Señora, motivo de mi devoción, à ti se dedica de derecho este corto obsequio, por precissa deuda de Triunfos conseguidos, por la intercesión de tu santísimo Rosario, contra la Fiera Otomana, contra el enemigo común de la Iglesia, pues tu Patrocinio es tan aplaudido en toda la Cristiandad: bien lo califica la Insigne Vitoria avida con toda desigualdad en la batalla de Lepanto… Y siendo uno mismo el Barbaro poder en los sucesos, que con tan maravillosos sitios, assaltos, y conquistas han conseguido las Armas Cesareas (en estos años) à quien después de Dios se avian de ofrecer, sino a vuestra Divina Majestad?". Dedicatoria de Antonio Fajardo y Acevedo a Nuestra Señora del Rosario. FAJARDO DE ACEVEDO, A., *Varios Romances escritos a los Sucesos de la Liga Sagrada desde el sitio de Viena, hasta la Restauración de Buda, y otras Plaças, conseguidas en tres años, en que se celebran doze Heroes insignes de estos tiempos,* Valencia, Jaime de Bordazar, 1687.

llados y agrupados en la parte inferior[40]. Su devoción queda protegida por las figuras de Santo Domingo, que le ofrece el lirio a María y Santa Catalina, con el corazón que Jesús le arrebató a cambio del suyo[41].

La influencia de la escuela castellana -con la figura de María representada como niña, en actitud orante, con una larga melena caída simétricamente sobre los hombros y su pierna derecha inclinada ligeramente hacia delante- se puede apreciar en la portada que ilustra la *Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen Maria Nuestra Señora* por el fraile José de Jesús María "primer historiador de la Sagrada Reforma de Nuestra Señora del Carmen", publicada en Madrid en el año 1657. El modelo de la Inmaculada responde a las disposiciones de Trento recreando la imagen de la Virgen Apocalíptica como la mujer que venció a la herejía con la media luna a sus pies, símbolo de su pureza y virginidad. Se corona con las doce estrellas y se acompaña de los símbolos alusivos a la virginidad de María.

Coronada por dos ángeles aparece en la obra del fraile mercedario Silvestre de Saavedra *Razon del pecado original, y preservacion del en la concepción Purissima de la Reyna de los Angeles Maria* (Sevilla: Clemente Hidalgo: 1615). Este tipo iconográfico ya aparecía en las pinturas del siglo XVI como en la Inmaculada que Giuseppe de Arpino ejecuta para la Academia de San Fernando de Madrid. Esta coronación de María, que suelen efectuar dos personas divinas o dos ángeles forma parte de la iconografía de la Inmaculada llegándose a confundir con el tema de la Coronación[42].

Una última portada nos muestra a María orante como "Tota Pulchra et amica mea et macula non est in te" ("Qué hermosa eres

40. Se trata del tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia que -bajo la advocación de la Virgen de la Merced- se representa acogiendo a los devotos bajo la protección de su manto. Además estas características ya estaban presentes en las Vírgenes medievales que utilizaban el manto para proteger a sus fieles. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *El Grabado Compostelano del siglo XVIII…*, o.c., p. 227.

41. Este atributo forma parte de uno de los episodios relativos a la unidad del alma de Santa Catalina con la de Cristo que quitándole su corazón volvió para ofrecerle el suyo: "Querida hija, no hace mucho que tomé tu corazón, ahora te doy el mío para que vivas para siempre", CARMONA MUELA, J., *Iconografía de los Santos,* Madrid 2003, p. 77.

42. TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen en el arte español,* Madrid 1947, p. 157.

amada mía y no hay mancha en ti") con la embrionaria figura del niño Jesús en su vientre. Este tipo iconográfico se relaciona con la representación de la Virgen de la Esperanza o de la Expectación[43] en la espera del parto, imagen frecuente en las artes figurativas del Renacimiento como en el cantoral de la catedral de Sevilla o en el Libro de Horas de la reina Margarita de Austria del Monasterio de El Escorial[44]. El niño, con las manos juntas y envuelto en un disco solar, se coloca sobre la bola del mundo, iconografía que ya aparecía en la pintura italiana de principios del siglo XVI como la Inmaculada Concepción de la escuela de Il Pinturicchio conservada en el Museo Nacional de Estocolmo[45]. Al igual que en la estampa la figura del Padre, en la parte superior, contempla la escena y la bendice, al tiempo que sostiene con su mano izquierda el globo celeste. Diferentes inscripciones -tomadas de distintos textos bíblicos- se reparten por el espacio sagrado identificando cada uno de los símbolos marianos[46].

El grabado decora la obra del jesuita Juan de Torres *Philosophia Moral de Principes, para su Buena Crianza y gobierno: y para personas de todos estados* (Burgos: Juan Bautista Varesio: 1602).

El papel que desempeña María en estas primeras páginas del libro barroco es fundamental convirtiéndose en la mediadora entre Dios y los hombres a través de tres funciones que había recogido la Escolástica. Por una parte estas imágenes sirven de libros para aquellas personas que no saben leer (educatio), incitando a la devoción y a la oración (excitatio) y sirviendo de ejemplo y recordatorio a los fieles y devotos (memoria)[47]. Consciente de los ataques de la idolatría por

43. La composición forma parte de la serie de imágenes denominadas "aurorali o criptiche" de la Inmaculada Concepción, propias de finales del siglo XV y principios del XVI, momento en que todavía se está definiendo el tipo iconográfico de la Inmaculada. Varios *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grande maestri,* Milano 2005, p. 176.

44. TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen…*, o.c., pp. 77,78.

45. FRANCIA, V., *Splendore di Bellezza. L'iconografia dell'Immacolata Concezione nella pintura Rinascimentale Italiana,* Cittá del Vaticano 2004, pp. 102,103.

46. Alrededor de María se agrupan los siguientes símbolos: La estrella del mar ("Stella maris"), un lirio ("Sicut lilium inter spinas"), un olivo ("Oliva speciosa"), una fortaleza ("Turris David cum propugnaculis"), un espejo ("Speculum sine macula"), una fuente ("Fons ortorum"), una ciudad ("Civitas Dei"), el sol ("Electa ut sol"), la luna ("Pulchra ut luna"), una puerta murada ("Porta coeli"), un cedro ("Cedros exaltata"), un rosal ("Plantario rosae"), un árbol ("Floreció la vara de Jesé"), un pozo ("Puteus aquarum viventium"), un huerto cerrado ("Ortus conclusus"). TRENS, M., *María, iconografía de la Virgen…*, o. c., pp. 153,154.

47. GONZÁLVEZ, R., y PEREDA, F., *La catedral de Toledo 1549. Según el Dr. Blas Ortiz. Descripción Graphica y Elegantissima de la Iglesia de Toledo,* Toledo 1999, p. 121.

parte de los luteranos, las órdenes religiosas se encargaron de justificar el uso de la imagen como principal arma combativa escogiendo la figura de María como alegoría y símbolo de la Iglesia Católica. Para ello se basaron en el argumento de las "Acheiropoietai" atribuyendo a San Lucas la realización de las primeras imágenes de Cristo y de su Madre[48].

48. El término griego "acheiropoïeton" definía algún artefacto, inevitablemente figurado que fuera "hecho sin la mano humana"; representaciones de origen divino "cuyo artífice era nada menos que Dios, el Mismo". PHAKE-POTTER, H.M.S., "Nuestra Señora de Guadalupe: La Pintura, la Leyenda y la Realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica", en *Cuadernos de Arte e Iconografía,* t. 12, 24 (2003) 297.

Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista

Fernando González Moreno
Universidad de Castilla-La Mancha

Resulta significativo que una de las observaciones sobre la religiosidad de los españoles recogidas por los franceses Gustave Doré y Charles Davillier con motivo de su viaje por España entre 1861 y 1863 hiciese referencia a que

> «desde tiempo inmemorial el dogma de la Inmaculada Concepción se admitió en España. Aún más, es una creencia eminentemente popular. [...] Casi no hay lugar, lo mismo en las calles que en las iglesias, en donde no se vea representada a la Santísima vestida de azul y blanco, con unos lirios en un jarrón, emblema de la pureza. Este motivo se pintaba antiguamente con mucha frecuencia sobre los azulejos que se incrustaban en las fachadas de las casas, y hemos visto en Córdoba muchas de estas pinturas tutelares. «En la puerta de la mayoría de las casas –dice Mme. D'Aulnoy [1]– hay un cuadro de cerámica en donde se ve la salutación Angélica con estas palabras: María fue concebida sin pecado original» [2].

Este testimonio refleja con gran acierto el arraigo que la defensa de la teoría inmaculista tuvo en nuestro país, convirtiéndose en una seña de identidad de la espiritualidad española siglos antes de producirse la promulgación del dogma. La bula *Ineffabilis Deus* de Pío IX estableció en 1854

> «que la beatísima Virgen María fue preservada inmune a toda mancha de culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente» [3].

Sin embargo, en España, ya existía desde el siglo XV una muy notable devoción concepcionista, pudiéndose incluso remontar al siglo

---

1. Autora de *Viaje por España* (1679).
2. DORÉ, G. y DAVILLIER, Ch., *Viaje por España,* Madrid 1988, t. 2, pp. 36 y 38.
3. GARCÍA GUTIÉRREZ, F., "El Dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma,* Córdoba 2004, p. 39.

XII la celebración de la primeras fiestas en alusión a la Concepción de María[4].

La cita de Doré y Davillier nos interesa igualmente porque pone de manifiesto el importante protagonismo desempeñado por el arte, la imagen, dentro de este proceso de defensa de la inmaculada concepción de María; *casi no hay lugar, lo mismo en las calles que en las iglesias, en donde no se vea representada a la Santísima*. Para la Iglesia, el icono, debidamente encauzado y controlado por los censores y por la Inquisición, se convirtió en una herramienta con la que aleccionar al pueblo y moverle a la piedad y a la Fe, darle a conocer la Verdad revelada conmoviéndole[5]. Así quedó concretado en el concilio de Trento, en cuya sesión XXV de diciembre de 1563 se defendió mediante el *Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas* la exaltación de la imagen como medio para difundir la veneración a Cristo, a la Virgen y a los santos, ejemplos de conducta virtuosa y modelos a seguir por los fieles;

> «enseñen además –se indicaba en el mencionado decreto[6]– que las imágenes de Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos deben ser expuestas y conservadas, principalmente en los templos, y que ha de tributárseles el honor y la veneración debidos [...] enseñen también con diligencia los obispos que, a través de las historias de los misterios de nuestra redención expresadas en pinturas y otras representaciones, el pueblo es ilustrado y conformado en la conmemoración y en la asidua veneración de los artículos de la fe».

Artistas e Iglesia se encargaron de fijar aquellos modelos, en el caso de la *Inmaculada Concepción* especialmente abstractos y eruditos, que sirviesen para potenciar esta devoción y encauzar la espiritualidad popular, convirtiéndose en imágenes con una gran demanda por parte del conjunto de la sociedad. En este sentido, recuperando una vez más la cita con la que habría este estudio, la pintura sobre

---

4. Véase LÓPEZ-FE y FIGUEROA, C. Mª, "Sine Labe Concepta. De una Piadosa creencia al Dogma", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma,* Córdoba 2004, pp. 41 – 69.

5. Véase MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la Española del Siglo de Oro", en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España,* Cuenca 2000, pp. 215 – 239.

6. Véase en GARRIGA, J., *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa,* Barcelona 1983, t. IV, pp. 345 – 349.

azulejos, quizás por ser una de las artes con un sentido más popular, incorporó con asiduidad la representación de temas inmaculistas; *este motivo se pintaba antiguamente con mucha frecuencia sobre los azulejos que se incrustaban en las fachadas de las casas*. Así la cerámica valenciana y la andaluza[7], o aquella sobre la que se centra este estudio: la de Talavera de la Reina.

La azulejería talaverana, coincidiendo con su periodo de mayor florecimiento a finales del siglo XVI, se sumó con fuerza a la difusión de la imagen inmaculista, incorporando a sus repertorios algunos de los principales temas empleados por los pintores para referirse a la inmaculada concepción de María[8]. Cabe tratar en primer lugar uno de los modelos de representación que, muy habituales en la Edad Media, comienzan a abandonarse en el siglo XVI ante la implantación de otras fórmulas más eficaces; me refiero a la representación del *Árbol de Jesé*, el árbol genealógico de Cristo desde Jesé, padre del rey David (Is. 11, 1-3; Mt. 1, 1 – 17; y Lc. 3, 23 – 38). A través de este tema, de amplia presencia en la pintura de los Países Bajos, se buscaba reforzar la imagen de María como Virgen (Virga / vara) y madre del Salvador[9]. Sin embargo, la representación resultaba conflictiva, ya que esta genealogía no conducía a la Virgen, sino a José, tal y como la azulejería talaverana nos muestra en dos ejemplos: la *Genealogía de Cristo* dispuesta en el atrio de la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) y la situada en la nave del Evangelio en el mismo templo; la primera, en un pésimo estado de conservación, de finales del siglo XVI y la segunda de 1636. Ésta última, a cuyo co-

7. Sirvan como ejemplo de la cerámica de estos ámbitos la placa en reflejo metálico de la *Inmaculada Concepción* del siglo XVIII que se conserva en el Museo Nacional de Cerámica *González Martí* (Valencia), el panel del mismo tema de 1783 del Museo de *L'Almudí* en Xátiva (Valencia) y el panel –parte de un frontal de altar– de principios del siglo XVII atribuido al taller de Hernando de Valladares (Colección particular, Córdoba).

8. Si bien sólo voy a referirme a piezas de la azulejería talaverana, debo señalar que también la loza fue decorada en algunas ocasiones con esta temática. Sirva como ejemplo el aguamanil de la primera mitad del siglo XVIII que se conserva en el Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo). Esta obra nos muestra a la Virgen como *Tota Pulchra* sobre el globo terráqueo y el cuarto creciente lunar, pisando la serpiente y rodeada por cuatro de las letanías lauretanas: la palmera, el ciprés, la puerta cerrada y la torre.

9. Véase GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma,* Córdoba 2004, pp. 105 – 109.

mienzo se dispone *San Mateo*, muestra la relación de los antepasados de Cristo desde Abraham hasta Eleazar[10], si bien la presencia de una inscripción partida nos indica que, originariamente, la genealogía se completaba con Mattán, Jacob y José. Todos los personajes aparecen dispuestos en hornacinas conformando una galería fingida, y no según el esquema tradicional que presentaba a Jesé tumbado y como origen de un árbol genealógico en el que se disponían los diferentes antepasados de la Virgen. Vemos como, por tanto, y pese a la influencia que la pintura flamenca tuvo en la azulejería talaverana, ésta ya no adopta un tema netamente gótico, sino que va a preferir otros modelos de representación mejor definidos[11].

Las escenas alusivas a la *Parentela de María* o la *Santa Ana Triple*, empleadas desde la Edad Media para referirse a la sobrenatural concepción de María[12], potenciando en este caso la figura de santa Ana, tampoco gozaron de especial presencia en la azulejería talaverana. Tan sólo puedo citar el frontal de altar del retablo de *Santa Ana* en la iglesia parroquial de Mombeltrán (Ávila, 1573), en el que se nos muestra a la Virgen y el Niño, Santa Ana y San Joaquín, y un panel en el que se nos muestra a *Santa Ana amamantando a la Virgen* conservado en la iglesia parroquial de Piedraescrita (Toledo, finales del siglo XVI); piezas que debemos poner en relación con el conjunto de obras que, ya desde el siglo XIV, propiciaron la exaltación de santa Ana como madre de una muchacha concebida sin mancha y abuela del Redentor. Me interesa destacar en mayor medida el último panel citado, el cual debe ser vinculado a otros dos que son los que realmente confieren al conjunto el planteamiento inmaculista. Me refiero a *Santa Ana y el nido de pájaros* y el *Abrazo ante la Puerta Dorada*. El *Abrazo ante la Puerta Dorada* o el *Abrazo Místico* es una de la escenas que, a diferencia de las comentadas hasta ahora, sí fue-

10. Abraham, Isaac, Jacob, Judá, Fares, Esrom, Aram, Aminadab, Naassón, Salmón, Booz, Obed, Jesé, David, Salomón, Roboam, Abiá, Asaf, Josafat, Joram, Ozías, Joatam, Acaz, Ezequías, Manasés, Amón, Josías, Jeconías, Salatiel, Zorobabel, Abiud, Eliakim, Azor, Sadoq, Aquim, Eliud y Eleazar.

11. Circunstancia bien diferente se da en la azulejería sevillana de la primera mitad del siglo XVI, donde resultó crucial la influencia directa del italiano Francisco Niculoso el Pisano, conocedor de estampas flamencas. Recordemos dos de las obras más emblemáticas de este pintor: el retablo de la *Visitación* (Reales Alcázares, Sevilla, 1504) y el retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de Tentudía (Calerá de León, Badajoz, 1518); ambas piezas decoradas con el motivo del *Árbol de Jesé*.

12. Véase GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., o.c., pp. 109 – 116.

ron recogidas de la tradición medieval por parte de la azulejería renacentista talaverana. El episodio, procedente de los *Evangelios Apócrifos* (*Protoevangelio de Santiago*, 4; y *Evangelio del Pseudo Mateo*, 3, 5), narra el momento en el que san Joaquín, que había permanecido retirado entre los pastores, y Santa Ana se encuentran ante la Puerta Dorada de Jerusalén; instante que se tomó como símbolo de la pura y limpia concepción de María. La escena, tal y como podemos contemplarla en el citado panel, en el perteneciente al retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la Iglesia Parroquial de Maqueda (Toledo, 1568) (fig. 1) y en el frontal de altar con-

Fig. 1: *Abrazo ante la Puerta Dorada*. Detalle del retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Iglesia Parroquial, Maqueda, Toledo, finales del siglo XVI)

servado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, finales del siglo XVI) [13], se resuelve en los tres casos de forma idéntica –siguiendo como modelo una misma estampa–, mostrando a los dos santos ante un gran arco mientras un ángel une sus cabezas.

El panel de Piedraescrita, como ya he señalado, se completa con la presencia de otro que alude a *Santa Ana y el nido de pájaros*, pasaje de especial singularidad. Procedente también de los *Evangelios Apócrifos* (*Protoevangelio de Santiago*, 3, 1-2; *Evangelio del Pseudo Mateo*: 2, 2), el episodio narra como Santa Ana,

> «habiendo elevado sus ojos al cielo, vio un nido de pájaros en el laurel y se lamentó de nuevo para sí, diciendo: «¡Ay de mí!¿Por qué habré nacido y en qué hora habré sido concebida? He venido al mundo para ser como tierra maldita entre los hijos de Israel; éstos me han colmado de injurias y me han barrido del templo de Dios. ¡Ay de mí! ¿A quién me asemejo yo? No a las aves del cielo, puesto que ellas son fecundas en tu presencia, Señor» [14].

La narración sirve como preludio al posterior pasaje del *Abrazo ante la Puerta Dorada* y permite, por tanto, reforzar el carácter milagroso de la concepción de María.

Las diferentes escenas anteriormente descritas acabaron siendo relegadas ante la implantación a finales del siglo XVI del que fue el modelo de representación definitivo de la inmaculada concepción de María: la Virgen *Tota Pulchra*. Este nuevo tipo iconográfico nos muestra a la Virgen sola, sin el Niño, con el propósito de reforzar ante el fiel la idea de la pureza mariana mucho antes de la propia concepción de Cristo [15]. Para ello, se recurrió en primer lugar a la descripción dada por San Juan de la mujer apocalíptica: «una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza [16]»; mujer identificada como la nueva Eva, madre

13. De las tres piezas citadas, el conservado en Madrid es el que muestra una composición más desarrollada, incluyéndose un pastor tras san Joaquín, en recuerdo de su vida retirada tras ser expulsado del Templo por no tener descendencia, y varias doncellas junto a Santa Ana.

14. *Protoevangelio de Santiago*: 3, 1-2.

15. Véase TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español,* Madrid 1946; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., o.c., pp. 118 – 121; y BANDA y VARGAS, A. de la, "La Inmaculada en la Pintura Española", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma,* Córdoba 2004, pp. 135 – 155.

16. Ap. 12, 1.

del Mesías y, por tanto, con la Virgen. En la azulejería talaverana encontramos un panel que alude a esta *Visión de San Juan*. La pieza, conservada en la iglesia parroquial de Piedraescrita (Toledo, finales del siglo XVI), nos muestra a San Juan en la isla de Patmos, junto al águila con el que se identifica como evangelista, contemplando la aparición de una figura alada en actitud de oración y sobre el creciente lunar. Si bien la comprensión de este panel puede resultar equívoca, ya que la figura alada recuerda más a la de un ángel que a la de la mujer apocalíptica, su sentido queda clarificado teniendo en cuenta otras representaciones de esta escena. En particular, si examinamos la correspondiente estampa del grabador Jan Sadeler, *Visión Apocalíptica de San Juan*, ya que los pintores de azulejos talaveranos recurrieron con frecuencia a este tipo de estampas[17]. En este grabado, observamos fielmente todos los elementos del pasaje del *Apocalipsis*: la mujer vestida de sol (rodeada por ráfagas), sobre el creciente lunar, con una corona de doce estrellas, ante el Dragón de siete cabezas coronadas y junto a dos ángeles que portan al recién nacido. Pero además, y este es el elemento que más nos interesa ahora, la mujer aparece alada en referencia a que «cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón»[18]. La figura alada del panel de azulejos, pese a omitir la corona de doce estrellas, queda por tanto claramente identificada como la mujer apocalíptica.

La representación aislada de la Virgen como *Tota Pulchra* la encontramos en el frontal altar de la *Inmaculada* de la Catedral de Córdoba de finales del siglo XVI. La pieza, donde se nos presenta a la Virgen en actitud de oración, sobre el creciente lunar y rodeada por ráfagas (vestida de sol), resulta excepcional por cuanto este modelo de la Virgen sola no fue especialmente difundido[19], sino que pronto

17. El empleo de estampas de Jan Sadeler por parte de los pintores de azulejos talaveranos queda constatado al analizar obras como el panel de la *Anunciación* en el Monasterio de la Encarnación de Talavera de la Reina (Toledo, inicios del siglo XVII), pieza donde se reproduce el grabado con el mismo tema de Sadeler.

18. Ap. 12, 13-14.

19. En la Iglesia Parroquial de Candeleda (Ávila), se halla un panel de finales del siglo XVI que, en principio, también podríamos considerar como otra excepcional representación de la *Inmaculada* sin las letanías lauretanas, apareciendo sobre el creciente lunar, pisando a la serpiente y sostenida por cuatro ángeles. Sin embargo, cabe señalarse que esta imagen no alude a la *Inmaculada*, sino a la *Asunción y Co*

pasó a ser completada con toda una serie de símbolos alusivos a la pureza de María y a su inmaculada concepción. Estos símbolos, conocidos como *Letanías Lauretanas* por haber sido adoptadas en el santuario mariano de Loreto[20], pasaron a rodear la figura de la Virgen conformando un fondo, según la pericia de los pintores, más o menos realista. Éste fue el modelo que Vicente Juan Macip, Juan de Juanes, a partir de las visiones del jesuita P. Martín Alberro y de las descripciones de sor Isabel de Villena[21], plasmó en su representación de la *Inmaculada Concepción* (1577) de la iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia[22]; obra que sirvió para tipificar en España la imagen inmaculista y que fue tomada como modelo por posteriores pintores.

El Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (Toledo) conserva una de las más completas imágenes de la *Inmaculada Concepción* elaborada por la azulejería talaverana siguiendo el modelo comentado; se trata del tríptico de la *Inmaculada Concepción* de finales del siglo XVI (y paneles añadidos a mediados del siglo XVIII) (fig. 2). En el panel central, enmarcada por una estructura arquitectónica fingida con el lema "TOTA PULCHRA EST MARIA", observamos la representación de la Virgen *Tota Pulchra* o Inmaculada Concepción rodeada por dieciocho de las *Letanías Lauretanas*. La orden de los franciscanos –no debemos olvidar que el panel que analizo se realizó para el convento de concepcionistas franciscanas de Talavera de la Reina (Toledo)– fue una de las primeras en defender la inmaculada concepción de María, iniciando ya desde el siglo XIII un notable proceso destinado a conformar la iconografía de la *Virgen Tota Pulchra*[23]. Para ello, se recurrió a la descrita imagen de la *Virgen Apocalíptica* –sin el Niño en brazos–, coronada por doce estre-

---

ronación de la Virgen. La presencia de la serpiente es el resultado de una reciente "restauración" sobre el panel original, alterando de este modo la correcta lectura del panel.

20. Compuestas hacia el 1500 a partir de versos del *Cantar de los Cantares* –la misma denominación de *tota pulchra* se extrae de este libro–, del *Génesis*, del *Eclesiástico,* de los *Salmos*, del *Libro de la Sabiduría*, del *Libro de Ezequiel* y de himnos litúrgicos, fueron aprobadas en 1587 por Sixto V. Letanías a la Virgen ya existían desde el siglo XII, como las conservadas en el *Misal de Maguncia*.

21. Abadesa del Monasterio de la Trinidad de Valencia.

22. En esta representación, la Virgen aparece sobre el creciente lunar, rodeada por quince de las letanías lauretanas y coronada por la Santísima Trinidad.

23. Recordemos que el dogma de la Inmaculada Concepción no fue promulgado hasta 1854 por parte del Papa Pío IX en la bula *Ineffabilis Deus*.

Fig. 2: Detalle del tríptico de la *Inmaculada Concepción* (Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI)

llas y rodeada por una serie de símbolos extraídos de los textos bíblicos que, seleccionados entre los siglos XV y XVI, pasaron a conformar las *Letanías Lauretanas*. La representación de la Inmaculada del Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* nos muestra una iconografía que aún se está gestando y que oscila entre la planteada por Vicente Juan Macip (Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia, 1577) y las definitivas de Zurbarán (Catedral de Sevilla, 1625-1630), que fue ratificada por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649)[24], y de José Ribera (Convento de Agustinas Descalzas, Salamanca, 1635). En el panel que centra nuestra atención, la Virgen se dispone orando, con manto blanco-azul y túnica jacinto (naranja), doblemente coronada y nimbada, sobre el creciente lunar con cabeza de querubín y ante un fondo de ráfagas (vestida de sol). En torno a ella, dieciocho emblemas marianos que han sido extraídos del grabado de la *Inmaculada* de Cornelis Cort[25]:

– Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*).
– Olivo (Si. 24, 19: *Quasi oliva speciosa*).
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Templo de Dios (Gn. 28, 10 y ss.: *Templum Dei*).
– Ciudad de Dios (Sal. 86, 3: *Civitas Dei*).
– Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarum viventium*).
– Torre (Cant. 4, 15: *Turris David cum propugnaculis*).
– Plátano (Cant. 24, 14: *Quasi plantanus exaltata sum*).
– Huerto cerrado (Cant. 4, 12: *Hortus conclusus*).
– Espejo (Sap. 7, 26: *Speculum sine macula*).
– Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*).
– Puerta cerrada (Ez. 44, 1: *Porta clausa*).
– Rosal (Si. 24, 14: *Quasi plantatio rosae in Herico*).
– Ciprés (Si. 24, 13: *Quasi cypressus in monte Syon*).
– Cedro (Si. 24, 13: *Quasi cedrus exaltata in Libano*).
– Palmera (Si. 24, 14: *Quasi palma exaltata in Cades*).
– Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut Luna*).
– Estrella (*Himno litúrgico*: *Stella maris*).

24. Al propio Francisco Pacheco se deben varias *Inmaculadas*, como la del Palacio Arzobispal de Sevilla (1610), la de la Catedral de Sevilla (1619) o la de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla (1624).

25. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª. (Edit.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial,* Madrid 1993, t. III, p. 99. Del mencionado grabado no se han retomado los emblemas alusivos a los lirios, a la puerta cerrada, a la escalera del cielo y al Dragón de siete cabezas vomitando un río de agua. Tampoco se ha seguido el mismo modelo de Virgen, a la cual Cornelis Cort representa con el Niño.

Nos encontramos por tanto ante una muy cuidada representación de la Virgen *Tota Pulchra* cuya iconografía, teniendo en cuenta que el panel fue realizado para un convento de monjas concepcionistas, debió de ser dirigida desde el propio convento. Esto dota a la pieza de un especial interés, ya que podemos considerarla como una de las representaciones más antiguas (h. 1580) dentro del proceso de consolidación de la iconografía de la Inmaculada Concepción que en España tuvo lugar a finales del siglo XVI e inicios del XVII. Este tríptico es, por tanto, un claro manifiesto a favor de la Inmaculada Concepción de María, pero, sobre todo, el recordatorio del importante papel que los franciscanos estaban desempeñando en este proceso. De este modo, el tríptico se completa con sendos paneles en los que observamos a *San Francisco de Asís* y a *San Antonio de Padua*, las columnas del panel central se ornamentan con un cordón franciscano enrollado a ellas y el frontón triangular que remata el conjunto se decora con el emblema franciscano (el brazo de Cristo se cruza con el de san Francisco ante la cruz); elementos de la iconografía franciscana que quedan indisolublemente unidos a los de la iconografía concepcionista (la Virgen *Tota Pulchra*, las *Letanías Lauretanas* y el lema TOTA PULCHRA EST MARIA).

La imagen de la Virgen *Tota Pulchra* junto a las *Letanías Lauretanas* la encontramos también en la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) formando parte del ciclo de la *Vida de la Virgen* que se sitúa en el lateral de la Epístola [26]. La imagen de la Virgen, especialmente destacable por la calidad de su dibujo y de su colorido, resulta muy próxima a la descripción que pocos años después daba Francisco Pacheco al recomendar cómo debía representarse la

> «Inmaculada Concepción; no tiene niño en los braços, antes tiene puestas las manos, cercada del Sol, coronada de Estrellas, i la Luna a sus pies [...] en la flor de su edad de doze a treze años, hermosísima niña, lindos i graves ojos, nariz y boca perfectísima, i rosadas mexillas, los bellísimo cabellos tendidos de color de oro, en fin cuanto fuere posible al humano pincel» [27].

26. El panel original de 1636, en un pésimo estado de conservación y de colocación de los azulejos que lo conforman, se conserva en el zaguán de entrada a la Basílica tras ser sustituido en 1948 por una réplica de la fábrica *Nuestra Señora del Prado*.

27. PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas,* Madrid 1649, pp. 481 y 482.

Este panel es fiel al modelo que defendía Pacheco incluso en la forma de representar la luna a los pies de la Virgen, con los cuernos hacia la parte inferior ya que

> «es evidente entre los doctos mathematicos, que si el Sol i la Luna se carean ambas puntas de la Luna an de verse hazia abaxo; de suerte que la Muger no estava sobre el concavo sino sobre el convexo»[28].

Planteamientos que fueron refrendados posteriormente por Juan Interián de Ayala en su obra *El Pintor christiano y erudito* (1782)[29]. Ambos autores defendieron también que la Virgen debía aparecer vestida "*con túnica blanca, i manto azul; que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva Portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real en Toledo, a fundar la Religión de la Concepción purísima"*[30]; sin embargo, en este aspecto difiere nuestro panel, ya que, al igual que ocurría en el panel del tríptico anteriormente comentado, la Virgen se nos muestra con túnica jacinto (anaranjado) y manto blanco y azul[31]. Esta combinación de colores se mantuvo en el siglo XVI e inicios del siglo XVII; de hecho, el propio Francisco Pacheco alternó el jacinto y el azul. No obstante, las inmaculadas de Murillo terminaron por imponer el modelo de túnica blanca y manto azul, eliminándose el empleo del jacinto.

El panel se completa con un fondo de nubes a modo de rompimiento de gloria por el que se reparten ocho de las *Letanías Lauretanas* y la vista de un paisaje en el que se integran otras tres (palmera, ciprés y templo). La relación completa es la siguiente:

- Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*).
- Escalera del cielo (Gn. 28, 10 y ss.: *Scala Coeli*).
- Lirio de los valles / como el lirio entre los cardos (Cant. 2, 1 y 2: *Lilium valium / Sicut liium inter spinas*).
- Puerta del Cielo (Gn. 28, 10 y ss.: *Porta Coeli*).
- Palmera (Si. 24,14: *Quasi palma exaltata in Cades*).

---

28. *Ídem*, p. 483.

29. INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor christiano y erudito,* Madrid 1782, t. II, pp. 9 – 13.

30. PACHECO, F., o.c., pp. 482 y 483. Según las teorías de sor Isabel de Villena y el P. Martín Alberro. Planteamiento similar recoge INTERIÁN DE AYALA, J., o.c., pp. 11 y 12.

31. Colores defendidos por Juan de las Roelas en su obra *Hermosura corporal de la Madre de Dios* (Sevilla, 1621).

– Ciprés (Si. 24, 13: *Quasi cypressus in monte Syon*).
– Templo de Dios (Gn. 28, 10 y ss.: *Templum Dei*).
– Fuente (Cant. 4 12: *Fons signatus*).
– Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarum viventium*).
– Espejo (Sap. 7, 26: *Speculum sine macula*).
– Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut Luna*).

La *Inmaculada Concepción* fue también el motivo elegido para decorar aquellas placas que, elaboradas en los alfares talaveranos o en los toledanos, sirvieron a la cofradía de la Virgen y Madre de Dios de Toledo para marcar con ellas los inmuebles de su propiedad (placas de censo). En el Museo de Santa Cruz de Toledo, perteneciente a la colección Carranza, se conserva una de estas placas; pieza de pequeñas proporciones (21'6 cms. x 16 cms) en la cual aparece la Virgen con el cabello sobre los hombros, las manos juntas en oración, coronada por doce estrellas, dispuesta sobre la luna –con los cuernos orientados hacia abajo– y pisando la serpiente causante del pecado original (muerde un fruto, manzana, con sus fauces). Este elemento, ausente en representaciones anteriores, potencia la imagen de la *Inmaculada* como la Nueva Eva tras establecerse en el Génesis que

> «enemistad pondré entre ti [la serpiente] y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar» [32].

La representación se completa con cuatro de las *Letanías Lauretanas* –el sol, la luna, el ciprés y el sol– y con la inscripción "SOI DE LA ANT.ª Y NOBLE COF.ª DE LA BIRG. I MADRE DE DIOS" [33]. Toda la pieza se resuelve en blanco (el correspondiente al esmalte de estaño y plomo) y azul (cobalto), coincidiendo los dos colores básicos de la paleta talaverana/toledana con los colores de la *Inmaculada*.

Por último, debo referirme a una serie de conjuntos –zócalos y paneles– que, si bien no presentan a la *Inmaculada Concepción*, sí hacen referencia a ella por incluir como elementos decorativos algunos de los símbolos de las *Letanías Lauretanas*. El valor icónico alcanzado por estos emblemas permitió que comenzaran a ser utilizados de forma autónoma, sin necesidad de incluir junto a ellos la imagen de la Virgen *Tota Pulchra,* pero conservando todo su simbolismo. Así fueron empleados por los pintores de azulejos para la orna-

32. Gn. 3, 15.
33. Soy de la antigua y noble cofradía de la Virgen y madre de Dios.

mentación de los arrimaderos elaborados para ciertos espacios de devoción propiamente mariana: capillas, camarines y santuarios. Sirva como primer ejemplo una de las piezas más emblemáticas de la azulejería talaverana: los zócalos de la sacristía de la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo)[34]. El templo, de advocación mariana, cuenta en este espacio con un programa iconográfico en el que se nos insiste, como ya viésemos en obras anteriores, en el valor de la Virgen como Nueva Eva, como la mujer encargada de traer al mundo a aquél que nos libraría del pecado original y, por tanto, como mujer libre en sí misma del pecado original. Para ello, ya no se nos muestra una representación de la Virgen *Tota Pulchra*, pues a quien se alude es a la propia Virgen del Prado dispuesta en el altar mayor de la basílica, y sólo se mantienen los emblemas de las *Letanías Lauretanas*. En cada uno de los paños del zócalo, se dispone uno de estos símbolos acompañado por una filacteria con la que queda identificado: Palma ("Qvasi palma exaltata"), Sol ("Electa ut Sol"), pozo ("Puteus Aquarum Vibentium")[35] y fuente ("Fons signatus ex qvo rite fons manat")[36]. Junto a éstos, se dispone también un jarrón con flores con el que se establece un doble simbolismo: por una parte, la referencia a María como *Vaso espiritual, vaso insigne y vaso honorable* según queda recogida en las *Letanías Lauretanas* de la Virgen de Loreto; y, por otra parte, el recuerdo a todas aquellas metáforas florales con las que se alude a María (rosa mística, lirio, flor del campo). El arrimadero cuenta además con una esmerada filigrana fingida en su parte superior e inferior en la que se incluyen escudos con textos de las *Letanías Lauretanas* (*sic lilium inter spinas*) y diferentes inscripciones en las que se alude a la pureza del agua como metáfora de la pureza mariana (*Fit purur haustu / Hauriendo Salubror*)[37]. Entre estos escudos, hallamos uno que será retomado en posteriores obras de la azulejería talaverana; se trata de un escudo en cuyo campo aparece un ajedrezado en azul y blanco, aludiendo así a los dos

34. El conjunto fue ejecutado en 1726 y 1761 por parte de tres diferentes alfares: el de los López de Sigüenza, el de los Rodríguez y el de los Moya.

35. Se respeta la ortografía original de los paneles.

36. Desafortunadamente, el inadecuado estado de conservación en el que se encuentra este conjunto impide conocer el total de los emblemas representados. Así, una inscripción fragmentada ("MPIS") podría aludir a "Flos campis".

37. Una vez más, la deficiente conservación del conjunto –algunas de estas inscripciones se encuentran partidas o descolocadas– me impide precisar ahora el contenido de estos escudos, debiendo ser objeto de un posterior y más detallado estudio.

colores que tanto Francisco Pacheco como Interián de Ayala[38] defendieron como propios y representativos de la Inmaculada Concepción.

El discurso establecido a través de estos elementos e inscripciones queda completado al incluirse tres paneles alusivos a la *Tentación de Adán y Eva*, la *Expulsión del Paraíso* y *Adán trabajando la tierra*. Con estas escenas se nos recuerda que la Virgen María fue concebida sin mancha, sin ese pecado original, ya que de ella nacería aquél destinado a redimir a la humanidad de ese mismo pecado original. Se enlaza así con la imagen de la Virgen como la Nueva Eva, la mujer que pisará la cabeza de la serpiente[39], y con la mujer apocalíptica, madre del que «ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro[40].»

En el camarín de la iglesia de Santa María la Mayor de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), encontramos otro conjunto de azulejería en el que los emblemas de las *Letanías Lauretanas* también fueron empleados con independencia de la imagen de la Virgen *Tota Pulchra*[41]. En este caso, en el suelo de acceso al camarín, se ha fingido una fuente (*Fons signatus ex quo rite fons manat*) –apoyada sobre leones y con una gran riqueza de detalles–, un ciprés (*Quasi cypressus in Monte Syon*) y una palmera (*Quasi palma exaltata in Cades*). A estos emblemas, más claramente representados, hay que sumar otros dos que aparecen entrelazados con la rocalla de los zócalos o rematándola: la rosa (*Quasi plantatio rosae in Herico*) y la concha. En cuanto a este último elemento, que hasta ahora no habíamos encontrado en ninguna otra pieza de la azulejería talaverana, debemos tener en cuenta que la literatura medieval propició la creencia de que las perlas nacían al recibir las conchas el rocío emanado del sol;

> «hay en el mar –se nos indica en el bestiario medieval El Fisiólogo[42]– una piedra que llaman sóstoros. De madrugada, antes de la sa-

38. Pacheco, F., o.c., pp. 482 y 483; e Interián de Ayala, J., o.c., pp. 11 y 12.
39. Gn. 3, 15.
40. Ap. 12, 5.
41. Según la inscripción que aparece en el propio zócalo, este camarín fue acabado en 1742 siendo prior fray Pedro Ramos Nobillo y mayordomos el licenciado don Juan Francisco Ropero, abogado de los Reales Consejos y alcalde mayor de la villa, y Pedro Rioxa.
42. Por Ediciones Obelisco, 2000, p. 49.

> lida del sol, asciende la piedra sóstoros a la superficie del mar, abre sus valvas, es decir, su boca, absorbiendo el rocío celestial junto con los rayos del sol y de la luna, que están encima de las estrellas. Así nace la perla del influjo de los astros superiores. Como ocurría con el ágata, san Juan nos muestra la perla espiritual, Nuestro Señor Jesuscristo, diciendo: «He ahí el Cordero de Dios, he ahí el que quita los pecados del mundo».

Entendida la perla, por tanto, como Cristo, autores como san Juan Damasceno o Gregorio el Taumaturgo vieron en todo el proceso de conformación de dicha perla el propio acto de su Encarnación, siendo el rocío la fuerza del Espíritu Santo y la concha el virginal útero de María[43]. El programa iconográfico inmaculista del camarín no se limita a los elementos descritos, sino que encontramos muchos otros repartidos por los muros, pechinas y cúpula. No obstante, por tratarse de elaboraciones ajenas a la azulejería talaverana, su análisis no es ya objetivo de esta comunicación y remito a estudios más concretos[44].

Como venimos comprobando, el siglo XVIII fue especialmente rico en cuanto a la producción de piezas de azulejería ornamentadas con motivos inmaculistas. A los ejemplos ya citados, podemos sumar un último caso: los cuatro paneles, fechables a mediados del siglo XVIII, conservados en el Museo de Santa Cruz de Toledo en los que se nos muestra respectivamente un sol (*Electa ut sol*), un pozo (*Puteus aquarum viventium*), una palmera (*Quasi palma exaltata in Cades*) y un ciprés (*Quasi cypressus in monte Syon*); emblemas que aparecen enmarcados por una esmerada rocalla con la que se denota la fuerte influencia ejercida por la fábrica de Alcora sobre las talaveranas en esta centuria. Desafortunadamente, se desconoce la procedencia de estas piezas, por lo que no podemos establecer su estudio en el contexto original ni relacionarlas con el correspondiente espacio mariano para el que fueron creadas.

---

43. La concha, de forma general, ha sido tomada por diversas culturas vinculada a la idea de procreación y de fertilidad, quedando asociada a divinidades como Vishnú o Venus. Para la simbología general de la concha y de la perla, véase BIEDERMANN, H., *Diccionario de símbolos,* Barcelona 1993, pp. 120 – 121 y 366 – 367.

44. Véase SÁINZ MAGAÑA, E.,"Iconografía del camarín y retablo de Santa María la Mayor de Alcázar de San Juan como una metáfora mariana", en *El territorio de la memoria,* Cuenca 2004, pp. 255 – 270.

Tras la crisis que afectó a la azulejería talaverana en el siglo XIX, la fábrica *Nuestra Señora del Prado*, inaugurada en 1908 por Juan Ruiz de Luna, se encargó de dar continuidad no sólo al conjunto de la tradición cerámica talaverana, sino también al empleo de símbolos inmaculistas en su ornamentación[45]. En este sentido, una de las obras de mayor complejidad simbólica son los zócalos del santuario de la Virgen del Puerto de Plasencia (Cáceres), realizados en 1942 en honor y gloria de la Deípara Virgen María, tal y como reza en la inscripción

> "QVOD : IN : HONOREM : GLORIAMQ : DEIPARAE : BENE : VERTAT : / MARIAE : VIRGINIS : "DEL : PVERTO" : / SVB : FELICIANO : ROCHA : PIZARRO : SEDIS : PLACEN : EPPO : PRAESIGNE : / ET : PETRO : CANCHO : BERNARDO : CANONICO : AC : SANCTUARII : CECONOMO : / NECNON : ET : IPSIVS : CAPELLANO : SECVNDO : SANCHEZ : RODILLA : / ANNO : SALVTIS : MCMXLII : HANC : SACRAM : AEDEM : / OPERE : NOVO : AD : MODVM : PER : TOTVM : INTERIVS : REFECTAN : / MIROQ : MVSIVO : AC : GYPSEIS : CAELATURIS : VENVSTE : DECORATAN : / QVAE : ARTIFICES : RVIZ : DE : LVNA : ET : SANTABARBARA : SOLERTER : FECERE : / MOLITIONIS : TOTIVS : JOSEPHO : RODAS : CALDERON : MODERATORE : / AEMILIVS : GONZALEZ : GONZALEZ : VOTVM : ANIMO : LIBENTER : SOLVENS : / SVA : IMPENSA : AC : PIA : LIBERALITATE : EXORNANDAM : CVRAVIT"[46].

---

45. Esta fue la fábrica que realizó en 1948 una réplica del ya comentado panel de la *Inmaculada Concepción* de 1636 de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo). La fábrica elaboró otro panel con el mismo tema para el camarín de la misma basílica.

46. "Para que ello bien revierta en honor y gloria de la Deípara Virgen María del Puerto, en tiempos de Feliciano Rocha Pizarro, preclaro obispo de la sede de Plasencia, de Pedro Cancho Bernardo, canónigo y además cura ecónomo del santuario, y de Segundo Sánchez Rodilla, capellán del mismo, en el año 1942 de la Salvación, este sagrado templo, plenamente restaurado por todo su interior con una nueva obra y elegantemente decorado con un magnífico mosaico y con labrados en yeso, que realizaron con talento los artista Ruiz de Luna y Santabárbara, siendo José Rodas Calderón el encargado de toda la construcción, Emilio González González, a modo de ofrenda, costeándolo de buen grado con sus recursos y por su piadosa generosidad, se ocupó de embellecerlo". Nótese que a los azulejos se refieren como "mosaico", denominación habitual, aunque incorrecta, en la primera mitad del siglo XX. Cabe destacarse también el empleo dentro de esta inscripción de la expresión latina "Quod bene vertat", utilizada por Tito Livio en su *Ab urbe condita* (Libro I, cap. 28), como fórmula para expresar el sentido de ofrenda a la Virgen que tiene este santuario.

Los zócalos, que cubren tres tramos del lateral del Evangelio y de la Epístola (el primero de ellos separado por una reja), presentan cuatro escenas en las que se insiste en la imagen de la Virgen como Madre de Dios –*Anunciación* y *Epifanía* (lateral del Evangelio); *Huida a Egipto* y *Aparición de la Virgen del Puerto amamantando al Niño* (lateral de la Epístola)– y un total de 35 escudos de menor tamaño con emblemas de las *Letanías Lauretanas* o símbolos marianos en general[47]. La relación es la siguiente siguiendo el sentido de las agujas del reloj desde la puerta de entrada:

– Puerta del Cielo (Gn. 28, 10 y ss.: *Porta Coeli*).
– Espejo (Sap. 7, 26: *Speculum sine macula*).
– Sol (Cant. 6, 9: *Electa ut sol*).
– Puerta cerrada (Ez. 44, 1: *Porta clausa*).
– Sagrado Corazón de Jesús y Sagrado Corazón de María.
– *Agnus Dei* y Libro de siete sellos[48].
– Estrella del mar (*Himno litúrgico*: *Stella maris*).
– Pozo (Cant. 4, 15: *Puteus aquarum viventium*).
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Anagrama de María.
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*).
– Escudo con ajedrezado azul y blanco[49].
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Anagrama de María.
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Lucero del Alba (Si. 50, 6 y Ap. 2, 28: *Stella matutina*) y Sol.
– Jarrón de lirios (*Letanías Lauretanas*: Vaso insigne y Cant. 2, 1-2: *Lilium valium* / *Sicut liium inter spinas*).
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Anagrama de María.
– Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
– Escudo con ajedrezado azul y blanco.

47. La rocalla que conforma los marcos ornamentales de estos medallones presenta de manera habitual la venera, elemento con el que, como ya comenté, se alude a la virginal concepción de Cristo.

48. En referencia al pasaje del *Apocalipsis* en el que el Cordero rompe los siete sellos (Ap. 6), previo a la narración de la mujer apocalíptica (Ap. 12).

49. Según el modelo que ya comenté en la sacristía de la basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo).

- Jarrón de azucenas o lirios blancos (*Letanías Lauretanas*: Vaso insigne y Cant. 2, 1-2: *Lilium valium / Sicut liium inter spinas*).
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Anagrama de María.
- Flores (Cant. 2, 12: *Flos campi*).
- Palmera (Si. 24, 14: *Quasi palma exaltata in Cades*).
- Rosa (Si. 24, 14: *Quasi plantatio rosae in Herico*).
- Torre (Cant. 4, 4: *Turris David cum propugnaculis*).
- Espíritu Santo[50].
- Arca de la Alianza (*Letanías Luretanas*: *Foederis Arca*)[51]. (fig. 3)
- Fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*).
- Custodia[52].
- Luna (Cant. 6, 10: *Pulchra ut Luna*).

La fábrica de los Ruiz de Luna recuperó algunos de los modelos empleados en este santuario para la posterior decoración de la capilla de la Virgen de la Puebla en la iglesia parroquial de Mombeltrán (Ávila), donde nos encontramos con representaciones semejantes de las flores del campo –en diferentes medallones–, la fuente y el jarrón de azucenas. Símbolos que completan sendos paños de zócalos en los que se ha optado como tema central por la *Visitación* y por la *Aparición de la Virgen de la Puebla*. Ejemplo con el que concluyo esta comunicación, evidenciando la amplia presencia y marcada continuidad que la simbología inmaculista tuvo en la azulejería talaverana desde sus más tempranos inicios en la segunda mitad del siglo XVI –cuando el debate concepcionista se encontraba en su mayor apogeo en nuestro país– hasta las producciones de mediados del siglo XX.

---

50. En alusión a la virginal concepción de Cristo por mediación del Espíritu Santo.

51. El Arca de la Alianza contenía la antigua Ley, la palabra de Dios; María custodia en su vientre el Verbo encarnado, el Nuevo Testamento. Véase PÉREZ PÉREZ, M. A., "La simbología de la Inmaculada", en *Inmaculada. 150 años de la promulgación del dogma*, Córdoba 2004, pp. 81 y 82.

52. Con el mismo sentido que el Arca de la Alianza; María como receptáculo de Cristo.

Fig. 3: *Arca de la Alianza*. Detalle de los zócalos (J. Ruiz de Luna, Santuario de la Virgen del Puerto, Plasencia Cáceres, 1942)

La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante "La Puerta Dorada"

María Rosa Fernández Peña
Madrid

I. Introducción.

II. La representación del abrazo ante "La Puerta Dorada".

III. Los orígenes de la tradición: Los Evangelios apócrifos.

IV. La Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine (1228-1298).

V. Las más famosas representaciones del abrazo ante "La Puerta Dorada".

VI. Otras representaciones del abrazo ante "La Puerta Dorada".

6.1. *Siglo XIV. El Giotto.*
6.2. *Siglo XVI. Alberto Durero.*
6.3. *Un retablo del siglo XVI reproducido en todo su esplendor en el XX.*
6.4. *Siglo XVI. La Puerta del Hospital de La Latina en Madrid.*
6.5. *Siglo XVII. Retablo de la Iglesia de la Purísima en Salamaca.*

I. Introducción

La más extendida iconografía de la Inmaculada Concepción de María se basa en la descripción que aparece en el texto del Apocalipsis (escrito entre los años 90 y 96) sobre la mujer que apareció en el cielo, vestida de sol, a sus pies una media luna y las estrellas sobre su frente. Esta es una de las visiones más complejas del Apocalipsis y la que sin duda ha tenido mayor respuesta plástica[1].

A finales del siglo VIII, en España, Beato de Liébana escribió sus famosos comentarios al libro de San Juan e interpretaba que esta aparición de la Mujer, "vestida de sol", representaba a la Iglesia, coincidiendo en ello con la tradición patrística más primitiva. Pero la fe del pueblo en que Dios había concedido a su Madre nacer sin mancha hizo que, muy pronto, esta aparición se interpretara en la clave de María concebida sin pecado.

En las más antiguas iluminaciones, que del citado comentario de Beato se conservan, de la primera mitad del siglo X, como la que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid en escritura visigótica y que procede de San Millán de la Cogolla, la Mujer tiene el sol sobre su vientre, a sus pies una media luna invertida y las estrellas están sobre su cabeza, pero sin llegar a formar una corona.

Precisamente en este Monasterio de San Millán la mariología debió formar parte importante de su vida espiritual[2], al menos desde el

---

1. "Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida del sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza", Ap. 12, 1.

2. No hay que olvidar que en este monasterio escribió Gonzalo de Berceo *Los Milagros de Nuestra Señora*.

siglo X. En una documentación fechada en 926 se consigna la presencia de reliquias del santo "en el altar mayor de la Virgen", lo que implica la situación de Nuestra Señora en el lugar más destacado de la iglesia. Esta costumbre fue aún más extendida por la orden cluniacense y fomentada por los monjes ante los peregrinos que transitaban por el Camino de Santiago, parte de cuyo trazado distaba escasos kilómetros del Monasterio.

Pero aunque el antecedente del Apocalipsis y de su representación en los Beatos, es la más extendida y basta para ello contemplar las Inmaculadas de Ribera, de Murillo o de Zurbarán, hay otra representación muy antigua y muy extendida que, durante siglos, sirvió para recordar a los fieles que María fue concebida sin pecado.

Hoy quizá se ha perdido la clave que les servía para interpretarla y este es el objetivo del presente trabajo: identificar la representación, buscar sus orígenes y localizar algunas de las muy bellas y numerosas que existen en nuestro entorno.

II. La Representación del abrazo ante "La Puerta Dorada"

Un hombre y una mujer tienden sus brazos uno hacia el otro, con señales de júbilo en la expresión de sus rostros. Ambos se encuentran ante un arco o puerta de piedra centrando totalmente la escena aunque otros personajes se muevan a su alrededor.

Los dos personajes se identifican con San Joaquín y Santa Ana ante la llamada Puerta Dorada, una de las ocho puertas de las murallas de Jerusalén. La Puerta Dorada era, según la tradición judía, la puerta a través de la cual el Mesías haría su entrada en la ciudad.

Existen algunas variantes en la representación de esta escena. Unas veces está detenida instantes antes del abrazo, cuando se presiente inmediato, pero los cuerpos aún guardan una distancia, en otras, en cambio, el artista capta la fusión de ambos esposos en un emocionado abrazo.

También existen diferencias en cuanto a la edad que representan Joaquín y Ana; normalmente se les identifica con dos personas cercanas a la ancianidad, mientras que, en otras ocasiones, se les percibe más jóvenes, como en una "dorada" madurez.

Y difiere la forma de representar la Puerta que, a veces, parece más la de una casa o templo, que la del lienzo de la murallas y, en ocasiones es un austero arco y en otras una labrada puerta con toda su decoración, o se percibe cerrada por sendas hojas doradas.

El número y las actitudes de los personajes que les rodean también varía. Unas veces parecen totalmente identificados con el hecho que contemplan, se percibe que acompañan a los protagonistas y celebran su abrazo, mientras que en otras no se muestran o dan la sensación de personas de paso que nada tienen que ver con el suceso. Es habitual que aparezca un hombre portando un cordero como una ofrenda y en algunas ocasiones un ángel también presencia la escena.

III. Los orígenes de la tradición: Los Evangelios apócrifos

El principal criterio para calificar a un libro de apócrifo en lugar de canónico, es considerar que carece de inspiración divina. El primero en usar ese término fue San Jerónimo, cuando tradujo la Vulgata latina. El origen de la palabra "apócrifo" es griego, generalmente se traduce como "escondido" o "secreto".

Al parecer, en el concilio de Hipona, año 393 d.C., convocado por el papa Dámaso, se dio la primera relación de libros canónicos pero es en el de 1546, durante el concilio de Trento, cuando se fijaron definitivamente los libros canónicos y los apócrifos.

Pues bien, es en estos "Evangelios apócrifos" donde más sucesos se relatan sobre María, sus padres y la infancia tanto de María como de Jesús y son, por tanto, la fuente de la más piadosa tradición para recrear estos pasajes muy poco tratados en los evangelios canónicos.

Además muchos de ellos fueron rescatados y divulgados en el siglo XIII, en un manuscrito que consiguió un éxito enorme y que ha llegado hasta nuestros días, como veremos a continuación.

IV. La Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine (1228-1298)

Este dominico italiano, profesor de teología y que llegó a ser arzobispo de Génova, escribió en latín, hacia el año de 1264, "La Le-

yenda Dorada"[3], una recopilación de sucesos y vidas de santos que alcanzó un éxito sin precedentes para aquella época, extendiéndose incluso hasta el siglo XV, momento en el que empezó a caer en el olvido, pese a que casi todos los pintores y escultores habían sacado de sus páginas inspiración suficiente para abundante iconografía religiosa.

Sobre el tema que nos ocupa, la Concepción Inmaculada, encontramos, en el capítulo dedicado a la Natividad de la bienaventurada Virgen María, que el autor se remite a lo que escribió san Jerónimo sobre el nacimiento de la Virgen, advirtiendo que el santo, en un prefacio, decía que lo había hecho a ruego de varias personas y en base a los datos que conservaba almacenados en su memoria, tomados de un opúsculo que leyó cuando aún era muy jovencito.

> "Prefacio
>
> El suave requerimiento que me dirigís reclama de mí un trabajo relativamente fácil, pero penoso en grado sumo, por las cuidadosas precauciones que hay que tomar contra el error. Me pedís, en efecto, que ponga por escrito lo que haya encontrado en diversas fuentes sobre la vida y la natividad de la bienaventurada Virgen María hasta su incomparable parto y hasta los primeros momentos del Cristo, empresa poco difícil de ejecutar, pero singularmente presuntuosa, como os digo, por los peligros a que expone a la verdad. Porque lo que de mí exigís, hoy que las canas blanquean mi cabeza, lo he leído, sabedlo, cuando era joven, en un librito que cayó en mis manos. Ciertamente, después de ese lapsó, colmado por otras preocupaciones nada triviales, ha podido muy bien suceder que varios rasgos se hayan escapado de mi memoria. Por ende, si accedo a vuestra súplica, habría injusticia en acusarme de haber querido suprimir, añadir o cambiar un ápice de la historia. Si esto ocurriese, y no lo niego, sería, a lo menos, cosa independiente de mi voluntad. En estas condiciones, y en éstas solamente, satisfago vuestros deseos y la curiosidad de los lectores, previniéndoos, empero, tanto a vosotros como a ellos, que el susodicho opúsculo, si no me es infiel la memoria, comenzaba por el siguiente prefacio, que recuerdo, a lo menos en su sentido"[4].

3. El término *leyenda* no conlleva aquí significación alguna de fantasía o ficción, sino la etimológica de "lo que se debe leer", según consta en la edición de Alianza Editorial, Madrid 1997, con traducción de fray José Manuel Macías, OP.

4. Fuente: los *Evangelios Apócrifos*, Madrid 1999, 10º ed.

Así cuenta que Joaquín nació en Nazareth y Ana en Belén y que tras veinte años de matrimonio aún no tenían hijos por lo que estaban muy apesadumbrados y hacían votos a Dios para que les concediera al menos uno. En una de sus devotas peregrinaciones a Jerusalén, cuando Joaquín iba a poner la ofrenda en el altar, el sacerdote se la rechazó muy airado… "¿Cómo tú siendo estéril te atreves a mezclarte con los fecundos?...". Joaquín avergonzado se alejó del templo y anduvo vagando para ocultar su confusión y su dolor… A los pocos días se le apareció un ángel resplandeciente que le consoló de la humillación tan injustamente sufrida y le anunció que iba a tener una hija, de excelso destino, a quien pondría María … Y en prueba de que todo lo que le decía era cierto, le pidió que volviera a la ciudad y ante la Puerta Dorada encontraría a su esposa que, afanosa, le andaba buscando y cuyo encuentro produciría en ella enorme alegría.

Efectivamente, Ana andaba desolada por toda la ciudad buscando a su marido, pero el mismo ángel se le apareció y punto por punto le contó la misma historia que a Joaquín y, en prueba de que todo cuanto la decía se iba a cumplir, la encaminó hacia la Puerta Dorada donde se iba a encontrar con su esposo… La alegría de ambos fue inmensa al reencontrarse y con tan buenas noticias e inundados de gozo, regresaron a su casa para esperar el cumplimiento de la promesa divina. La promesa se cumplió: Ana concibió y a su debido tiempo dio a luz una niña a la que pusieron por nombre María.

Así que, este amoroso reencuentro ante la Puerta Dorada de Jerusalén, ha sido considerado, durante muchos siglos, como una escena directamente relacionada con la Concepción Inmaculada de María.

V. Las más famosas representaciones del abrazo ante "La Puerta Dorada"

Muchas son las representaciones que se han hecho de esta escena y actualmente (mayo/octubre 2005) en la catedral de la Almudena de Madrid donde hay una magna exposición, realizada por la Fundación Edades del Hombre, sobre la Inmaculada Concepción, tenemos ocasión de contemplar algunas de ellas, La muestra se desarrolla en cuatro capítulos, a los que se añade una introducción y un epílogo.

El Capítulo II de la muestra, recibe el título de "Los Balbuceos" y pretende, especialmente a través del arte gótico, hablar de las primeras formulaciones o expresiones de la fe en la Inmaculada Concep-

ción. Éste es el motivo de que el capítulo esté dividido en cuatro apartados: 1) La Nueva Eva, 2) El Árbol de Jesé, 3) El Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, y 4) Santa Ana Trina.

En apartado dedicado al *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada*, encontramos:

- Las tallas de un pequeño retablo, del siglo XV-XVI, de la catedral de Cuenca. El retablo viene denominado como el de la Concepción, por figurar, en su calle central, el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*.

También se presentan cuatro excepcionales pinturas sobre tabla que representan este tema iconográfico:

- La primera de ellas es la obra de Vicente Macip y Juan de Juanes, hacia 1529-1532, que forma parte del retablo mayor de la catedral de Segorbe. Sobre un fondo dorado, los bustos de San Joaquín y Santa Ana, tienden al abrazo y reflejan una gran dulzura en sus miradas.
- De la parroquia del pueblo oscense de Fonz se presenta la segunda bellísima tabla, un anónimo de la Escuela de Espalargues, del siglo XV.
- Obra de Pedro Berruguete es la tercera de las tablas y viene desde la iglesia de Santa María de Becerril de Campos (Palencia), localidad tan cercana a su pueblo natal.
- Por último y desde el convento de la Concepción de Toledo llega una cuarta tabla, obra de autor anónimo, de muy buena factura, en la que, de rodillas y como donante aparece Beatriz de Silva, a quien la virgen socorrió en situación muy difícil y, en respuesta, ella desarrolló una ferviente devoción por la Inmaculada Concepción de María.

Estas tres últimas tablas presentan un ángel que abraza las cabezas de los santos padres de la Virgen, como indicando su concepción milagrosa e incluso en la última se puede leer en una filacteria, que sale de la boca del ángel : "conceptio tua, Dei Genitris Virgo gaudium anuntiavit", que refuerza la idea de la Concepción Inmaculada.

Cierran el apartado dos bellos relieves de gran calidad formal:

- El del retablo mayor de la catedral de El Burgo de Osma espectacular obra de Juan de Juni,
- y el que Cristóbal Voisin esculpe a mediados del siglo XVI y llega desde Jerez de la Frontera. Tiene una tardía policromía que, sin embargo, no ha logrado matar toda su belleza y encanto.

En el último apartado de este capítulo, en el dedicado a "Santa Ana Trina" (las tres generaciones: la abuela, la madre y el hijo), también aparecen, con referencia a la Inmaculada, otras tres obras de pintura sobre tabla sobre el tema que nos ocupa.

- Una de ellas es un bellísimo tríptico del castillo de Perelada (Gerona) que suma a la representación de Santa Ana Trina, el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana* y el Nacimiento de la Virgen.
- Una grisalla sobre tabla, de grandes dimensiones, obra de Sansón Florentino o Sansón Delli, que viene desde el Museo Catedralicio y Diocesano de Ávila y que estuvo expuesta en la última exposición de las Edades del Hombre celebrada en esa Catedral. Además la representación de las tres generaciones viene apoyada por la revelación a San Joaquín y el *Abrazo ante la Puerta Dorada*.
- Y finalmente, un retablo completo, conocido como el de Santa Ana, llega desde la colegiata de Santa María del Mercado de Berlanga de Duero (Soria). Es obra de un seguidor del Maestro de los Balbases que lo pinta a finales del siglo XV. La tabla central está dedicada a Santa Ana Trina, pero va apoyada por la revelación a San Joaquín, el *Abrazo*, los Desposorios y la Presentación de la Virgen en el Templo.

El tercer capítulo tiene por título "A la búsqueda de su identidad" y se apoya más en el arte del renacimiento y el último denominado "Del esplendor a la definición dogmática", en el barroco andaluz.

VI. Otras representaciones famosas del abrazo ante "La Puerta Dorada"

6.1. *Siglo XIV. El Giotto*

No se sabe bien la fecha de nacimiento de Giotto di Bondone, se cree que fue hacia 1267 en la aldea de Vicchio al norte de Florencia,

pero lo que sí se sabe, por las crónicas de sus contemporáneos, es que él cambió la historia de la pintura occidental. Hizo presente a la Naturaleza y acercó y humanizó a los personajes que en ella se movían… quizá por eso los franciscanos, la más poderosa orden religiosa de su época, le encargaron pintar, en la recién construida basílica de San Francisco, en Asís, toda la vida de su santo fundador

Pero donde el Giotto alcanzó su máxima intensidad expresiva fue en los frescos de la capilla de la Arena de Padua (1304/05), levantada por Enrico Scrovegni quizá como acto de expiación por los pecados de su familia (Dante sitúa a su padre en el infierno por sus pecados de usura). Aquí Giotto representó, lo que ya muchos pintores de su época habían hecho, siguiendo fielmente los temas que figuraban en la *Leyenda Dorada* sobre la vida de María: la conmovedora historia de Joaquín y Ana, los padres de la Virgen. Habían envejecido sin tener hijos y ello les entristecía profundamente. Tras mucho sufrir y rezar, su deseo fue finalmente satisfecho. Un ángel se presentó a Joaquín mientras apacentaba el ganado y le anunció que sería padre; en el mismo momento, otro ángel comunicaba a Ana la noticia. Los dos ancianos, emocionados por la inesperada respuesta a sus oraciones, corrieron a encontrarse: Joaquín regresaba de las montañas y Ana salía apresuradamente de casa, y ambos se encontraron en la puerta de la ciudad. Este fue el feliz momento que los pintores elegían representar.

En la obra de Giotto esta escena convencional se nos muestra de una manera profunda y conmovedora. Las dos figuras principales no están situadas en el centro, pero las líneas de la composición dirigen nuestra mirada hacia el núcleo emotivo de la historia. Los protagonistas se besan dulcemente. La curva de su cálido abrazo, tan intenso que ambas figuras se funden en un único perfil, se repite con una mayor amplitud en el gran arco de la puerta de la ciudad a la derecha. También las formas arquitectónicas intensifican nuestra percepción del contenido de la escena.

6.2. *Siglo XVI. Alberto Durero*

Alberto Durero uno de lo más destacados artistas del Renacimiento, nació en Nüremberg en 1471. Apenas cincuenta años antes se había descubierto la xilografía, un arte que ofrecía infinitas posibilidades en la difusión de imágenes . Durero fue un pionero en estas

técnicas con las que realizó su obra más revolucionaria, la serie de xilografías sobre el Apocalipsis, la Pasión o la vida de María.

Dentro de esta última serie, el gran artista alemán tiene un bellísimo grabado del *Abrazo en la Puerta Dorada*, narrando el reencuentro de los padres de María en una de las puertas de la ciudad, la Puerta Dorada, que presta el marco a través del cual se ve a los amantes esposos.

Este enmarcamiento presenta vegetales entrelazados en el borde, entre los que aparecen figuras del Antiguo Testamento, precisamente los profetas y los reyes que anunciaron la venida del Mesías, el nieto de Joaquín y Ana. Entre ellas están las figuras de Moisés, David y Gedeón. La minuciosidad del autor del grabado aparece aquí con una sutileza tremenda. Durero ha dibujado hasta el último ladrillo de los muros del fondo. Sin embargo, una sutilísima degradación de sombras y luces permite la distribución en tres planos perfectamente diferenciados y ordenados racionalmente a través de la geometría y la iluminación, este es un rasgo plenamente renacentista pero, al mismo tiempo, la mirada se complace en seguir la línea sinuosa de los personajes abrazados, un arabesco decorativista en la mejor tradición del gótico alemán.

6.3. *Un retablo del siglo XVI reproducido en todo su esplendor en el XX*.

Parroquia de Mondéjar (Guadalajara)

En la Plaza Mayor de Mondéjar, de clásico sabor castellano, soportalada en tres de sus lados se encuentra, en su costado meridional, la gran iglesia parroquial dedicada a Santa María Magdalena.

Es una magnífica obra arquitectónica, realizada en los comienzos del siglo XVI, y por tanto una de las primeras y más tempranas obras del Renacimiento español. Se comenzó a levantar en 1516, por expreso deseo y patrocinio de don Luis Hurtado de Mendoza, segundo marqués de Mondéjar, que siendo alcaide de la fortaleza granadina y capitán general del nuevo reino, buscó en Granada a uno de los mejores arquitectos del momento para que levantara en Mondéjar un grandioso templo parroquial. Y así se hizo: tiene tres largas naves, de treinta y cinco metros de larga cada una, rematadas en elegantes te-

chumbres de complicada tracería nervada, siendo más alta la central que las laterales.

Cuajada estaba la iglesia de obras de arte hasta 1936. Era, sin duda, el punto capital del arte alcarreño. El vendaval de la guerra civil de 1936-39 asoló casi todo cuanto contenía el templo. Por ejemplo, su grandioso retablo mayor, construido entre 1555 y 1560, en el que intervinieron Alonso de Covarrubias, que dio la traza y el pormenor arquitectónico y Nicolás de Vergara y Juan Bautista Vázquez, que corrieron con la parte escultórica, mientras que la pintura estuvo a cargo de Juan Correa de Vivar.

Pues bien, Antonio Herrera Casado, prestigioso cronista de Guadalajara nos cuenta que "en el año 1996 y por suscripción popular, se terminó y colocó el nuevo retablo mayor, realizado a imitación y copia del primitivo renacentista. Los artistas de esta magna obra, la más hermosa y grande que se ha hecho en la provincia de Guadalajara en el siglo XX han sido el escultor Martínez de Horche y el pintor Rafael Pedrós de Yélamos"[5].

En el cuerpo inferior del citado retablo, varios bajorrelieves nos relatan escenas de la vida de la Virgen y entre ellas, el *Abrazo ante la Puerta Dorada,* llena de colorido y fuerza expresiva.

6.4. *Siglo XVI. La Puerta del Hospital de La Latina en Madrid*

En el Madrid de finales del siglo XV principios del XVI se levantaron dos fundaciones conventuales de monjas de la Concepción Francisca , que fueron miradas siempre con gran respeto por el pueblo madrileño. Ambas se debían a don Francisco Ramírez, militar conocido por "el Artillero", por su participación en la guerra de Granada, y a su esposa, la célebre dama salmantina doña Beatriz Galindo que, por su admirable sabiduría y dominio del latín, llegó a ser maestra y camarera de Isabel la Católica, e hizo que se la conociera por "La Latina".

Uno de los conventos estaba unido a un hospital de pobres y necesitados, ubicado en el arrabal de San Millán, junto al camino de

5. HERRERA CASADO, A., *Mondéja, cuna del Renacimiento,* Guadalajara 1999, p. 55.

Toledo, y fue conocido, hasta su derribo en 1900, como Hospital de la Latina.

Afortunadamente la portada de este Hospital, de sabor intensamente medieval, fue desmontada y tras pasar varios años en los almacenes del Ayuntamiento de la Villa se instaló en la Ciudad Universitaria, muy próxima a la Facultad de Arquitectura, donde podemos seguir contemplándola.

Es un conjunto gótico mudéjar, con puerta de entrada de arco apuntado con decoración de bolas en el intradós y en la clave la fecha de 1507; los escudos de los Ramírez y los Galindo, las esculturas de San Francisco y San Onofre y en el centro las dos esculturas del grupo del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, protegidas por doseletes; sobre ella una ventana enrejada y todo ello enmarcado por el cordón franciscano. La presencia destacada del *Abrazo* se debe sin duda a la gran devoción y a la defensa que la orden franciscana hacía de la Inmaculada Concepción[6].

El gran pintor Sorolla, en el año 1885, es decir pocos años antes de que desapareciera el Hospital, pintó un cuadro en el que se representa esta portada y que podemos admirar en el Museo Municipal de Madrid y, en el castillo de la Mota en Medina del Campo (Valladolid), en la reconstrucción realizada tras la guerra civil, se levantó una reproducción exacta de esta portada, con los escudos y el grupo del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, en un intento de identificación con modelos históricos contemporáneos a la edificación del castillo, (a la planta superior se accede por una escalera de piedra que también es reproducción de la existente en el citado Hospital).

6.5. *Siglo XVII. Retablo de la Iglesia de la Purísima en Salamanca*

Tanto la Iglesia como el convento anexo se construyeron por iniciativa de los condes de Monterrey, don Manuel de Fonseca y Zúñiga, virrey de Nápoles entre 1631 y 1637 con doña Leonor María de Guzmán hermana del conde duque de Olivares. Ellos encargaron en Nápoles, los planos de la Iglesia y todos sus elementos decorativos, a prestigiosos artistas.

---

6. Posteriormente el Hospital y el convento se entregaron a las monjas de la Concepción Jerónima por no haber llegado a un acuerdo con las franciscanas.

Por eso en esta iglesia se da una circunstancia muy especial y casi única: se preparan primero los elementos decorativos, sobre todo el retablo (de C. Fangazo) y el cuadro de la Purísima de Ribera que lo centra y, después, se proyecta y se realiza el espacio arquitectónico. Es decir, parece que, en lugar de hacer un retablo para una iglesia, se hace una iglesia para un retablo… un retablo presidido por un cuadro dedicado a la Inmaculada Concepción (para el que seguramente posó la bellísima y desgraciada hija del propio pintor).

El retablo consta de tres calles con cinco huecos para los lienzos y un remate central con vano incluido. Es un precioso trabajo de incrustación, con mármoles blancos de Carrara, rojos de Verona, amarillos de Siena, negros de Bélgica, verdes de Calabria… hasta conseguir un resultado pleno de belleza, armonía y color… y un mensaje sobre la acción de Dios interviniendo a favor del hombre a través de su Inmaculada Madre.

Una vez más la Concepción está sugerida en el *Abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada*, obra anónima italiana que aparece en la parte izquierda superior del retablo. Otros cuadros del retablo son una Piedad de Ribera, un San Juan Bautista de G. Reni, un San José anónimo y un San Agustín de la escuela de Rubens que representa al santo junto a un niño que pretendía meter en un hoyo de la playa toda el agua del mar… símbolo de lo imposible que resulta, para el hombre, comprender los misterios de Dios que en el retablo se representan.

El Abrazo ante la Puerta Dorada del Giotto

El abrazo ante la Puerta Dorada en el retablo mayor de la catedral de Segorbe por Vicente Macip (entre 1525-1531)

El abrazo ante la Puerta Dorada en el retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena en Mondéjar (Guadalajara) reproducido por Martínez de Horche.

Iconografía de la Inmaculada Concepción en algunas cofradías de pasión Malagueñas[1]

María Encarnación Cabello Díaz
Escuela Superior de Turismo "Costa del Sol",
UNED-Málaga

I. Introducción.

II. La Inmaculada Concepción en Málaga.

III. La Inmaculada en el patrimonio artístico de algunas cofradías pasionistas malagueñas.

3.1. *Imagen de vestir en madera policromada*.
3.2. *Imagen en madera policromada*.
3.3. *Imagen en orfebrería policromada*.
3.4. *Pintura*.
3.5. *Marfil*.
3.6. *Imagen bordada*.
3.7. *Esmalte*.
3.8. *"Sine Labe Concepta"*.
3.9. *Bandera concepcionista*.

IV. El patrimonio cofrade que no se procesiona.

4.1. *Óleo sobre lienzo*.
4.2. *Litografía*.
4.3. *Imagen de forja*.

1. El presente artículo es un extracto modificado de otro aparecido en la revista malagueña *La Saeta de Otoño* del año 2004, titulado *La Inmaculada Concepción de la Virgen María*.

I. Introducción

> "Católicos malagueños, que este timbre tradicional de gloria nunca se marchite en el transcurso de los años, antes bien se acreciente y multiplique con caracteres de permanencia y fecundidad, para que sigáis disfrutando el honroso y codiciado título, que la fe de vuestros mayores supo conquistar, como trofeo victorioso de su devoción y piedad, al misterio inmaculado de María, Madre de Dios y Madre nuestra"[2].

En estos términos se expresaba el sacerdote agustino P. Andrés Llordén al finalizar su estudio sobre la devoción a la Inmaculada Concepción en Málaga, escrito para conmemorar el centenario del dogma, en el año 1954. La fecunda e importantísima labor realizada por el P. Llordén en relación con el amplio fenómeno de la religiosidad popular en esta ciudad, le lleva a ser considerado como un referente insustituible a la hora de investigar sobre muchos temas relacionados con esta materia.

Este párrafo que citamos en principio, y que sirve de conclusión a su artículo, nos parece una introducción acertada a estas líneas que vamos a presentar a continuación, por lo que en él se contiene de premonición. Y es así, porque la mayoría de las piezas inmaculistas que se van a reseñar en esta breve exposición, proceden de años posteriores a ese llamamiento a los cofrades católicos malagueños efec-

---

2. Llordén Simón, A., *Málaga y la Inmaculada Concepción*, Málaga 2004, p. 53, edición facsímil de la obra titulada "La ciudad de Málaga y la devoción a la Inmaculada Concepción de la Virgen María", *Gibralfaro* (Málaga), n.º 4 y 5 (1954).

tuado por el erudito agustino. Las hermandades de esta ciudad han tenido muy en cuenta, y cada vez más, el dogma de la Inmaculada a la hora de celebrar cultos, fiestas y, sobre todo, para el engrandecimiento de su patrimonio artístico, como se demuestra en la variedad de objetos ornamentales que poseen la iconografía de la Inmaculada.

II. La Inmaculada Concepción en málaga

La Iglesia española defendió, desde fecha muy temprana, la Inmaculada Concepción de la Virgen, adquiriendo como el emblema más común el de su pureza y el de su limpieza, de donde proviene el simbolismo de la Pura y Limpia Concepción, acepción que se va a emplear en la ciudad de Málaga, según parece, casi inmediatamente después de la toma de la capital por los Reyes Católicos.

Fue en el año 1487, cuando tuvo lugar la Reconquista de la ciudad, hecho éste que retrasará la devoción inmaculista malagueña si se la compara con la que ya existía en otras zonas de España, aunque es probable que:

> "subsistiera en forma latente, aunque oculta, en el corazón de los mozárabes hispano-malagueños y por la dominación musulmana no pudiera hacer ostentación pública de sus creencias en defensa de la doctrina de la Pura y Limpia Concepción de María Santísima, pero la reintegración de la ciudad a la España Católica (...) hizo resurgir, con mayor vigor y lozanía, la plurisecular raigambre de su fe por tanto tiempo forzosamente oculta"[3].

Así, a principios del siglo XVI, los cultos en honor a la Inmaculada se celebraban ya en la catedral de manera muy solemne, lo que pone en evidencia el fervor y el entusiasmo del pueblo malagueño en la defensa del misterio concepcionista. También eran muy festejados en el convento de la Victoria, por ser uno de los principales en cuanto a la devoción a la Virgen, y en otros claustros, como el de la Merced, en el que hay de igual modo constancia de la ubicación de una capilla dedicada a la Inmaculada[4].

3. *Ibídem*, p. 1.

4. Fernández Basurte, F., "La devoción a la Inmaculada en Málaga (Siglos XVI y XVII)", en *Vía Crucis* (Málaga), n.º 7 (1990).

La adhesión al dogma en Málaga se vivía de dos maneras, desde el punto de vista oficial, en donde cabe señalar la participación del Cabildo Municipal; y desde el aspecto colectivo como expresión de la religiosidad más íntima y privada en la defensa de tal misterio. La Iglesia y la Monarquía eran, del mismo modo, los soportes que propulsaban esta devoción popular.

En Andalucía, fueron notables los casos de ciudades como Granada o Sevilla que se erigieron en acérrimas defensoras de la causa inmaculista. En Sevilla, por ejemplo, la Hermandad de los Nazarenos y la Santísima Cruz de Jerusalén realizó la bandera Concepcionista en el año 1615, presentándola al pueblo al año siguiente el día de la renovación del voto inmaculista[5].

En Málaga también prosperó esta causa, efectuando su juramento a favor del misterio en el año 1654. Para celebrarlo se realizaron manifestaciones populares con los elementos típicos de las fiestas barrocas: luminarias, fuegos, danzas y máscaras. Y ante los avances que el papado iba estableciendo en favor de la causa inmaculista, la ciudad de Málaga se iba adhiriendo a ellos a través de fiestas y celebraciones públicas.

Como dato muy destacado en la devoción del pueblo malagueño ante la Inmaculada Concepción, hay que reseñar la aparición de capillas callejeras con esta advocación, situadas en el puerto, en la calle Puerta del Mar, en la Alhóndiga, en la Cortina del Muelle, en la calle Denis Belgrano y en el lugar donde hoy se encuentra la iglesia de la Concepción[6].

Y, para finalizar esta breve introducción, señalar el surgimiento de cofradías fundadas con esta denominación, como las del Hospital de Santa Ana, la de la iglesia de San Pablo y la de los Mártires. Las demás hermandades malagueñas hicieron también voto o juramento del misterio de la Inmaculada, aunque no llevaran esta designación en su titularidad, como queda demostrado en sus Estatutos. Aparte de las citadas anteriormente, la más notable de todas fue la de la Pu-

5. "Fiesta que instituyó la insigne Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Santísima Cruz de Jerusalem en su capilla sita en la Real Casa Hospital de San Antonio Abad de Sevilla, para la anual revalidación del solemne voto y juramento de defender hasta dar la vida, que la Virgen María Nuestra Señora fue concebida sin mácula de pecado original...", Acuerdo general de 29 de septiembre de 1615. Imprenta Joseph Padrino, Sevilla, 1761. Reimpresión de publicado en 1615.

6. FERNÁNDEZ BASURTE, F., y CASTELLANOS GUERRERO, J., "Málaga y la Inmaculada", en *Tota Pulchra, el Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga 2004.

ra y Limpia Concepción, surgida en el convento franciscano de San Luis el Real en el siglo XVII, cofradía matriz de otras como la de Humildad y Paciencia, del Santo Sudario, de la Columna y de la Cruz a Cuestas. Bastante tiempo después, ya en el siglo XVIII, pero en el mismo templo que la Pura y Limpia Concepción, aparece la Hermandad de la Concepción Dolorosa, que, a principios del siglo XX, se fusionaría con la Cofradía de la Oración en el Huerto[7].

Como ejemplo de la fórmula adquirida en los Estatutos de distintas hermandades para la adhesión al misterio de la Inmaculada Concepción, citamos aquí la utilizada por la Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Puente del Cedrón y María Santísima de la Paloma, cuyo fundador y hermano mayor fue el capitán de Infantería y caballero de la orden de Calatrava, don Juan de la Victoria Ovando y Santarén. Esta cofradía renovó sus Constituciones en el año 1675, señalando en su artículo 1º lo siguiente:

> "Primeramente pedimos y rogamos así a los hermanos presentes como a los ausentes y los que serán de aquí adelante de esta santa Hermandad del Santo Cristo de la Puente del Cedrón, que como mejor medio para servir con toda perfección a su Divina Majestad sea de reverenciar a su Santísima Madre María Señora Nuestra y que hagan voto en presencia de esta Señora de defender en público y en secreto el misterio de la Inmaculada Concepción de la Reina de los Ángeles Nuestra Señora, concebida sin pecado original"[8].

Poco tiempo después, en 1688, una nueva hermandad, la de Nuestra Señora de los Dolores, fundada por el mismo hermano mayor y relacionada en sus orígenes con la de la Puente del Cedrón, exponía en el artículo primero de sus Constituciones la "Defensa del misterio de la Inmaculada Concepción por todos los hermanos"[9].

III. La Inmaculada en el patrimonio artístico de algunas cofradías pasionistas malagueñas

La imagen de la Virgen ha sido representada, a través de los tiempos, en los materiales más diversos, como la madera, la plata, el cobre, el

7. Fernández Basurte, F., o.c.
8. Archivo Cofradía La Puente y La Paloma, *Constituciones,* Málaga 1675.
9. Archivo Histórico Nacional, leg. 1.362/3, en Llordén, A., y Souvirón, S., *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Pasión de la Ciudad de Málaga*, Málaga 1969, p. 256.

marfil, el estaño, el esmalte... A éstos, hay que añadir la tradicional pintura en tela, los motivos representados en los bordados y los grabados.

En Málaga, las cofradías son poseedoras de un importantísimo patrimonio artístico en el que abundan todo tipo de elementos. Los más destacados son la madera, la plata y los bordados, pero hay que contar también con otros, que no por menos abundantes dejan de poseer la extrema belleza de lo recóndito, de lo íntimo y lo pequeño. Entre ellos, la figura de la Inmaculada Concepción se puede descubrir en algunas piezas que van desde un tamaño extraordinario, como la que procesiona la Archicofradía de la Oración en el Huerto, a otras, casi imperceptibles, como la que adorna la corona de la Virgen de las Angustias, de la Hermandad del Sagrado Descendimiento.

A continuación, el asunto de la Inmaculada Concepción de la Virgen centrará una pequeña descripción de algunas piezas cofrades en las que está representado tal dogma. Se han elegido por la variedad de sus materiales, teniendo en cuenta la existencia de otras, que no se reseñan aquí, pero que manifiestan también un excelente valor artístico.

3.1. *Imagen de vestir en madera policromada: Virgen de la Concepción Dolorosa (Archicofradía de la Oración en el Huerto)*

Esta magnífica talla de la Virgen de la Concepción Dolorosa de la Archicofradía de la Oración en el Huerto, tenía que figurar por su extraordinaria y original belleza en el encabezamiento de esta sucinta exposición. Se trata de una escultura anónima del siglo XVIII, próxima al círculo malagueño de Fernando Ortiz. Sin embargo, es una imagen pasionista, una Dolorosa, que no guarda la estética inmaculista, de ahí que no se proceda a su descripción en este artículo. No obstante, en la parte frontal de su trono de procesión, se sitúa una pequeña imagen de la Inmaculada en madera policromada que es la que se describirá a continuación.

3.2. *Imagen en madera policromada: trono de la Virgen de la Concepción (Archicofradía de la Oración en el Huerto)*

La escultura en madera policromada se prodiga en España en la etapa renacentista y se desarrolla con una gran profusión en el perio-

do Barroco. La madera favorece la expresión escultórica y el gusto hacia lo dramático y la riqueza. El color no se aplica directamente sobre la madera, sino sobre una primera capa de yeso. En las vestimentas se emplea la técnica del estofado, que consiste en raspar el color aplicado sobre la superficie dorada, a base de dibujos, hasta que aparezca el oro de fondo. En el resto de la capa de color se puede pintar una segunda decoración, y el cuerpo, el rostro y las manos se policroman recibiendo el nombre de encarnado. Por la dificultad que este proceso representa para el escultor, normalmente es el pintor el que termina la obra.

La imagen de la Inmaculada que aparece en el frontal del trono de la Virgen de la Concepción Dolorosa sigue en esencia el canon de las figuras barrocas: color blanco y azul; posición orante; cabeza inclinada con una leve expresión sonriente; movimiento en el manto; y pies posados sobre las cabezas de tres angelitos. Lleva corona plateada al estilo de las Dolorosas.

3.3. *Imagen en orfebrería policromada: trono Virgen de los Dolores Coronada (Archicofradía de la Expiración), autor Seco Velasco*

En la Edad Media, las iglesias y los monasterios deseaban tener una imagen de la Virgen o del patrón realizada en metales valiosos como el oro o la plata, anhelo que solamente era posible en los grandes santuarios o monasterios pero no en los templos más modestos. En la mayoría de los casos, la falta material de presupuesto impedía la realización de obras costosas, por lo que se vieron obligados a acudir a otros más asequibles como el dorado, el plateado, el cinc o el cobre, todos ellos propios del estilo románico, que es cuando aparecen las primeras imágenes labradas en plata. Éstas consistían en una estatua de madera recubierta de una plancha de plata repujada. La mayoría eran muy rígidas, y, para darles un poco de vitalidad, se pintaron sus rostros y sus manos.

En el período gótico, se prodigaron las imágenes de plata, la mayoría destinadas a las catedrales, a las iglesias particulares y a los monasterios. Esto fue debido a la organización del gremio de los plateros y al perfeccionamiento de la orfebrería. La técnica empleada seguía siendo la misma, o sea, ejecutar la estatua en madera y recubrirla después de plata, pero dejando el rostro y las manos encarna-

dos para quitar la frialdad del metal. Durante el Renacimiento y el Barroco, se mantiene la manufactura de las Vírgenes de plata repujadas o fundidas [10].

Cuando las imágenes son de tamaño pequeño se realizan por el medio de la fundición, sin necesidad de alma de madera. Se trata de pequeñas joyas, de gran calidad artística, destinadas a relicarios, a la devoción particular o al adorno de piezas mayores, tal y como se puede observar en los tronos malagueños.

En el lateral derecho del cajillo del trono de María Santísima de los Dolores Coronada, se sitúan las advocaciones marianas de la Virgen de la Victoria y de la Inmaculada Concepción, realizadas en plata cincelada y estofada. Esta última se ubica en la línea iconográfica de Martínez Montañés y recuerda a la Inmaculada Concepción de la Catedral de Sevilla, obra conocida popularmente como "la Ciegueci-ta" por tener la mirada baja con los ojos entornados. Se diferencia de ella en que lleva corona de doce estrellas y en el colorido de su vestimenta.

Está encuadrada en una capillita plateada formada por un arco de medio punto, avenerado en su parte superior y decorado con platerías de carácter geométrico y vegetal, desde el inicio de las jambas hasta la línea de impostas [11].

3.4. *Pintura: gloria del palio de la Virgen del Mayor Dolor en su Soledad (Cofradía de la Crucifixión), autor José Palma Santander*

En el año 2002, el pintor malagueño José Palma Santander efectuó la pintura al óleo que adorna la gloria o cara interna del palio de María Santísima del Mayor Dolor en su Soledad. Se trata de una imagen de la Inmaculada Concepción que vino a iluminar de manera especial la seriedad (dado su color oscuro) de su recién estrenado palio. Por eso, llama poderosamente la atención el precioso color ce-

10. TRENS, M., *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid 1946.

11. Para una mayor información acerca del trono de María Santísima de los Dolores Coronada, consultar el artículo de María del Pilar Díaz Ocejo, titulado "Artes ornamentales en el trono procesional de María Stma. de los Dolores Coronada", en *Vía Crucis*, Suplemento Especial, Málaga 1993.

Gloria del palio de la Virgen del Mayor Dolor

leste que el artista ha colocado de fondo, como representación del firmamento, del cielo, de la lejanía. Es el color de la divinidad, de la verdad, pero también de lo irreal y de lo fantástico, e incluso, a veces, de la tristeza.

Dentro de un formato ovalado y mixtilíneo, de gran originalidad, la imagen virginal se nos muestra como una obra bellísima que se centra en los valores estéticos del Barroco y que plasma todo el simbolismo inherente al tema de la Inmaculada Concepción. Destacamos, en primer lugar, la perfecta verticalidad de la figura, rota solamente y de forma muy sutil por la posición de la pierna izquierda, levemente flexionada, de manera que se puede apreciar exclusivamente el pie derecho por encima de la media luna, mientras que el izquierdo queda oculto por debajo de los exquisitos pliegues en los que termina su túnica. Esta posición manifiesta una gran proximidad a la modalidad de las esculturas clásicas griegas y la aleja de otras versiones inmaculistas en las que se puede apreciar un ligero estrechamiento de la imagen en la parte inferior de la misma, al estilo de las Inmaculadas de Alonso Cano. La impresión de verticalidad se acentúa por el plegado de la túnica a modo de sencillas estrías acanaladas.

Pero, como la armonía de la obra es perfecta, la virginal figura ladea de manera casi imperceptible su cabeza hacia la derecha, mientras que coloca sus manos hacia su izquierda, a la altura del corazón, en actitud de humildad y de oración. Y, como es habitual en este tipo de iconografía, es el manto el que expresa sensiblemente el movimiento propio de la plástica barroca. En él se distinguen líneas diagonales, curvas y contracurvas, hasta perderse hacia lo alto, permitiendo que uno de los angelitos se mantenga asido al mismo flotando entre las nubes.

Como nota muy singular, esta Inmaculada no presenta la expresión tranquila, reposada y plácida que los pintores acostumbran a plasmar en sus lienzos, sino que se puede observar en ella un manifiesto sentimiento de dolor como presagio de la tragedia de su Hijo y como es acorde a la advocación a la que acompaña: Virgen del Mayor Dolor en su Soledad, una Madre que va detrás de un Cristo Crucificado. Es el dolor trasladado a una Inmaculada. Por tal motivo, encontramos en su rostro un gran parecido con la escultura virginal que el palio va cobijando: fruncido entrecejo de finas cejas arqueadas, mirada baja y perdida, nariz alargada y afilada, labios entreabiertos, hoyuelo en la barbilla. Una simbiosis perfecta entre los dos modelos

virginales, la pintura y la escultura. Pero el pintor nos ha permitido ver su larga y ondulada cabellera, de la que surgen preciosos e inclinados mechones diagonales a juego con la posición del manto.

Es ésta una Inmaculada Concepción ceñida por una ráfaga de destellos de sol, puede que inspirados en la corona de la Virgen del Mayor Dolor, en la que no aparecen las doce estrellas tradicionales de la iconografía inmaculista, y que se presenta rodeada de nubes y angelitos. Las nubes imprimen a la obra ese carácter de velado misterio que les son propios; mientras que cuatro angelitos sonríen juguetones y alegres, portando elementos de cargada simbología, como la palma (el triunfo o la victoria), las azucenas (la pureza), y las rosas (el amor divino).

Como conclusión, la Inmaculada de José Palma Santander es un ejemplo de brillante cromatismo, delicado equilibrio y contenida expresión, resuelta con la técnica que en él ya es habitual.

3.5. *Marfil: corona de procesión de María Santísima de las Angustias (Cofradía del Sagrado Descendimiento), Orfebrería Maillol*

El marfil es un material típicamente mariano y gótico. Según la opinión del obispo de Autún (Francia), Honorius, el elefante, de cuyos colmillos se obtiene el marfil, es un animal casto y de naturaleza fría. Es símbolo de la templanza. Por ese motivo, los recipientes para guardar la Sagrada Forma, que se comparaban al purísimo cuerpo de la Virgen, estaban frecuentemente labrados en marfil, sugiriendo la idea de pureza.

En la Baja Edad Media, se fabricaron en marfil un gran número de esculturas de la Virgen, generalmente, destinadas a la devoción particular porque sus obligadas pequeñas proporciones las hacían poco adecuadas al culto de las iglesias. El marfil es una materia relativamente fácil para la talla, puesto que se presta bien a la coloración y al dorado, brilla mucho y presenta una larga duración.

En España, este material fue muy utilizado por los moriscos y por los cristianos, quienes ejecutaron pequeños objetos y adornos de carácter profano. Se puede afirmar que la estatuaria marfileña comienza en el siglo XIII, siendo Francia el centro de mayor importancia. La

Corona de procesión de María Santísima de las Angustias

característica más destacada de las esculturas en marfil son la gracia, y la delicadeza de expresión y de gesto[12].

Las Vírgenes de marfil poseen una gracia fría e impersonal, con una mirada de ensueño. Casi todas están pintadas, doradas o plateadas, dejando en marfil solamente la cabeza, las manos y los pies, e incluso, a menudo, se trata de imágenes de vestir, con pelo natural. En España, es muy característico que las Vírgenes de marfil parezcan una reducción de la estatuaria de mayor tamaño y son muy frecuentes las imágenes de la Inmaculada, como es el caso de la que posee la hermandad del Sagrado Descendimiento en la corona de la Virgen de las Angustias.

Se trata de una corona diseñada por el artista sevillano Antonio Joaquín Dubé de Luque, realizada con motivo de la coronación litúrgica de la Sagrada Titular en el año 1987. Su elaboración corrió a cargo de Orfebrería Maillol, con el aporte de cuatro kilos de plata regalados por la joyería París. Fueron los hermanos de la cofradía los encargados del coste económico de la misma.

En el centro de la terminación superior de la corona y orlada por molduras rectas (laterales) y curvas (en la parte superior), se encuentra la imagen marfileña de la Inmaculada Concepción. El encuadre de la misma, en cuyo centro se sitúa la peana, parece estar sostenido por dos ángeles realizados en los mismos materiales que la Virgen, con la excepción del oro de su finísimo resplandor.

Esta diminuta escultura de la Inmaculada Concepción se adhiere en todos los aspectos al formalismo impuesto por las consignas estéticas del misterio y acompaña a María Santísima de las Angustias en su recorrido procesional por las calles malagueñas, recordando el voto inmaculista al que se adhirieron los hermanos de la Cofradía.

3.6. *Imagen bordada: hornacina central de uno de los paños de bocina de la Archicofradía del Paso y la Esperanza*

Según la opinión de los expertos, el bordado es, de todas las artes menores, la que tiene más importancia para la iconografía mariana. Su numerosa aplicación en los frontales de altar, en los estandartes,

12. TRENS, M., o.c.

reposteros, capas pluviales, mantos y palios de Vírgenes, así lo demuestra. La imagen de la Virgen está muy presente en los escudos, vestimentas sacerdotales, o tapices con una técnica casi pictórica, siendo la época de mayores y mejores realizaciones la de los siglos XIV al XVI. La técnica a emplear está muy cercana a la pintura y al grabado. Los tejidos en los que se realizan los bordados son diversos, abundando las sedas realzadas con hilos de oro.

La etapa más destacada del bordado malagueño abarca todo un siglo, desde mediados del XVI hasta la misma fecha del XVII, cuando se centrarán en esta ciudad los trabajos de artistas notables como Mateo Sarasa o Pedro de Aguilar. Es, además, un momento importante para las cofradías sacramentales y de penitencia, deseosas de adornar sus capillas con lujosas piezas ornamentales [13].

En los bordados de las distintas épocas, es difícil encontrar la imagen aislada de la Virgen, que sí resulta más frecuente a partir del Barroco. En las etapas anteriores hubo grandes tapices que representaron escenas de la vida de la Virgen rodeada de imaginarios escenarios y con un gran virtuosismo detallista.

Las cofradías malagueñas presentan bordados en los paños que adornan las grandes trompetas que van en la procesión, son los llamados paños de bocina. Antiguamente, la función de estas trompetas era la de marcar el ritmo de la procesión con sus sonidos, llamándoseles también trompetas dolorosas. Su finalidad era la de recordar con sus sones dolientes los que sonaron en la Pasión de Jesús. En la actualidad resuenan en algunos lugares de España, pero fundamentalmente tienen una función decorativa, tanto el objeto en sí como el paño que cuelga de él. Artísticamente son de una gran valía, como el que vamos a citar a continuación perteneciente a la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza, elaborado con ricos materiales como el terciopelo, el marfil, el bordado en oro y el bordado en seda.

En uno de estos extraordinarios paños de bocina se encuadra la figura de la Inmaculada Concepción, elaborada en tonalidades blancas y azules, con su manto al viento y rodeada de nubes y angelitos. Su ejecución correspondió al taller sevillano de Esperanza Elena Caro, quien lo realizó entre 1970 y 71. En esta empresa se recuperó el bor-

13. NIETO CRUZ, E., "El ajuar procesional de las cofradías" en VV.AA., *Semana Santa en Málaga*, tomo V, Patrimonio Artístico de las cofradías, Málaga 1990.

dado tradicional, empleando la seda en las carnaciones y en los motivos vegetales. La fama y la categoría de esta bordadora le hicieron merecedora de varios premios, como la medalla de Oro al Mérito en el Trabajo (1971); artesana de Honor (1976); triunfadora en el I Premio de la Exposición Provincial de Artesanía de Sevilla (1968); y ganadora de la medalla de Bronce de la Ciudad de Sevilla[14].

3.7. *Esmalte: Diadema o ráfaga de María Santísima de Consolación y Lágrimas, de la Archicofradía de la Sangre*

El esmalte es una pasta vítrea que se funde por medio del calor y que se usa para recubrir objetos, como joyas, cerámica, vidrio o cajas pequeñas. Químicamente es igual al vidrio, y consiste en una mezcla de sílice, sosa o potasio y plomo. Originariamente, los ingredientes tienen forma de terrones o pastillas, que luego quedan reducidos a un polvo fino, el cual, seco o mezclado con agua o aceite, se aplica a mano sobre la superficie a cubrir. Posteriormente, el objeto esmaltado se cuece en un horno hasta que el esmalte queda fundido sobre la superficie.

El procedimiento del esmaltado es muy antiguo, se remonta al antiguo Egipto y a Mesopotamia, utilizándose para decorar joyas, como sustituto de gemas. Los primeros objetos esmaltados son del siglo XIII antes de Cristo, pertenecientes a Creta, a Micenas y a Grecia. También lo emplearon los persas, los romanos y, sobre todo los celtas, quienes lo aplicaron a vasijas de bronce y a joyas.

El periodo de máximo esplendor del esmalte fue durante el imperio Bizantino de los siglos X y XI, época en la que se realizó sobre objetos religiosos, como cubiertas de libro, relicarios, báculos, cálices y crucifijos. Generalmente, la base era de oro con figuras simples de colores. Uno se los ejemplos más notables de toda la historia del esmalte es la Pala d`Oro, retablo de la basílica de San Marcos de Venecia, cuyo fondo de oro está cubierto de pedrería y placas esmaltadas en oro y plata[15].

Una muestra de esmalte inmaculista se halla en la diadema o ráfaga de María Santísima de Consolación y Lágrimas, realizada en el año 1999. El diseño correspondió a Salvador de los Reyes Rueda; la

14. *Ibídem*.
15. TRENS, M., o.c.

orfebrería, a Cristóbal Martos Muñoz; y los esmaltes, se efectuaron en los talleres de Diego Cortés, de Madrid.

Esta preciada joya fue posible gracias al esfuerzo de las camareras de la Virgen, quienes promovieron su realización. Los materiales que la componen son la plata, el nácar, el esmalte y el oro.

Los esmaltes, en número de siete, están enmarcados en óvalos que se encuentran rodeados por roleos y azucenas. Todos ellos están relacionados con la simbología de la imagen a la que enmarcan (Consolación y Correa, Perpetuo Socorro, María Auxiliadora, Inmaculada Concepción, la Merced, la Sangre de Cristo y Consuelo de los Afligidos).

El de la Inmaculada Concepción se debe a la relación existente entre la Sagrada Titular de la Archicofradía de la Sangre y la festividad del día 8 de diciembre, día en que, hasta el año 2003, se venía celebrando la onomástica de María Santísima de Consolación y Lágrimas. En el pequeño esmalte, se observa la iconografía concepcionista pisando con su pie el pecado. La imagen está orlada por un destello dorado en representación del sol. Del mismo modo, las azucenas que se disponen en las estrellas que rematan la ráfaga constituyen el símbolo de la pureza virginal [16].

3.8. *"Sine Labe Concepta" de la Cofradía de la Sagrada Cena Sacramental*

Cuando las cofradías malagueñas manifiestan públicamente su adhesión a la idea de la concepción sin mancha de María, expresan su creencia en una serie de elementos que se sacan en la procesión, siendo éste el caso de los estandartes y las banderas concepcionistas.

La misión del *Sine Labe* es la de proclamar la pureza original de María, por eso su color original es el azul. Se usó por primera vez en Sevilla y solamente lo pueden llevar las hermandades y cofradías que, alguna vez a lo largo de su historia, hayan expresado el juramento de defensa a la Inmaculada Concepción.

El estandarte concepcionista, llamado también "simpecado" (por la expresión *sin pecado concebida*), se presenta con dos formatos

16. Doblas Luque, J. J., y Reyes Rueda, S. de los, "Nuestro Patrimonio", en *Sangre* (Málaga), n.º 5 (2000).

distintos: el rectangular, a la manera de bandera o banderín, en el que aparece la inscripción *Sine Labe Concepta*, rodeada de adornos florales; y el llamado de tipo lábaro. Éste era un estandarte usado por los emperadores romanos en el que, desde el tiempo de Constantino y por su mandato, se colocó la cruz y el monograma de Cristo (el Crismón)[17].

A este segundo grupo pertenece el *Sine Labe Concepta* que posee la Hermandad de la Sagrada Cena Sacramental, efectuado según el diseño realizado por Juan Casielles. La imagen de la Inmaculada, en orfebrería, se halla en el óvalo central rodeada de estrellas, situándose la inscripción *Sine Labe Concepta* en un estrecho rectángulo dispuesto en la parte superior del estandarte.

3.9. *Bandera concepcionista de la Hermandad del Monte Calvario*

La bandera es una de las insignias más antiguas que lucen las cofradías. Parece ser que su origen está en la imitación que hicieron las hermandades de los cabildos catedralicios que, en los días de Semana Santa, las ondeaban copiando la costumbre de épocas pasadas, cuando de este modo, se pregonaba la muerte de caudillos y señores.

Para el Arte cristiano, la figura de Cristo suele aparecer ondeando una bandera o enseña como emblema de la Resurrección y la victoria sobre el poder de las tinieblas[18].

La Hermandad del Monte Calvario posee una bandera concepcionista confeccionada en el año 1985. Fue realizada por una religiosa cisterciense llamada Sor Josefa.

El asta es obra del orfebre sevillano Antonio Santos Campanario. El remate es una reproducción del templete de la patrona de Málaga, Santa María de la Victoria.

IV. El patrimonio cofrade que no se procesiona

Actualmente, las Cofradías de Pasión de la ciudad de Málaga son poseedoras de un destacado patrimonio artístico, a pesar de los des-

17. Díaz Serrano, J., "Los enseres decorativos y atributos de las Cofradías representan símbolos que tienen por base la fe cristiana", en *Guión*, Málaga 1958.
18. Becker, U., *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona 1996.

graciados sucesos de mayo del año 1931 y de los fatídicos meses de la Guerra Civil. Fueron épocas tristes de incendios, asaltos y saqueos de unas pertenencias que, en gran parte de los casos, no se han vuelto a recuperar. No obstante, el esfuerzo económico llevado a cabo, después, por las corporaciones nazarenas para engrandecer y restaurar lo perdido es digno de todo elogio.

Hasta aquí hemos hecho una somera exposición de algunas piezas que hoy día salen en procesión. A continuación, por tener una referencia escueta de las que son propiedad de las hermandades y no pueden ser observadas en la calle, señalaremos algunas, cuya situación se ubica en las capillas donde radican los Sagrados Titulares pasionistas.

4.1. *Óleo sobre lienzo: Inmaculada con donante*

La iglesia parroquial de los Santos Mártires San Ciriaco y Santa Paula constituye la sede eclesiástica de la Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Orando en el Huerto y Nuestra Señora de la Concepción Dolorosa. Una capilla de la nave derecha del templo acoge a las sagradas imágenes de la Hermandad. Por encima de ellas, y a la izquierda de las mismas, se halla situado un óleo, catalogado como de un artista anónimo malagueño, que representa a la Virgen Inmaculada con un personaje a sus pies, supuestamente, el donante de la obra.

La composición, fechada en la primera mitad del siglo XVIII, es enormemente sencilla, sin el recargamiento propio de otras Concepciones de la época. No faltan elementos simbólicos como la paloma del Espíritu Santo, el dorado celaje, la media luna a los pies (curiosamente de manera ladeada), y tres pequeñas cabezas de ángeles. La inspiración parece proceder de Murillo y de Alonso Cano, aunque el resultado es menos vistoso que el obtenido en las obras de estos dos maestros. Sí hay que realzar la figura de la derecha, con las manos unidas y mirando al espectador, dando a entender, de este modo, su aceptación del dogma. Esta posición entronca con la tradición andaluza que, de manera propagandística, hace representar a los devotos de la Inmaculada dentro del cuadro, que estaría considerado así, más como un retrato que como una representación del dogma. Con alguna probabilidad el retratado podría ser algún clérigo defensor

de la causa inmaculista como era costumbre en la sociedad de la época[19].

4.2. *Litografía: Verdadera efigie de Ntra. Sra. de la Concepción Dolorosa. "Carta de Hermandad". Siglo XIX*

La litografía es un procedimiento de impresión, inventado en 1796, por el que la tinta se adhiere a una imagen en una superficie plana absorbente, desde donde se traslada, por contacto, al papel. Antiguamente, esta superficie era la piedra, pero hoy es aluminio o cinc.

La historiografía ha concedido escasa importancia al grabado y a las estampas, en general, hasta hace poco tiempo, llegándose a valorar como una forma de arte menor. Sin embargo, al considerar la posibilidad de realizar copias a partir del original, supuso un medio de difusión de imágenes extraordinario, hecho que se acentuó con la invención de la imprenta y con el abaratamiento de los libros[20].

A estas ventajas se adhirieron las cofradías y hermandades de Pasión, puesto que se propagaba la imagen a través del grabado. A este capítulo pertenecen las denominadas "Cartas de Hermandad", las estampas devocionales y las convocatorias de cultos[21].

"La Carta de Hermandad", llamada también cédula de Hermano, es un auténtico contrato entre el solicitante y la Cofradía. Por ella, el primero se compromete a una cumplir una cuota mensual, que empezaba a abonar en el momento de su ingreso en la misma, mientras que para la Cofradía existían una serie de obligaciones a la hora del fallecimiento del hermano, como era todo lo relacionado con su enterramiento[22].

---

19. *Tota Pulchra, el Arte de la Iglesia en Málaga*. Catálogo, Málaga 2004.

20. ESCALERA PÉREZ, R., y RODRÍGUEZ MARÍN, F., "Dos nuevas aportaciones a la iconografía procesional a través de la litografía: La Esclavitud Dolorosa y la Virgen de Servitas" en *Vía Crucis,* Suplemento Especial, Málaga 1993.

21. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "La imagen de las Hermandades y su iconografía: Litografía grabado" en VV. AA., *Semana Santa en Málaga*, Patrimonio artístico de las Cofradías, Málaga 1990, t. V.

22. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Muerte y cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades*), Málaga 1990.

Carta de hermandad de Ntra. Sra. de Concepción Dolorosa, siglo XIX

Al conservarse un número bastante aceptable de estas "Cartas de Hermandad", su iconografía se ha podido catalogar en tres grupos: las que constituyen un verdadero retrato de una determinada imagen pasionista; las que se instalan sobre su trono de madera dorada; y las que representan al Sagrado Titular junto a una orla decorativa [23].

Al segundo estilo corresponde la efigie de Nuestra Señora de la Concepción Dolorosa, titular de la Cofradía de la Pura y Limpia Concepción. En ella aparecen los atributos correspondientes a las Dolorosas unidos a los de la Inmaculada. Esta Virgen estuvo en un principio en el retablo de San Luis el Real, pero, después de la Desamortización debió pasar a la iglesia parroquial de los Santos Mártires. Se halla colocada sobre una peana de carrete que, seguramente, sería su trono o su anda procesional[24]. Rodeada de una orla o resplandor que hace las veces del sol, su actitud orante, con las manos entrelazadas de las que pende un largo rosario, le confiere una dulzura sensacional. Sostiene también entre las mismas un delicado ramillete de flores que llega a confundirse con la saya. A sus pies, la media luna con las puntas -hacia arriba- terminadas en dos estrellas resplandecientes y la bola del mundo con la serpiente[25].

4.3. *Imagen de forja: Inmaculada de la capilla de la Hermandad de los Dolores del Puente*

La rejería, como elemento arquitectónico decorativo, se empieza a desarrollar en España a finales del período gótico, siendo en el primer tercio del siglo XVI, en la etapa denominada como Plateresca, cuando va a alcanzar su perfección y afianzamiento, dado que la filigrana renacentista propicia un tipo de decoración menuda y laboriosa.

Las rejas de entonces eran de grandes dimensiones y estaban separadas por diversas franjas horizontales. Se utilizaban para separar el presbiterio de las catedrales, iglesias, capillas y coros. Uno de los

23. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "*La imagen de las Hermandades y su iconografía...*
24. *Tota Pulchra, El Arte de la Iglesia en Málaga*, o.c.
25. Sobre la posición correcta en la que se había de representar la media luna, existieron opiniones, como la del P. Ayala, quien pensaba que era un error situar las puntas hacia arriba, cuando realmente tendrían que estar apuntando hacia abajo (TRENS, M., o.c.)

grandes maestros de la rejería renacentista es Bartolomé de Jaén, autor de obras extraordinarias aunque su ámbito laboral quede reducido a Andalucía. La más conocida de todas ellas es la que labró para la Capilla Real de Granada en el siglo XVI.

A finales del Renacimiento y principios del Barroco, la labor artística de la reja se reduce a unas formas más sencillas y austeras, siendo las más destacadas las rejas de capilla, las de las puertas y las de los enterramientos [26].

En Málaga, existía, desde el siglo XVII la capilla del Santísimo Cristo del Perdón, en las estribaciones del Puente de Santo Domingo. En el XVIII, se instaló en la misma el Rosario nocturno de la Virgen de los Dolores, que gozaba de una gran devoción popular en torno a las curaciones de tiña que se lograban por su intervención, de ahí la denominación del "rosario de los tiñosos".

Años después, y tras mucho tiempo de intensa devoción a la Virgen por parte de los malagueños, se reorganiza la antigua Hermandad del Santísimo Cristo del Perdón, añadiéndosele la advocación de Nuestra Señora de los Dolores (del Puente). La nueva cofradía data del año 1982 y sus Sagrados Titulares se sitúan en sendas capillas de la iglesia de Santo Domingo, interior, la del Cristo, y muy cerca del puente, la de la Virgen. En esta última, se había instalado una reja en el año anterior para su cerramiento externo, que sustituía a un antigua corredera comercial posterior a la Guerra Civil. Fue ejecutada por Luis Algarra para la capilla del Cristo y ofrendada por Diego Soler. Posteriormente, la adaptación al cerramiento de la capilla de la Virgen, fue llevada a cabo por Francisco León. Desde el día 8 de diciembre de 1994, la Dolorosa del Puente está expuesta a la devoción popular en su restaurada capilla del Puente de Santo Domingo [27].

La reja, muy sencilla, se adapta a un arco de medio punto, componiéndose su decoración de barrotes verticales y volutas enroscadas. Tres óvalos ocupan el espacio comprendido en la zona superior. En el de la izquierda, figuran las tres cruces del Monte Calvario; en el de la derecha, dos corazones con una flecha; y en el del centro, dos molduras

26. BERNALES BALLESTEROS, J., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y MEGÍA NAVARRO, M., "El arte del Renacimiento, Escultura-Pintura y Artes Decorativas", en *Historia del Arte en Andalucía* (PAREJA LÓPEZ, E., <dtor>), Sevilla 1989.

27. CASTELLANOS GUERRERO, J., *Nuestra Señora de los Dolores del Puente: espacio urbano y devoción popular*, Málaga 2004.

de perfil curvo. En la línea de impostas del arco, un espacio horizontal contenía, en otro tiempo, un letrero con la denominación: Ntra. Sra. de los Dolores que, en la actualidad, ha sido suprimido.

Para ser colocada en este cerramiento externo, y en el óvalo central, se elaboró en el año 1986, una Virgen Inmaculada ejecutada en chapa de hierro y puntos de soldadura, cuyo autor fue también Luis Algarra. Por motivos técnicos y de acoplamiento, hoy, la imagen permanece sin estar colocada en la ubicación para la que fue realizada y se encuentra en el interior de la iglesia.

Se trata de una escultura que se ajusta perfectamente a la iconografía inmaculista, sobre peana con ángeles, manto en diagonal y manos unidas hacia un lado. La base es un pedestal de mármol realizado por el escultor Suso de Marcos.

Esperamos que en fecha no muy lejana pueda ser expuesta en el lugar para el que fue elaborada, aunque es difícil, pues se corren los consiguientes riesgos relacionados con las obras de arte que están colocadas en los exteriores y al alcance de todos.

A modo de conclusión, exponer aquí la existencia de otras muchas hermandades y cofradías malagueñas que incluyen en su patrimonio el tema iconográfico de la Inmaculada Concepción, motivo que no está agotado, sino al contrario, cada vez se elaboran más piezas alusivas a esta cuestión. Por citar uno de los últimos ejemplos, la realización de cuatro bastones de orfebrería, acompañantes de la bandera concepcionista, ejecutados por Antonio Santos Campanario, y que muestran en su remate una imagen de la Inmaculada Concepción. Estas obras pertenecen a la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Columna y María Santísima de la O, conocida popularmente como la Cofradía de los Gitanos.

Tampoco se halla concluido el asunto de la Inmaculada en la inspiración literaria andaluza y española, por eso, queremos finalizar el presente artículo con un reciente poema titulado:

Tu nombre inmaculado

Soneto galante a la Virgen

Alfombra de tus pies la pedrería
que el tesoro del templo custodiara
y en tus dedos el oro que soñara
el mismo Salomón, te ceñiría.

Con diamantes celestes. Dejaría
brillar sobre tu frente la más rara
diadema de esmeraldas que encontrara.
Y la Luna por trono te pondría.

Y al verte así adornada pobremente
de tan sólo elementos materiales,
pena y quizás vergüenza sentiría.

Pues de Oriente al confín del Occidente
todo lo llena en glorias virginales,
tu nombre inmaculado de María[28].

28. DONAIRE MARTÍN, F., (dtor), *Miriam*, Sevilla 2005, p. 30.

Iconografía e iconología de la Inmaculada en el monasterio sevillano de Santa Paula

Álvaro Pastor Torres
Sevilla

I. Introducción.
II. Pintura.
III. Escultura.
IV. Artes suntuarias.

Para Sor Esperanza, Sor Mª Bernarda,
Sor Mari Cuñy y Sor Tiyama.

I. Introducción

El profesor Jesús M. Palomero Páramo, siguiendo a Panofsky, definía el primer día de clase la iconografía como "la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático significado en cuanto algo distinto de la forma". Bueno, quizás fuera en la segunda jornada lectiva de la asignatura de "Iconografía y Mitología", allá por el cuarto curso de la licenciatura, ya que él, como otros muchos en el departamento de Historia del Arte de la facultad sevillana, aplicaban a rajatabla la máxima tomista de que el primer día no se daba clase y el último se dispensaba, norma que hemos intentado seguir al pie de la letra en nuestros múltiples destinos educativos para gozo de los chiquillos (perdón, de los alumnos y las alumnas -alumn@s- como se dice y escribe hoy). El diccionario de la Real Academia Española define en su primera acepción la iconografía (del latín iconographia y este del griego εἰκονογραφία) como la "descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente los antiguos" [1]. Y la iconología (que claro está, también procede del griego, de εἰκονογραφία) como la representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas" [2].

La iconografía concepcionista comenzó a gestarse en la Edad Media y deriva, tanto de la representación de la genealogía del Re-

1. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, 2001, t. II, p. 1244
2. Ibídem

dentor (árbol de Jesé, parentela de María, abrazo místico, unión de los tallos y los lirios, etc.), como de una serie de alegorías sobre la Virginidad de la Madre de Dios y sobre la Natividad de su Hijo[3]. A partir del siglo XV, con la *Tota Pulchra*, el tema quedó perfectamente consolidado y con las características que han llegado hasta nosotros: la Virgen sola, en actitud orante, vestida con sobretúnica, con la melena suelta o a veces cubierta con un fino velo transparente de gasa o tul. Este tema no era nuevo en el arte cristiano, pues ya la Asunción se había reflejado de forma similar en el periodo gótico, no en vano ambas iconografías coinciden en ofrecernos una visión apocalíptica de la Virgen[4].

En un principio el tema de la Inmaculada se completaba con 15 emblemas en torno a la imagen de María; más tarde Sor Isabel de Villena, monja de Trinidad de Valencia, los aumentó a 18, y en 1522 una visión del padre jesuita Martín Alberro le añadió dos más. Estos símbolos, que más tarde veremos en varias obras conservadas en Santa Paula -y allí citaremos su procedencia bíblica- son el sol, la luna, una puerta murada, un cedro, un rosal, un pozo, un árbol, un jardín cerrado, una estrella, un lirio, una rama de olivo, una fortaleza, un espejo, una fuente, dos ciudades (la de Dios y la ciudad-asilo), una escalera, una palmera, un templo y un ciprés [5].

El atuendo de la Inmaculada deriva del mundo romano. La túnica, en las representaciones más antiguas, suele ser de color jacinto[6], siguiendo lo fijado en el Éxodo para los ornamentos sacerdotales: "Con el jacinto, la púrpura y el carmesí se hicieron también las vestiduras sagradas para el ministerio del santuario; vestiduras sagradas de Arón, como lo había mandado Yavé" (Ex. 39, 1). Con él se incide en la idea de la consagración de María al Padre desde el primer instante de su ser natural. Ya en el barroco, y como consecuencia de la visión de Santa Beatriz de Silva, se generalizó el uso de la túnica blanca, signo de pureza e inocencia, pero también color apocalíptico de la Iglesia triunfante: "Después de esto miré y vi una muchedumbre grande, que nadie podía contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua, que estaba delante del trono y del Cordero, vestidos con tú-

3. GONZÁLEZ ISIDORO, J., "De iconografía e iconología concepcionista", en *Calle Real*, 56 (diciembre 2002) 60.

4. Ibídem.

5. Ibídem, pp. 60-61.

6. Aunque aún bien entrado en el siglo XVII Francisco de Zurbarán siga utilizándolo en ocasiones.

nicas blancas y palmas en las manos" (Ap. 7, 9) o "alegrémonos y regocijémonos; démosle gloria, porque han llegado las bodas del Cordero, y su esposa está dispuesta, y él le ha concedido vestirse de lino, limpio y brillante. El lino son las obras de justicia de los santos" (Ap. 19, 7-8).

El manto debe colocarse por la espalda, partiendo del hombro izquierdo en dirección a la cadera derecha, con la idea de cruzarlo por la cintura hacia el brazo del lado contrario, todo ello en señal de virginidad. Y es azul, por simbolizar de nuevo la pureza y, sobre todo, la salvación. En un principio (representaciones del los siglos XV y XVI) los tonos azulados del manto eran más oscuros, pero fueron aclarados y viraron al celeste tras una aparición de la Virgen a la fundadora de las franciscanas concepcionistas[7]. Ya Francisco Pacheco, tratadista y pintor -y no olvidemos que censor de obras sacras del Santo Oficio en Sevilla-, en su *Arte de la Pintura* (concluido c.1638, aunque no publicado hasta 1649, cinco años después de fallecer su autor), estableció clara y meticulosamente cómo debía representarse la Purísima Concepción de Nuestra Señora: "Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin, cuanto fuere posible al humano pincel (…) Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirmó el Papa Julio II, año de 1511; vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente"[8].

La melena suelta de la Inmaculada incide en su condición virginal de doncella ya que las desposadas debían ocultar sus cabellos con tocas. Las doce estrellas derivan de la visión apocalíptica: "una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza" (Ap. 12, 1) y son una clara referencia a las doce tribus de Israel y también al colegio apostólico, con objeto de mostrar la maternidad de María sobre la Iglesia, constituida en Pen-

7. GONZÁLEZ ISIDORO, J., "De iconografía… en o.c., p. 61
8. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura*, Madrid 1990, pp. 576-577.

tecostés. Las joyas como aderezo hablan de las virtudes de la Virgen: "Hijas de reyes vienen a tu encuentro y a tu diestra está la reina con oro de Ofir" (Sal. 44, 10). También del Apocalipsis proceden la ráfaga (vestido de sol) y la luna a los pies. En las representaciones concepcionistas vamos a encontrar la luna en diversas fases: menguante, creciente o llena. Pacheco -y el también tratadista jesuita Luis del Alcázar (1554-1613)- se decantaron en su día por la luna menguante, uno por cuestiones físicas y el otro citando argumentos astrológicos, ante la imposibilidad de que "si el sol y la luna se carearan, ambas partes de la luna han de verse hacia abajo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo sino sobre el convexo".

A las plantas de la Virgen encontramos habitualmente la serpiente -"Yo pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo: él te aplastará la cabeza y tú sólo tocarás el calcañal" (Gén. 3, 15)-, pues María se presenta como una nueva Eva, y si con una mujer vino al mundo el pecado original, con Otra, La que está limpia de toda culpa, llegó la Redención. María es también una nueva Judit, liberadora de su pueblo. En otros casos la Virgen aplasta un dragón que lleva en su boca una manzana. Se completa la representación tradicional de la Inmaculada con un trono de ángeles y querubines que elevan a la Virgen a la plenitud de su gloria[9].

Evidentemente no es el momento ni el lugar de hacer un análisis exhaustivo de la centenaria y profunda relación entre el tema concepcionista y la ciudad de Sevilla -algo ya puesto de manifiesto en numerosos y voluminosos libros de la más variada cronología[10]-, lo

9. GONZÁLEZ ISIDORO, J., *"De iconografía…* en o.c., pp. 61-67.

10. Desde la obra de CASAS, L. de las, *Tratado de la Santa Concepción de Nuestra Señora,* Sevilla, 1503, hasta la más reciente conferencia del profesor SÁNCHEZ HERRERO, J., "La devoción mariana y concepcionista en los orígenes de la Semana Santa de Sevilla" en *La Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y el CL aniversario del Dogma de la Inmaculada Concepción*, Sevilla 2004, han sido innumerables los libros que han tratado el tema, entre ellos merecen citarse: CEPEDA, B. de, *Relación de algunas procesiones, y fiestas en Conventos y Parroquias que ha hecho la famosa Ciudad de Sevilla a la Inmaculada Concepción*, Sevilla 1615; PINEDA, J. de, *Declaración y advertencias que hizo el P… de la Compañía de Jesús, cerca de la Fiesta y Celebridad de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María, madre de Dios y Señora nuestra,* Sevilla, s.f.*;* IDEM, *Sermón del P… de la Compañía de Jesús en el primer día del Octavario votivo a la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María, madre de Dios y Señora nuestra, que la insigne Cofradía de Santa Cruz en Jerusalén de los Nazarenos celebró en la iglesia de San Antonio Abad a los 26 de Abril de 1615*, Sevilla 1615; LÓPEZ DE LUCENILLA, G., *Relación de la fiesta que la nobilísima Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción*

que daría lugar a varias ponencias en este simposium, y además puede que le hasta le pisara el terreno a algún participante. Naturalmente uno de los principales monasterios de clausura de Sevilla[11] no iba a ser ajeno a todo este fervor concepcionista que arrancó en los primeros años del siglo XVII, de ahí que el tema de la Inmaculada esté muy presente en toda la clausura.

El monasterio sevillano de Santa Paula, de religiosas jerónimas - *viejo conocido* ya en estos simposia escurialenses[12]- fue fundado en 1473 por doña Ana de Santillán (Sevilla, 1424-1489)[13], viuda del jura-

---

(sin mancha original) hizo a su soberana imagen del Convento de Regina al de San Francisco de esta Ciudad, Sevilla, 1616; IDEM, *Fiestas que ha hecho la Ciudad de Sevilla en hazimiento de gracias, assi en las iglesias como por los vezinos de ella, con máscaras, alegría y regocijos, en celebración del decreto que dio la Santidad de Paulo V, nuestro Señor, a favor de la Inmaculada Concepción*, Sevilla 1617; ; DURÁN, J., *Sermón de la Inmaculada Concepción predicado por … en el solemne quinzenario de las fiestas que hizo la insigne Cofradía de los Nazarenos y S. Cruz en Jerusalén*, Sevilla 1622 CID, M. del, *Justas sagradas del insigne y memorable Miguel del Cid, sacadas a la luz por su hijo, heredero de su mismo nombre; dedicadas a la Virgen Santísima Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*, Sevilla 1657; *Fiesta que celebró la Iglesia parroquial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, en obsequio del nuevo Breve concedido por nuestro Smo. Pontífice Alejandro VII a favor del purísimo misterio de la Concepción sin culpa de María Sma. Ntra. Señora*, Sevilla 1666; SANTOS HIDALGO, J, *Oración panegírica en la Solemnísima Fiesta ya cción de gracias que celebró la I.M. y P. de esta Ciudad de Sevilla por el nuevo Breve de N.M.S.P. Clemente XI para que el día de la Inmaculada Concepción de la siempre Virgen María N. Señora sea perpetuamente festivo de Precepto en toda la Cristiandad*. Sevilla 1709; DELGADO, M. A., *Reducido compendio de las Solemnes Fiestas que se han celebrado en la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla, en obsequio a María Santísima Señora, Madre Nuestra por haver declarado a esta Señora en el tiernísimo misterio de su Concepción por Patrona de España y las Indias*, Sevilla 1771; RODRÍGUEZ ZAPATA, F., *Cancionero de la Inmaculada*, Sevilla 1875; SERRANO Y ORTEGA, M. *Glorias Sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada*, Sevilla 1893; SEBASTIÁN y BANDARÁN, J., La Ciudad de la Eucaristía y de la Inmaculada, Sevilla 1895, o ROS, C., *La Inmaculada y Sevilla,* Sevilla, 1994.

11. HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M.C., *Los monasterios de jerónimas en Andalucía*, Sevilla 1976, pp. 35-80. VALDIVIESO, E y MORALES, A.J., *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*. Sevilla 1987, pp. 119-151. DE LA CRUZ DE ARTEAGA, M. C., *El monasterio de Santa Paula*. Sevilla 1990.

12. PASTOR TORRES, A. "El monasterio sevillano de Santa Paula en el primer tercio del siglo XIX" en *Actas el simposium la clausura femenina en España,* San Lorenzo de El Escorial 2004, pp. 1370-1392.

13. *Santa Paula romana y las fundadoras de su monasterio sevillano*, Sevilla 1994.

do don Pedro Ortiz. En junio de 1475 tomaron el hábito y comenzaron a vivir en comunidad las primeras religiosas bajo el priorato vitalicio de su fundadora. Poco después se unió a ellas en la dura y costosa tarea constructiva doña Isabel Enríquez, bisnieta de Enrique III de Castilla y de Fernando I de Portugal, y viuda de don Juan de Braganza, marqués de Montemayor y condestable de Portugal, con cuya ayuda se labró la iglesia. Desde entonces las jerónimas han vivido ininterrumpidamente en el cenobio que actualmente cuenta con la clausura más numerosa[14] -y también más extensa[15]- de toda la ciudad.

Gracias a la generosidad y a la paciencia de la comunidad -y también con su ayuda[16]- hemos localizado 30 representaciones de la Inmaculada[17] en todo el monasterio: 19 en pintura, 10 en escultura y una en artes suntuarias. Podemos señalar que básicamente son dos las procedencias de estas obras de Arte: las Inmaculadas que el monasterio fue atesorando a lo largo de su historia[18] y aquellas otras que ingresaron en Santa Paula procedentes de la colección particular de los padres de la M. Cristina de Arteaga, los duques del Infantado, don Joaquín de Arteaga-Lazcano y Echagüe, XVII duque del Infantado, Almirante de Aragón, marqués de Santillana, Valmediano, Ariza y Estepa, conde de la Monclova -entre otros títulos de Castilla-, y su esposa doña Isabel Falguera Moreno Lasa y Moscoso de Altamira, condesa de Santiago, notables coleccionistas de arte[19].

II. Pintura

Constituye el más extenso apartado de la iconografía concepcionista en Santa Paula. Abarca desde finales del siglo XVI hasta el últi-

14. En la actualidad componen la comunidad jerónima 37 religiosas de votos solemnes, de las cuales 31 residen habitualmente en Santa Paula.

15. El monasterio ocupa una parcela urbana de 8.853 m^2. Pérez Cano, M.T. y Mosquera Adell, E. *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras,* Sevilla 1991, pp. 168-179.

16. Por lo que deseo que quedé aquí público reconocimiento de mi gratitud a las monjas jerónimas de Santa Paula, encabezadas por su actual priora Sor Remedios de la Rosa Villalba.

17. La mayoría –pero no todas- están recogidas en Morales, A.J. *et alii*, *Inventario de bienes muebles de la Iglesia Católica: Convento de Santa Paula..*, Sevilla 1996-1997, 2 tomos.

18. De La Cruz de Arteaga, M.C., *La Orden de San Jerónimo mecenas de todas las Artes y su triple proyección en Sevilla,* Sevilla 1974

19. Idem, "El museo conventual de Santa Paula de Sevilla", en *Boletín de Bellas Artes,* VII, 2ª época (1979) 109.

mo tercio del XIX. Predomina la técnica del óleo sobre lienzo, si bien también es importante el apartado de pintura sobre papel contenido en las cartas de profesión.

P. 1

Título: Alegoría de la Inmaculada Concepción. *Cronología:* 1590-1600. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Renacentista. Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.53 x 1.13 m. *Localización actual:* Sala capitular.

Posiblemente es una de las representaciones más antiguas de la Inmaculada que se conservan en Santa Paula. También es una de las más ricas en contenido simbólico. Reproduce muy fielmente un grabado flamenco de Hieronymus Wierixm sobre una composición original de Martín de Vos. Se mantiene en el cuadro de Santa Paula la presencia de la Santísima Trinidad que protege a la Virgen, la cual aparece rodeada por su simbología más habitual: el sol, la luna, la fuente, el ciprés, el espejo, el arca, la torre, el lirio, el río y la iglesia. Estos elementos están distribuidos simétricamente en medallones engarzados con cintas La Inmaculada triunfa sobre el dragón infernal y sobre unos batalladores seres fantásticos y demoníacos que la atacan con flechas, que repelen unos ángeles escuderos. La Virgen, centro de la composición, en pie sobre la luna creciente, viste con los colores más antiguos de la representación concepcionista, la túnica jacinto, el manto azul verdoso y toca su cabeza con un velo blanco. María está en actitud de oración, tiene las manos juntas, y la cabeza ligeramente inclinada.

Esta obra fue dada a conocer por primera vez en 1976 por Mª Concepción Hernández-Díaz Tapia, si bien esta investigadora la creyó obra del siglo XVIII [20]; más tarde fue reproducida en el libro *Sevilla oculta* y catalogada ya como lienzo del siglo XVI por los profesores Valdivieso y Morales [21]. El también profesor Benito Navarrete atribuyó este cuadro al círculo de Alonso Vázquez [22]. Recientemente estuvo expuesta la pintura en la catedral de Sevilla con motivo de la exposición concepcionista que organizó la Archicofradía de Jesús Na-

20. HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M.C., *Los monasterios*… o.c., p. 66.
21. VALDIVIESO, E y MORALES, A., *Sevilla oculta*… o.c., pp. 125 y 139.
22. NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid 1998, pp. 54-55

zareno en el CL aniversario de la proclamación del dogma[23]. Este lienzo procede de la colección de los duques del Infantado.

P. 2

Título: San Juan Evangelista en Patmos. *Cronología:* Siglo XVII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.56 x 1.08 m. *Localización actual:* Museo, sala de los trojes.

Reproduce un cuadro de Alonso Cano[24] que presenta al "discípulo amado" escribiendo el Apocalipsis en la isla griega de Patmos, justo en el momento de la aparición descrita en los versículos 1-3 del capítulo 12: "Una gran señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas en la cabeza. Estaba encinta, y gritaba con los dolores de parto y las angustias de dar a luz. Otra señal apareció en el cielo: un dragón color de fuego, con siete cabezas y diez cuernos; sobre sus cabezas, siete diademas".

La Inmaculada aparece en el ángulo superior derecho de la composición vestida con túnica blanca, manto celeste y corona de estrellas no del todo canónica pues sólo se ven nueve estrellas. María está en pie sobre la luna creciente y aprisiona a un dragón de siete cabezas, siguiendo así fielmente el texto bíblico.

P. 3

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XVII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Madera y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 20 x 10 cm. *Localización actual:* Coro alto, retablo del Calvario.

Forma parte de un interesantísimo retablo de pequeñas proporciones que está colocado en una hornacina del lado del Evangelio del coro alto. Éste consta de banco, cuerpo con calle central y dos laterales, y ático con un calvario escultórico, todo ello sobre fondo isódomo almohadillado. La pérdida de su motivo central en fecha indeterminada hizo que se colocara en él durante un tiempo un lienzo muy

23. VV.AA., *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma*, Córdoba 2004, pp. 234-237. La ficha de esta obra corrió a cargo de Enrique Pareja López

24. DE LA CRUZ DE ARTEAGA, C., "El museo conventual…, en o.c., p. 111. VALDIVIESO, E y MORALES, A., *Sevilla oculta…* o.c., p. 127.

deficiente con la figura de Jesús Caído que más tarde fue sustituido por un relicario. El retablo ha sido atribuido a Alonso Cano[25], aunque por la talla de los ángeles que alberga tampoco descartamos la posible intervención en él del taller de los Ribas. En las calles laterales permanecen *in situ* cuatro pequeñas pinturas sobre tabla de formato rectangular, una de ellas dedicada a la Inmaculada. María, coronada por doce estrellas, aparece sobre la luna creciente vestida de forma muy peculiar, con una primera túnica blanca de la que sólo se ven las mangas, una sobretúnica de color rojo con el cuello dorado y un manto azul verdoso. A los lados de la Virgen, entre las nubes que la envuelven, aparecen varios símbolos referidos a la inmaculada: una puerta, una estrella, una escalera, un espejo, una palmera, un ciprés y un jardín cerrado. El resto de las pinturas de este cuerpo del retablo representan a San Agustín, San Lorenzo y la Asunción. Bajo el ático hay otra pintura -en este caso ovalada- con el tema de la Anunciación.

P. 4

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Segunda mitad del siglo XVII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.71 x 1.12 m. *Localización actual:* Sala capitular

Interesante lienzo que hasta la restauración integral de la iglesia (década de los noventa del pasado siglo XX) estuvo expuesto encima del cancel de entrada al templo. La Inmaculada se nos presenta con corona, pero no de estrellas sino de imperiales; viste túnica blanca salpicada de flores doradas y manto azul decorado con estrellas; se apoya sobre la luna menguante que acoge tres cabezas de querubes dispuestas en triángulo. Tras el contorno de la imagen aparecen rayos de sol alternos (rectos y curvos) que iluminan todo el cuadro y le dan una tonalidad dorada. En los ángulos inferiores, aprovechando dos porciones de tierra separadas por la desembocadura de un río en el mar -donde aparece un barco-, encontramos diversos símbolos relacionados con la Inmaculada: el jardín cerrado, la ciudad, la fuente y el ciprés.

25. DE LA CRUZ DE ARTEAGA, C., "El museo conventual…, en o.c., p. 115.

P.5

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Finales del siglo XVII o primeros años del XVIII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 2.35 x 1.47 m. *Localización actual:* Escalera nueva o de Sor Mª de Belén.

Este lienzo de grandes proporciones reproduce con gran fidelidad un original de Murillo -pintor por excelencia del tema concepcionista-, concretamente la llamada "Inmaculada niña", pintada para los Capuchinos de Sevilla hacia 1665-1668 y que se conserva actualmente en el museo de Bellas Artes de Sevilla[26]. El cuadro de Santa Paula se encuentra colocado en el segundo tramo de la "escalera nueva" o "de Sor Mª de Belén", religiosa profesa en este cenobio sevillano que diseñó esta originalísima pieza arquitectónica de ritmo sinuoso. La composición pictórica está formada por tres diagonales: dos externas repletas de ángeles juguetones que se van entrelazando y que portan en la mano símbolos concepcionistas (la palma, el espejo, la rosa o un tallo de lirios), y una diagonal central formada por la imagen de la Virgen, vestida con los colores recomendados por Francisco Pacheco e izada sobre una luna creciente. Este cuadro procede de la familia de Sor María Magdalena, cuya familia lo adquirió a un particular para decorar la escalera principal de su casa-palacio en la plaza del Duque, antiguo hogar del marqués de Palomares.

P. 6

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* 1748. *Autor*: Pedro Rodríguez Miranda. *Estilo:* Barroco. Escuela madrileña. *Materiales:* Pigmentos al aceite y lienzo. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 2.10 x 1.49 m. *Localización actual:* Coro bajo, lado de la Epístola.

Una de las representaciones más logradas de la Inmaculada que se conservan en Santa Paula. Obra firmada por Pedro Rodríguez Miranda y fechada en 1748. Centra la composición una rotunda Virgen coronada por las doce estrellas canónicas; sobre ella, la paloma del Espíritu Santo. Viste según la visión de Santa Beatriz de Silva, esto

26. Originalmente estuvo colocada en el coro bajo del convento de los Capuchinos. Tras la desamortización pasó al "museo de pinturas" en enero de 1840. Es óleo sobre lienzo y sus medidas son 1.90 x 1.60 m. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes*. *Inventario de pinturas,* Sevilla 1990, p. 100.

es, túnica blanca y manto azul de generoso y barroco vuelo; está flanqueada por el sol. Bajo Ella encontramos la luna en cuarto creciente y una nutrida nube de ángeles en claro sentido ascendente que portan símbolos como el espejo, la palma o el cetro. En los ángulos superiores de la composición aparecen querubines y ángeles orantes. El cuadro procede de la colección de los duques del Infantado.

P. 7

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Segunda mitad del siglo XVIII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela española ¿madrileña? *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.83 x 1.36 m. *Localización actual:* Museo, sala de los trojes.

Esta obra ha sido atribuida tradicionalmente al pintor barroco Mateo Cerezo[27] (Burgos h.1616-Madrid, 1666), discípulo de Carreño de Miranda. En ella encontramos a la Inmaculada en actitud orante sobre la luna creciente que aplasta al dragón. María viste de blanco y celeste, y centra una composición muy vaporosa repleta de ángeles juguetones y querubines. También es interesante el marco, que presenta un extraordinario dorado y una talla localizada en las esquinas y en la zona central del lado más largo, talla de formas sinuosas y tardo rocallescas pero muy aplacadas. Este lienzo procede de la colección de los duques del Infantado y presidía el dormitorio de la duquesa en su casa sevillana de la Palmera.

P. 8

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Segunda mitad del siglo XVIII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo, pigmentos y plata. *Técnica:* Pintura al óleo con aditamentos argénteos. *Medidas:* 15 x 14 cm. *Localización actual:* Claustro.

A la Inmaculada de este pequeño cuadro se la conoce popularmente entre las religiosas como "La Carbonera" pues estaba colocada en la carbonería o leñera del monasterio como reza el título que lleva al pie: "Nª Sª DE LA LEÑA". Entre las monjas siempre ha tenido fama de ser icono milagroso. Esta típica representación de la Inma-

27. DE LA CRUZ DE ARTEAGA, C., "El museo conventual… en o.c., p. 111. IDEM, *El monasterio*… o.c., p. 6.

culada (sobre una nube y la luna en cuarto creciente, y vestida con túnica blanca y manto celeste) es obra de factura popular. Tiene aditamentos de plata, concretamente la corona en forma de diadema y unas estrellas que tachonan en el manto.

P. 9

Título: Retrato del Venerable Palafox. *Cronología:* Segunda mitad del siglo XVIII o principios del XIX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Pigmentos al aceite y lienzo. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.08 x 0.89 m. *Localización actual:* Museo, sala de los trojes (zona de clausura).

El Venerable Juan de Palafox y Mendoza (Fitero, 1600-Burgo de Osma, 1659), era hijo natural de don Jaime de Palafox, marqués de Ariza, y por tanto, antepasado de la familia de la M. Cristina. Tras doctorarse en Sigüenza compaginó la carrera política con la eclesiástica: fiscal (1629) y poco después consejero (1633) del Consejo de Indias y capellán de doña María de Austria (hermana de Felipe IV). Fue uno de los grandes humanistas que viajaron al Nuevo Mundo: pastor, asceta, jurista, político, escritor, defensor de los indios y del clero secular, promotor de grandes obras de Arte... Visitador general de los reinos y tribunales de Nueva España, obispo de Puebla de los Ángeles (1640), Virrey de Nueva España tras la destitución del duque de Escalona (1642) y Arzobispo electo de México. Tras muchas intrigas políticas y religiosas contra su persona terminó sus días como obispo de Osma (1654-1659)[28]. En este cuadro Palafox, gran devoto de la Inmaculada, aparece revestido con el hábito episcopal arrodillado ante un altar presidido por una Inmaculada con corona. El lienzo procede del convento de Santa Rosalía de Sevilla, de MM. Capuchinas.

P. 10

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Segunda mitad del siglo XVIII o principios del XIX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Pigmentos al aceite y lienzo. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.92 x 1.05 m. *Localización actual:* Claustro, galería alta.

28. IDEM, *Una mitra sobre dos mundos: la del Venerable Juan de Palafox y Mendoza*, Sevilla 1985.

Cuadro de factura popular. La Inmaculada orante, revestida con la ropa y los colores tradicionales, aparece de pie sobre una nube de ángeles. Según una inscripción conservada en el dorso del lienzo procede de la colección familiar de doña María de Villena, religiosa profesa en Santa Paula.

P. 11

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XIX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Neoclasicismo. Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.22 x 0.92 m. *Localización actual:* Portería

Curiosa representación de la Inmaculada que pisa una especie de urna tallada con columnas y ángeles en la que está apresado un dragón. La Virgen, en actitud orante y vestida de blanco y azul, dirige su mirada hacia lo alto ante la atenta mirada de los ángeles que le sirven de peana y que llevan en sus manos símbolos como el espejo y el tallo de lirios. A diferencia de muchas de las pinturas ya estudiadas la escena no se desarrolla en el espacio celeste sino en el interior de una estancia decorada con llamativos cortinajes rojos El lienzo está bastante oscurecido por la oxidación de los barnices y repintes.

P. 12

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Primera mitad del siglo XIX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco (reproduce un cuadro de Murillo). Escuela sevillana. *Materiales:* Lienzo y pigmentos al aceite. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.48 x 1.02 m. *Localización actual:* Claustro.

Reproducción decimonónica y algo popular de un original murillesco. Posiblemente el cuadro del genio sevillano -o del taller según los últimos estudios- en el que se basó el copista fue la Inmaculada Concepción conservada hoy en el Institute of Arts de Detroit (EE.UU.) y que hasta la guerra de la Independencia estuvo en el Palacio Real de Madrid[29], si bien este de Santa Paula presenta una composición más simple y con menos querubines. Sigue el tipo de muchas las más célebres Inmaculadas del genio sevillano: Virgen etérea en blanco y azul con las manos cruzadas en el pecho y la mirada al

29. GAYA NUÑO, J.A., *Murillo. La obra pictórica completa,* Barcelona 1978, p. 112, nº 293 del catálogo; óleo sobre lienzo de 1.91 x 1.34 m. fechado c. 1675-1680.

cielo sobre nube de ángeles con simbología concepcionista. El cuadro está colocado actualmente sobre la puerta que comunica el claustro principal con el jardín.

P. 13

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XIX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Escuela sevillana. *Materiales:* Pigmentos al aceite y lienzo. *Técnica:* Pintura al óleo. *Medidas:* 1.87 x 1.2 m. *Localización actual:* Museo, coro alto

Esta pintura decimonónica[30] reproduce un original barroco, posiblemente granadino. La Virgen presenta una postura algo forzada al adelantar la rodilla izquierda mientras pisa la luna en cuarto creciente. María mira hacia abajo –de tal forma que no se adivinan sus ojos- y tiene las manos separadas en actitud sorpresiva. Sobre la cabeza tiene una corona circular con las doce estrellas de rigor. Viste túnica blanca y manto azul muy oscuro recamado de pequeñas estrellas doradas. Tan sólo un querubín aparece en el lienzo a la altura de la cabeza de la Virgen.

Dentro del apartado de la pintura hemos de citar también las cartas de profesión, documentos internos entre el convento y la religiosa –muchos de ellos de gran valor artístico[31]- en el que se prometen estabilidad, conversión de costumbres y obediencia en fidelidad a la regla y a las constituciones de la orden. Es pues la constatación de un acto de consagración espiritual y vínculo jurídico unilateral en cuanto que consiste en una promesa incondicionada de sumisión a Dios y a la orden, representada por la abadesa o priora[32]. El archivo del monasterio conserva todas las cartas de profesión -excepto una[33]-, desde la de la propia fundadora, doña Ana de Santillán, hasta la más moderna, que se firmó hace apenas una semana[34]. Entre los cientos de

30. VALDIVIESO, E y MORALES, A., *Sevilla oculta*… o.c., p. 128.

31. CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Las cartas de profesión del Convento del Císter de Málaga: un documento entre la devoción, el derecho y el arte" en *La clausura femenina en España*, San Lorenzo del Escorial 2004, t. II, pp. 717-740.

32. LINAGE CONDE, A., *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas de España*, Salamanca 1976, p. 424

33. Según dos notas manuscritas en el *Libro de cartas de profesión 1600-1790* conservado en el archivo del monasterio, una carta decorada por el célebre pintor Cornelio Schut fue sustraída a finales del siglo XIX y nunca restituida a su lugar original.

34. Sor Marta Díaz hizo su profesión solemne el domingo 19 de junio del año 2005.

documentos, del más diverso tipo, tamaño, soporte, formato y estilo, hemos encontrado seis representaciones de la Inmaculada[35].

P. 14

Título: Carta de profesión de Sor Beatriz de San Francisco[36]. *Cronología:* 1680. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Papel, tinta y temple. *Técnica:* Pintura al temple. *Medidas:* 25 x 18 cm.

Sor Beatriz de San Francisco era *"hija de Lorenzo de la Barrera y de doña Juana Gómez, su mujer"*. Profesó en Santa Paula el 25 de noviembre de 1680 y falleció el 11 de septiembre de 1691. La Inmaculada, de medio cuerpo, con las manos cruzadas en el pecho y vestida con túnica blanca y manto celeste es el motivo central superior de la muy abigarrada orla pictórica que rodea el texto. A los lados de la Virgen, en los extremos superiores, encontramos las representaciones de San José y San Juan Evangelista; en la zona central del motivo decorado aparecen San Miguel y San Juan Bautista, y en la zona inferior, San Francisco de Asís en el centro flanqueado por sendos escudos de la orden de San Juan de Jerusalén.

P. 15

Título: Carta de profesión de Sor Ana de la Concepción[37]. *Cronología:* 1682. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Papel, temple y tinta. *Técnica:* Pintura al temple. *Medidas:* 25 x 18 cm.

Sor Ana de la Concepción era hija del célebre escultor y retablista Francisco Dionisio de Ribas[38], y de su segunda mujer, doña Laura

35. Quede aquí pública constancia de mi agradecimiento a la archivera de Santa Paula, Sor Mari Cuñy Irimpan por su paciencia y amabilidad.

36. Archivo del Monasterio de Santa Paula de Sevilla (en adelante, AMSPS). *Libro de cartas de profesión, 1600-1790*, f. 127

37. Ibídem, f. 139.

38. Córdoba, 1616 - Sevilla, 1679. Hermano de los también escultores y ensambladores Felipe y Gaspar de Ribas. Su primera obra documentada –que no se conserva- fue un retablo para la escalera del convento casa-grande del Carmen (1638). Tras la muerte de su primera esposa optó por la carrera religiosa, llegando a ser ordenado de menores, pero el fallecimiento de su hermano Felipe (1648) le obligó a retornar al mundo artístico para dirigir el taller familiar y terminar los retablos mayores de las parroquiales sevillanas de San Pedro y San Lorenzo. Posteriormente

Trujillo[39]. Ana de Ribas fue la séptima hija de un matrimonio que tuvo nueve vástagos: Pedro (administrador de bienes eclesiásticos), Francisco Antonio (escultor y continuador de algunas obras del padre, y además, presbítero), Luis y Andrés (ambos religiosos en la orden de la Merced), Francisca María (que casó con el pintor Lucas Valdés[40], hijo del afamado Juan Valdés Leal), Juan (que también colaboró en el taller retablístico familiar), María y José (que en 1692 casó con Antonia de Valdés, hija del ya citado Valdés Leal). Ana de Ribas debió nacer hacia 1664 o 1665 pues al morir su padre -en septiembre de 1679- era aún menor de edad. La profesora María Teresa Dabrio aventuró en su día -con notable acierto como constatamos hoy- la posibilidad de una vocación religiosa posterior de Ana de Ribas[41]. Ésta profesó en Santa Paula el 15 de octubre de 1682 y falleció en dicho cenobio el 4 de febrero de 1738 tras 55 años de vida monástica. La relación de la familia Ribas con Santa Paula se había iniciado en 1637 con la contratación por parte de Felipe de Ribas -tío de Ana- del retablo de San Juan Bautista.

En la carta de profesión la Inmaculada -inserta en una tarja de filos dorados- aparece de medio cuerpo, con las manos juntas en actitud orante y la cabeza hacia abajo; está vestida también de celeste y blanco (Lám. 1), y es el motivo central superior de la orla pictórica que rodea el texto a modo de gran tarja con motivos vegetales. A los lados de la Virgen, en los extremos superiores, encontramos las representaciones de San Jerónimo y San José entre tondos formados con flores; en la zona central del motivo pictórico aparecen Santa Ana y su esposo San Joaquín, y en la zona inferior, Santa Paula en el centro -en otra tarja a eje con la de la Inmaculada- flanqueada por San Juan Evangelista y San Francisco de Asís. Se trata sin duda de

---

fue un fecundo retablista con importantes obras contratadas para Sevilla (retablo de San Agustín en San Leandro, retablo de los Jácome en la catedral, retablo de los vizcaínos en el convento de San Francisco, retablos mayores de los Terceros, San Miguel y Santa Marina) y Jerez (retablo mayor del convento de la Merced), . Falleció en septiembre de 1679. DABRIO GONZÁLEZ, M.T., *Los Ribas, un taller andaluz de escultura del siglo XVII*, Córdoba 1985, pp. 145-187, 227-247, 389-480 y 504-519.

39. La primera esposa de Francisco de Ribas, Laureana de la Porta, falleció en agosto de 1638, apenas cinco meses después de la boda. Laura Trujillo era hija del capitán don Pedro Moreno y de su mujer doña Ana de Rojas. Su dote ascendió a 21.760 reales y los esponsales tuvieron lugar en la parroquia sevillana de San Miguel el 26 de diciembre de 1649. DABRIO GONZÁLEZ, M. T. *Los Ribas*… o.c., p. 158.

40. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas Valdés (1661-1725)*, Sevilla 2003.

una notable pintura, tanto por la composición como por el dibujo y colorido empleados.

P. 16

Título: Carta de profesión de Sor María de Santa Clara[42]. *Cronología:* 1693. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Papel, tinta y temple. *Técnica:* Pintura al temple. *Medidas:* 25 x 18 cm.

Sor María de Santa Clara, "hija de Alonso Rejano y de doña María de Arroyo", profesó en Santa Paula el 22 de febrero de 1697 y prometió obediencia a la Priora, la M. María de la Purificación; falleció el 10 de agosto de 1706. Sabemos que en el siglo se llamó doña María de Rejano. La Inmaculada, de medio cuerpo, vestida de blanco y celeste, inserta en una tarja es el motivo central superior de la orla pictórica que rodea el texto. A los lados de la Virgen, en los extremos superiores, encontramos las representaciones de San Jerónimo y San José; en la zona central aparecen San Miguel vestido con armadura y espada de fuego, y Santa Teresa de Jesús en el momento de recibir la inspiración del Espíritu Santo para escribir, y en la zona inferior, Santa Paula flanqueada por San Juan Bautista y su homónimo el Evangelista. Las muchas similitudes que tiene esta carta de profesión con la de Sor Ana de la Concepción (composición, tipo de dibujo, motivos iconográficos casi idénticos, etc.) nos lleva a pensar que ambas son obras de un mismo artista.

P. 17

Título: Carta de profesión de Sor María de los Ángeles Biñolas[43]. *Cronología:* 1719. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Papel, tinta y temple. *Técnica:* Pintura al temple. *Medidas:* 25 x 18 cm.

Sor María de los Ángeles era "hija de don Bernardo Biñolas y de doña Andrea María del Barco", profesó en Santa Paula el 6 de agosto de 1719 y tras más de 56 años de vida religiosa falleció el 15 de febrero de 1776. Esta carta tiene ya poco en común con las dos anteriores y responde a otro modelo decorativo en el que la gran tarja ha sido sustituida por una cenefa rectangular que recorre todo el

41. DABRIO GONZÁLEZ, M. T., *Los Ribas*… o.c., p. 189.
42. AMSPS, *Libro de cartas de profesión, 1600-1790*, f. 151
43. Ibídem, f. 177.

documento y en la que encontramos los santos en tondos de laurel y entre ellos cestas con flores. La Inmaculada, de medio cuerpo, orante, coronada y con dos ángeles a los lados, es el motivo central superior. A los lados de la Virgen, en los extremos superiores, encontramos el capelo cardenalicio y el león, en alusión a San Jerónimo, y una cruz de la orden de San Juan; en la zona central aparecen San Pedro y San Francisco de Asís, y en la zona inferior, San Andrés flanqueado por los mismos motivos de la parte superior (el capelo con el león y la cruz sanjuanista) pero dispuestos en sentido inverso.

P. 18

Título: Carta de profesión de Sor Gregoria de San Jerónimo[44]. *Cronología:* 1730. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Papel, tinta y temple. *Técnica:* Pintura al temple. *Medidas:* 25 x 18 cm.

Sor Gregoria de San Jerónimo era hija de don Juan Antonio García y de doña Isabel de Breñosa. Hizo su profesión solemne en Santa Paula el 1º de mayo de 1730 y falleció el día de la Encarnación (25 de marzo) de 1734. La Inmaculada, de medio cuerpo, vestida de celeste y blanco e inserta en una tarja, es el motivo central superior de la orla pictórica que rodea el texto. Volvemos pues a la composición con tarja, si bien en este caso es más simplificada y con menos elementos vegetales que las antes reseñadas. A los lados de la Virgen, en los extremos superiores, encontramos las representaciones de San Gregorio y San Jerónimo; en la zona central aparecen San Pedro y, posiblemente, San Pablo, y en la zona inferior, el escudo de la Orden jerónima flanqueado por Santa Ana enseñando a leer a la Virgen y San Juan Evangelista. El dibujo es aquí de una calidad muy inferior al de las cartas de profesión de Sor Ana de la Concepción y de Sor María de Santa Clara.

P. 19

Título: Carta de profesión de Sor María de la Gloria de la Asunción[45]. *Cronología:* 1879. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Neoclásico. Escuela sevillana. *Materiales:* Papel, tinta y acuarela. *Técnica:* Pintura a la acuarela. *Medidas:* 24.5 x 17 cm.

44. Ibídem, f. 191.
45. AMSPS, *Libro de cartas de profesión, 1790-1941*, p. 78.

Sor María Gloria de la Asunción -"hija legítima" de don Rafael Molero de la Borbolla y de doña María de la Concepción Gómez-, profesó en Santa Paula el 15 de diciembre de 1879 y falleció "a las siete y cuarto de la mañana" del 30 de junio de 1923 "a los 65 años tras 43 de profesión". Sabemos que era muy devota de la Virgen, y de las Ánimas, y que procuraba ganar todas las indulgencias que podía, en especial las del Vía Crucis que rezaba diariamente. Fue enterrada en la "bóveda de la ventana, delante del capítulo". La Inmaculada, de medio cuerpo, con resplandor muy decimonónico de rayos alternos en longitud, y vestida con túnica blanca y manto celeste que deja caer sobre su brazo derecho, es el motivo central de la carta; bajo la Virgen, en una filacteria, aparece la inscripción "DILECTIS MEUS MIKI ET EGO ILLI". En el documento también encontramos otras representaciones figurativas: una mano con una cruz pontificia, un capelo que hace alusión a San Jerónimo -en la zona central- y un león igualmente jerónimo en la inferior. Los votos "OBEDIENCIA", "POBREZA", "CASTIDAD" y "CLAUSURA" aparecen en las esquinas del documento insertos en óvalos.

III. ESCULTURA

También es sumamente generosa en el monasterio de Santa Paula la representación de la Inmaculada en obras escultóricas. Hemos localizado un total de diez piezas de dispar cronología, tamaño, materiales y calidad artística. Sólo coinciden en un aspecto: son todas de bulto redondo.

E. 1

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XVII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Mármol. *Técnica:* Labrado. *Medidas:* 40 x 15 x 11 cm. *Localización actual:* Claustro.

Esta antigua imagen de mármol blanco sin policromar presenta a la Virgen con las manos cruzadas en el pecho y la mirada baja; María está revestida con túnica y manto recogido que forma sencillos pliegues, lo que crea una composición bastante cerrada, íntima, ensimismada y hasta melancólica. La unión de la cabeza con el tronco presenta una llamativa llaga de estuco, producto de una fractura. Actualmente la talla está situada sobre la mesa cerámica del altar de

Nuestra Señora de la Bendición de Dios, en la esquina sureste del claustro grande; antaño ocupó la columna del patio de la Inmaculada. Parece que procede del panteón familiar de Sor María de Belén Fernández-Palacios.

E. 2

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XVII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela española. *Materiales:* Madera, pigmentos y pan de oro. *Técnica:* Tallado, encarnado y estofado. *Medidas:* 1.38 x 0.75 x 0.45 m. *Localización actual:* Antigua sala de labor.

Talla de policromía plana, composición algo cerrada también, rostro muy hierático y mirada frontal que recuerda más los modelos castellanos que los sevillanos, aunque también pudiera proceder de Granada. La imagen descansa sobre una nube decorada con tres cabezas de querubes. La Virgen, en actitud orante, se presenta con larga cabellera estofada que cae tanto por los laterales delanteros del manto como por la espalda, y viste túnica blanca y manto celeste oscuro -ribeteado por una franja dorada- que cae a plomo dejando ver tan solo algún pliegue muy marcado. En la actualidad la escultura muestra un deficiente estado de conservación. Procede de la colección de los duques del Infantado y parece que llegó a Santa Paula tras la muerte de la M. Sor Cristina de la Cruz de Arteaga († 13-VII-1984).

E. 3

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Segunda mitad del siglo XVII o primer tercio del XVIII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela andaluza ¿sevillana? *Materiales:* Madera, pigmentos y pan de oro. *Técnica:* Tallado, encarnado y estofado. *Medidas:* 39 x 18 x 12 cm. *Localización actual:* Museo, sala principal o de San Isidoro.

Es una de las piezas más destacadas de la hornacina que cobija, entre otras obras de Arte, un boceto de San Juan Evangelista atribuido a Alonso Cano, varios relicarios y una imagen moderna en alabastro de Sebastián Santos Rojas bajo la advocación de la Virgen de la Rosa. Es ésta una es de las más logradas representaciones de la Inmaculada que se custodian en Santa Paula (Lám. 2), tanto por su talla como por su magnífica policromía conseguida a base de un rico estofado con motivos sinuosos y policromía en la decoración vege-

tal. El rostro, pequeño y ovalado, desprende una gran dulzura. La Virgen está en actitud orante y viste túnica blanca con bocamangas azules y manto igualmente azul que recoge en ambos brazos provocando un barroco juego de ondulaciones. Según tradición oral del convento procede del monumento del Jueves Santo, donde anualmente se la coloca en día tan señalado en el segundo cuerpo del mismo. La peana que le sirve de base en el museo es obra moderna en madera tallada y dorada.

E. 4

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* 1700-1750. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Madera y pigmentos. *Técnica:* Tallado y encarnado. *Medidas:* 50 x 32 x 20 cm. *Localización actual:* Claustro.

De factura algo popular pero con expresión muy devota. Desde su hornacina del muro oeste preside el claustro y los enterramientos que están distribuidos en sus cuatro galerías. La hornacina es una típica obra de yesería del primer barroco compuesta por un vano rematado con venera, pilastras acanaladas, potente entablamento y frontón curvo y partido que sirve de base a una sencilla cruz de madera. La Virgen, vestida con túnica blanca y manto celeste, está sobre una nube con cabezas de querubines. Tiene las manos juntas en actitud de oración y una corona metálica con estrellas.

E. 5

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* c. 1730-1740. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Madera, pigmentos y pan de oro. *Técnica:* Tallado, encarnado y estofado. *Medidas:* 70 x 30 x 27 cm. *Localización actual:* Retablo mayor de la iglesia.

Es la única representación de la Inmaculada que hay actualmente en la iglesia, y por tanto la única en lugar visible para el común de los fieles, por ello es la que cita el presbítero Serrano y Ortega en sus *Glorias Sevillanas*, y además en términos no muy elogiosos: "en el feo y detestable retablo de su altar mayor se ostenta una imagen de la Concepción, escultura de un metro de alta; es de regular mérito"[46].

46. SERRANO y ORTEGA, *Glorias…*, o.c., p. 219.

El primitivo retablo mayor de Santa Paula, obra contratada por Andrés de Ocampo en 1592, fue sustituido en el primer tercio del siglo XVIII por otro más acorde con el gusto de la época realizado por José Fernando de Medinilla[47]. Aunque se reutilizaron algunas de las imágenes del anterior altar (Santa Paula, San Ambrosio y San Agustín), esta Inmaculada presenta rasgos plenamente barrocos, si bien en un principio posiblemente no fuera hecha para el nuevo retablo –se la data como obra de mediados de la centuria dieciochesca-, ya que ocupa el espacio que originalmente sirvió como manifestador hasta que la Iglesia prohibió el culto al Santísimo en estos lugares tan altos y alejados de los fieles.

E. 6

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XVIII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Madera, pigmentos y oro. *Técnica:* Tallado, encarnado y estofado. *Medidas:* 40 x 20 x 15 cm. *Localización actual:* Refectorio.

Se encuentra dentro de una curiosa capilla de madera acristalada y estofada en tonos verdes con anagramas marianos, pieza muy dieciochesca que hace juego con los armarios plateros. Hoy está situada encima de la puerta del refectorio del monasterio, pero hasta la reforma del mismo presidía la estancia. Goza de gran devoción entre la comunidad. La Inmaculada aparece en actitud orante y arrodillada sobre una nube de querubines. Tiene ráfaga y corona de plata de la época.

E. 7

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XVIII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Madera, pigmentos y oro. *Técnica:* Tallado, policromado y estofado. *Medidas:* 55 x 25 x 19 cm. *Localización actual:* Sacristía interna.

La Virgen aparece en pie sobre una nube en la que encontramos tres ángeles dispuestos en media circunferencia. La talla viste túnica blanca tachonada de flores polícromas y manto azulado. Tiene una diadema de plata con estrellas. Es de factura algo más popular que otras Inmaculadas del siglo XVIII que se conservan en el monasterio.

47. HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, M. C., *Los monasterios…*, o.c., pp. 49-50.

E. 8

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XVIII. *Autor*: Anónimo

Estilo: Barroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Madera, pigmentos y pan de oro. *Técnica:* Tallado, encarnado y estofado. *Medidas:* 24 x 13 x 9 cm. *Localización actual:* Museo, sala de San Isidoro.

La Inmaculada se nos presenta sobre una interesante peana de bronce fundido que está decorada grabados y motivos de eses. La Virgen está en pie sobre una luna en cuarto menguante y una nube con cuatro querubes colocados en forma de cruz. Viste túnica blanca ricamente estofada y mando azul celeste y dorado con amplio vuelo que recoge sobre su antebrazo derecho. La talla lleva corona de plata sobre la cabeza y se encuentra actualmente en la hornacina de la sala principal del museo más cercana a la reja de la clausura, junto a una imagen de San Antón y un fanal con Santa Ana y la Virgen, piezas también dieciochescas. Allí estaba también cuando el lugar servía como enfermería del convento, antes del cambio a su actual uso expositivo.

E. 9

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Fines del siglo XIX o principios del XX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Neoclásico. Escuela española. *Materiales:* Madera y pigmientos. *Técnica:* Tallado y encarnado. *Medidas:* 41 x 20 x 11 cm. *Localización actual:* Celda de la M. Cristina.

Regalo de la duquesa del Infantado a su hija, la M. Cristina de la Cruz, en el mundo Cristina de Arteaga y Falguera. Es una imagen moderna para vestir que en la actualidad tiene prendidas de sus ropas y manos varios objetos personales de la Madre Cristina, entre ellos una cadena con medalla del Corazón de Jesús y su anillo de profesión monástica. La Virgen aparece en pie sobre una bola del mundo en la cual está enroscada la serpiente. La talla está dentro de un fanal de cristal muy conventual.

E. 10

Título: Inmaculada Concepción. *Cronología:* Siglo XX. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Neobarroco. Escuela sevillana. *Materiales:* Terra-

cota vidriada. *Técnica:* Modelado y vidriado. *Medidas:* 45 x 32 x 15 cm. *Localización actual:* Patio de la Inmaculada.

Preside el patio de la Inmaculada, ideado por Sor María de Belén y terminado en el año 1966 según consta en el pavimento del mismo. Está colocada Nuestra Señora sobre el capitel que remata una antigua columna de acarreo adornada con faroles de forja. La imagen, de terracota vidriada en blanco, fue adquirida en Triana por un familiar de Sor María Caridad que la donó al convento no hace muchos años. La víspera de la festividad de la Inmaculada, tras el rezo de Completas, la comunidad se reúne para cantar la Salve en torno a esta imagen neobarroca que para la ocasión se encuentra adornada con numerosas velas.

IV. Artes suntuarias

Tan sólo hemos localizado una pieza, pero es de una calidad excepcional, tanto por su entidad artística como por su profundo y profuso simbolismo.

A. S. 1

Título: Alegoría de la Inmaculada. *Cronología:* Finales del siglo XVI o primeros años del XVII. *Autor*: Anónimo. *Estilo:* Manierista. Escuela española. *Materiales:* Madera y marfil. *Técnica:* Taracea, barnizado y grabado a buril. *Medidas:* 26.5 x 20 cm. *Localización actual:* Museo, sala de los trojes (zona de clausura)

Posiblemente se trata de la pieza más antigua conservada en Santa Paula con la iconografía de la Inmaculada (Lám. 3). El marfil grabado embutido en taracea sobre la madera noble presenta en la zona central a la Inmaculada Concepción bajo la protección de la Santísima Trinidad representada en la parte superior por Dios Padre que sostiene a su Hijo clavado en la Cruz y bajo Ellos la paloma del Espíritu Santo. De este grupo sale una filacteria que penetra en el sol donde está la Virgen -un sol ovado de ocre y blanco como más tarde fijará Pacheco-, con la inscripción bíblica: *"Tota pulchra es amica mea et macula non est in te, Cant 4"* (¡Toda hermosa eres, amor mío,/ no hay tacha alguna en ti! Cantar de los Cantares 4, 7). Flanquean el grupo trinitario la luna con la inscripción *"pulchra et luna"* (bella como la luna. Cant. 6, 10) y el sol con el *"electa ut sol"* (distinguida como el sol. Cant. 6, 10). Bajo los astros, dos estrellas, una

con el *"stella matutina"* (Estrella de la mañana) y la otra con el *"stella maris"* (Estrella de los mares). La Inmaculada –inspirada en los grabados flamencos del siglo XVI- aparece dentro de un óvalo solar con rayos sinuosos que apuntan hacia Ella. María, orante y con la cabeza velada, está de pie sobre una luna creciente que apresa a un dragón. De la cabeza virginal sale un halo y sobre ella levita una corona circular de estrellas. Este óvalo está rodeado con la simbología propia de la Virgen y las Letanías; cada icono aparece con su correspondiente inscripción, todo ello resuelto con gran habilidad técnica lo que da lugar a un notable resultado artístico.

Además de los símbolos ya citados aparecen también junto a la Inmaculada el *"hortus conclusus"* (jardín cerrado eres, hermana mía, novia mía del Cant. 4, 12); la *"civitas"* (ciudad de Dios: ¡Qué cosas tan hermosas se pregonan de ti,/ ciudad de Dios del Salmo 86, 3); el *"templum salomonis"*; la *"T. David"* (Como torre de David tu cuello, edificada como fortaleza, de Cant. 4, 4); la *"Quasi palma"* (crecí como palma de Engadi del Eclesiástico o Sirácida, 24, 18); la *"plantario rosae"* (rosal de Jericó, Si. 24, 18); la *"Quasi oliva"* (como gallardo olivo en la pradera de Si. 24, 19); el *"lillium covalliu"* (como el lirio entre cardos o espinas del Cant. 2, 2); la *"fons signatus"* (fuente sellada del Cant. 4, 12); el *"quasi cipresus"* (como ciprés de los montes del Hermón, Si. 24, 17); la *"porta clusa"* (puerta murada del cielo, del Génesis 28, 17); el *"speculo sine macula"* (espejo inmaculado de la actividad de Dios del libro de la Sabiduría 7, 26), y por último el *"puteis aguaru"* (pozo, manantial cerrado de Cant. 4, 12).

Lám. 1. Detalle de la carta de profesión (P.15) de Sor Ana de la Concepción (1682), hija del célebre escultor y retablista Francisco Dionisio de Ribas.

Lám. 2. Talla de la Inmaculada, obra anónima de los siglos XVII-XVIII (E.3)

Lám. 3. Taracea de marfil con la alegoría de la Inmaculada (AS.1)

La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas

María Josefa Parejo Delgado
Sevilla

I. Justificación.

II. Introducción.

III. La iconografía de la inmaculada.

3.1. *Orígenes y localización en las parroquias sevillanas*.
3.2. *Modelos iconográficos de los siglos XVI y XVII*.
3.3. *La Inmaculada en el siglo XVIII*.
3.4. *La Inmaculada en los siglos XIX y XX*.

"Inmaculada siempre, y siempre pura
diste ser, de tus carnes al Bien mío.
Así en la blanca altura
la limpia nieve se convierte en río
sin perder su limpieza y su blancura"

(José María Pemán).

I. Justificación

Clemente de Alejandría en sus *Exhortaciones* afirmaba "las estatuas en forma humana son una imagen terrenal de lo visible y una impresión temporal hecha materia". Es decir, un icono, útil para fomentar la devoción y la labor evangelizadora. Desde finales de la Edad Media, las imágenes religiosas han favorecido la participación individual en el hecho divino, si lograban la identificación del espectador con el hecho observado. En este sentido, la iconografía de la Inmaculada Concepción, partiendo de un concepto de belleza sensual ha hecho más accesible a la devoción popular el componente intelectual del mito cristiano.

En nuestra investigación analizamos unas treinta representaciones escultóricas de la Inmaculada conservadas en diversas parroquias sevillanas tanto del casco histórico como de la periferia. Casi todas las imágenes ocupan un lugar relevante en el templo y en muchos casos obedecen a modelos iconográficos del Barroco. La expansión de la población de Sevilla hacia la periferia ha ido paralela a la adquisición por donación o compra de imágenes de conventos o iglesias empobrecidos por los párrocos de las afueras de casco antiguo, que disponen de recursos suficientes para atender a la restauración de las mismas y asegurar la pervivencia de la devoción de la Inmaculada en las modernas barriadas sevillanas. El esquema de trabajo a seguir se inicia con un análisis de los orígenes de la devoción, la problemática de su representación iconográfica, la fijación de los modelos y su simbolismo religioso y social.

II. Introducción

El fundamento del dogma de la Inmaculada se encuentra en el Génesis 3,15, cuando Dios aplasta la osadía de la serpiente, que engaño a nuestros primeros padres y abre la esperanza de la redención a todo el género humano, redimido por Cristo. En el Nuevo Testamento, el Evangelio de San Lucas recoge una referencia esencial cuando el Ángel al saludar a María la denomina "llena de gracia, es decir, que no está en posesión del pecado". Años más tarde algunos padres de la iglesia griega y latina proclaman a la Virgen "inmaculada y poseída de absoluta pureza". No obstante, hasta el siglo VII, no hay constancia de la celebración de la fiesta de la Concepción de María en los monasterios de Palestina. De su solemnidad da fe el Himno litúrgico que San Andrés de Creta compone en el año 1025. Una fiesta que alcanzó enorme difusión en el Imperio Bizantino hacia el siglo IX. En la Iglesia Occidental se celebra ya en los monasterios anglosajones en el siglo XI aunque tras su desaparición temporal fue restablecida en el siglo XII por San Anselmo, arzobispo de Canterbury. La creencia en la Inmaculada Concepción suscitó un intento debate entre las universidades de París y Oxford. En París los teólogos centraron la discusión en explicar cuando fue purificada María de la mancha original. En Oxford, el teólogo Duns Escoto afirmó abiertamente que "María fue concebida sin pecado original apoyando su razonamiento en que en Adán todos pecamos y que en Cristo y por Cristo todos hemos sido redimidos, Ella (María) también, pero de modo diferente. Como hija y descendiente de Adán, María debía contraer el pecado original pero redimida perfectísimamente por Cristo no incurrió en él. Cristo, no sería, perfectísimo redentor, si por lo menos en un caso, no redimiera de la manera más perfecta posible". Una controversia recogida en el Cancionero de Baena en 1455. La tesis inmaculista fue aceptada por los franciscanos y rechazada por los dominicos salvo algunas excepciones.[1]

En Castilla, hay referencias a la fiesta de la Inmaculada, en las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Desde esa época se recoge la festividad de la Inmaculada en el Calendario de la catedral de Sevilla

1. Garcia Gutierre, F., "El dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después" , en *Inmaculada 150 años de la proclamación del dogma,* Sevilla 2004, pp.27-41; Río F. de, "Tabernáculo de la Redención" *Diario de Sevilla* (8-12-2000) 10-14; Ros Caballar, C., *La Inmaculada y Sevilla*. Sevilla 1994; Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español,* Madrid 1989.

donde es considerada fiesta de guardar con procesión en 1369. En el siglo XIV, se suman a las tesis inmaculistas carmelitas y agustinos y en el siglo XVI, los jesuitas. En 1394 hay noticias de la celebración de la fiesta de la Inmaculada en la Corona de Aragón. En 1476, Sixto IV, franciscano, acepta la fiesta de la Inmaculada en toda la Iglesia Latina y otorga indulgencias a los que asistan a los Oficios Divinos de la Solemnidad. En 1484 bajo el patrocinio de Isabel la Católica se funda en el monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo la orden concepcionista donde profesó Beatriz de Silva, dama portuguesa del séquito de la esposa de Juan II de Castilla. Sus religiosas adoptaron el hábito y escapulario blanco con manto azul y celeste, colores que más tarde contribuirían a la fijación de la iconografía de la Inmaculada por el pintor Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. En la Baja Edad Media la fiesta de la Limpia Concepción de María fue celebrada con solemnidad en la iglesia de Santa María de Jaén acudiendo el Condestable Miguel Lucas de Iranzo a misa de tercia y obsequiando a sus clérigos y racioneros con una colación y un donativo.

Durante el siglo XVI, el movimiento inmaculista se propagó mediante la creación de cofradías en honor a la Inmaculada como la fundada por Gonzalo Suárez de la Fuente el Sauce en 1515. En el concilio diocesano de Sevilla la Inmaculada es una de las cinco fiestas marianas. En 1569, la fiesta fue incluida en el Breviario Romano. En 1613, la primitiva Hermandad del Silencio de Sevilla organizó una procesión para defender que María fue concebida sin pecado original encargando a Miguel Cid sus inmortales coplas a la Inmaculada. Tres años más tarde Bernardo del Toro y Vázquez de Leca obtienen del rey Felipe III permiso para organizar la Junta de la Inmaculada que se comprometen a defender las tesis inmaculistas. En la madrugada del Viernes Santo de 1618 la procesión del Silencio sacó una bandera blanca con una imagen de María Coronada en el centro y las letras Q.S.M.D.A.L.C. (que significan sin pecado concebida María). En 1621, los franciscanos eligen a la Inmaculada como patrona de la orden. Clemente XI declara la fiesta de la Inmaculada de precepto para todos los católicos y en 1760, Carlos III, obtiene de Clemente XIII la declaración de la Inmaculada como patrona de España e Indias. El clima anticlerical del primer tercio del siglo XIX freno el movimiento inmaculista pasando la defensa del dogma al episcopado francés quien consigue que Pío IX en 1854 declare el dogma de la Inmaculada Concepción. Un hecho trascendental que está inmortalizado en Sevilla en el Monumento a la Inmaculada de 1918 de

la Plaza del Triunfo obra de Coullaut Valera y en el lienzo de Alfonso Grosso(1966) del crucero de la Catedral de Sevilla. Una devoción recogida en innumerables muestras de arte (Martínez Montañés, Murillo etc) en gran número de cofradías y de retablos callejeros erigidos según el profesor Romero Mensaque como muestras de la devoción espontánea por los vecinos. Valgan como ejemplos los ya desaparecidos de la Hermandad de la Pura y Limpia del retablo de las Cuatro Cantillas en la calle San Luis y los aún existentes en el Postigo del Aceite y en el Patio Porche del Alcázar Sevillano.

III. La iconografía de la Inmaculada

3.1. *Orígenes y localización en las parroquias sevillanas*

El tema de la Inmaculada Concepción y la Maternidad virginal es anterior al de la Natividad de Jesús. Ambas iconografías derivan según Réau, de la creencia de que la mujer elegida por Dios para ser la Madre de su hijo "debió ser una criatura excepcional, limpia de toda mancha tanto en la concepción como en el parto". Muy relacionadas con esta iconografía son la obra de Luis de Vargas *Alegoría de la Inmaculada Concepción* conservada en la catedral de Sevilla de 1561 y el retablo de la Inmaculada de Martínez Montañés y Francisco de Ocampo del Monasterio de Santa Clara de 1633. Otros artistas como Giotto representaban la idea concepcionista basándose en relatos apócrifos como el abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada. Basándose en estos relatos surgen las representaciones de la *Tota Pulcrha* en la que la Virgen de pie, con el cabello suelto y las manos unidas en actitud de orar, está rodeada de los símbolos de las prefiguraciones del Antiguo Testamento. Con ello se intento concentrar la atención de los fieles en la pureza del alma de María evocada en los símbolos del Cantar de los Cantares; el sol, la luna, el cedro, la rosa sin espinas, la fuente, el cedro, la estrella del mar, la rosa, el lirio, la rama de olivo, la torre de David y el espejo sin mancha. La iconografía de la *Tota Pulchra* alcanza gran difusión por España y Francia siendo la representación de la Hermandad del Silencio de Sevilla una de las más explicitas. No obstante este modelo acabó resultando poco adecuado para la devoción popular por lo que poco a poco se impuso el de María *Mulier Amicta sole* que en algunas representaciones españolas se confunde con la Asunción e inspirado en este fragmento del Apocalipsis (12,1) "Y allí apareció una maravilla

en el cielo; una mujer vestida con el sol y la luna, a sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas". Para simbolizar el triunfo sobre el pecado original, los pies de María se apoyan sobre el globo y aplastan la cabeza de la serpiente. De la conjunción de ambos modelos surge una nueva representación que libera a la Virgen de los símbolos de las Letanías conservando solo los ángeles y el creciente lunar. Un modelo difundido en los grabados de Martín de Vos, que permitió la proliferación de imágenes en el siglo XVII al prohibir el pontífice Paulo IV defender la doctrina concepcionista en sermones y lecturas pero no a través del arte. Por ello, las representaciones en pintura y escultura de Velázquez, Montañés, Cano, Zurbarán y Murillo colaboraran con creces a la mayor difusión de la doctrina, defendida por Vázquez de Leca y Fernando de Mota y a fomentar la devoción popular, obteniendo de Alejandro VII la Bula *Solicitudo Omnium* que da derecho a celebrar de precepto el oficio y misa de la Inmaculada.[2]

En nuestro análisis nos centraremos solo en las representaciones escultóricas existentes en las parroquias sevillanas en un periodo cronológico que abarca desde el siglo XVI hasta la actualidad. La mayoría de las tallas son de madera aunque disponemos de dos espléndidas representaciones en piedra; la Inmaculada de Alonso Cano de la Parroquia de la Concepción de Nervión y la de la hornacina de la espadaña de San Andrés. La mayoría de las imágenes se sitúan en lugares preferentes en el interior de las parroquias como son la Capilla Sacramental, las correspondientes a Santa Ana, Salvador, Sagrario, Santa Catalina y San Juan de la Palma; en la capilla bautismal junto al Altar Mayor, las de San Juan de Ribera y la parroquia de los Remedios; en la nave de la epístola, las de San Sebastián, San Isidoro y San Antonio Abad; en la nave del evangelio, las de San Gil, San Julián, Santiago, San Martín y la Concepción de Nervión; en altares de Hermandades como las de los Javieres, Parque Alcosa, San Antonio Abad y San Román; en el retablo mayor, las de San Pedro y San Andrés y en capillas de enterramiento de particulares como la de San

2. PÉREZ PÉREZ, M. A., "La simbología de la Inmaculada", en *Inmaculada 150 años de la proclamación del Dogma,* Sevilla 2004, pp. 71-86; ROMERO MENSAQUE, C., J. "Hermandades de la Inmaculada en Sevilla", en *Miriam,* 333-334 (2004) 88-89; HERNÁNDEZ, J. M., "El misterio de la Inmaculada buscando nuevas claves", en *Miriam*, 333-334 (2004) 78-82; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., "Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla", en *Inmaculada 150 años de la proclamación del Dogma,* Sevilla 2004, pp.87-134.

Lorenzo. Esta localización centrípeta nos indica que se trata de imágenes de gran valor devocional y artístico.

3.2. *Modelos iconográficos de los siglos XVI y XVII*

Una de las imágenes más antiguas de la Inmaculada en Sevilla es la conservada en la de San Andrés, fechada en 1587, obra de Andrés de Castillejo y Gaspar Núñez Delgado. Se trata de una obra modelada en barro y realizada luego en madera que representa a la Inmaculada de pie, sobre peana con luna con las puntas hacia arriba animada con la presencia de un querubín, algo desplazado hacia el lado derecho. María gira la cabeza hacia la derecha y une sus manos a la altura del pecho hacia la izquierda. Su cabellera de bucles nos deja ver los pabellones auditivos. Una obra en la que se aprecia la influencia de Jerónimo Hernández en su cabellera, apostura (flexión de la pierna derecha y soporte del peso del cuerpo en la izquierda) y vestiduras (túnica de pliegues rectos que ocultan los pies con austeridad) según Hernández Díaz.

Mayor número de tallas conservamos del siglo XVII, esplendor del Barroco sevillano. Se trata de unas catorce esculturas que obedecen a los model0s iconográficos establecidos por Alonso Cano, Dionisio de Ribas, Diego López Bueno, Martínez Montañés, Jacinto Pimentel y Gilman. La más antigua es la de Diego López Bueno en la parroquia de Santiago de Sevilla (1602). Se trata de una Inmaculada que a diferencia de la anterior mira con sus ojos casi cerrados al suelo y cubre su cabeza con un manto azul, rojo y dorado. Comparte con el modelo de Andrés de Castillejo la disposición de las manos hacia la izquierda y la flexión de la pierna derecha que descansa en una peana con tres cabezas de ángeles sin luna.

Cronológicamente, le sigue la Inmaculada del Alma Mía de la parroquia de San Antonio Abad-Hermandad del Silencio. Una imagen de candelero para vestir realizada por Hernando Gilman en 1615. Inmaculada con ráfaga y corona de plata que mira de frente al espectador con sus grandes ojos abiertos y une sus manos por el extremo superior de los dedos. Viste túnica blanca y manto azul y a sus pies, luna de plata con puntas hacia arriba. El simbolismo de su corona se asocia a la realeza de María, reina del cielo coronada por el Hijo, el Padre y el Espíritu Santo, en el resplandor de su gloria. La luna con las puntas hacia arriba puede relacionarse según P. Henry Bola con la

participación activa de María junto a su hijo en la Redención universal.

Uno de los modelos iconográficos de mayor arraigo es el elaborado por Alonso Cano del que Sevilla conserva tres espléndidos ejemplos en sus parroquias las de San Julián, la Concepción de Nervión (en piedra) y la perteneciente a la Hermandad de la Exaltación de Santa Catalina.

La Inmaculada de la parroquia de la Concepción de Nervión es obra de juventud, realizada en piedra, hacia 1620. María con los párpados algo cargados lo que resta expresividad a su rostro mira hacia la tierra inclinando la cabeza hacia la izquierda y situando sus manos unidas a la altura del pecho. Como su maestro Montañés adelanta la pierna derecha reforzando el eje diagonal del manto y permitiendo que éste y la túnica caigan por efecto de la gravedad. Una obra de gran tamaño que decoró la hornacina de dicha iglesia hasta que hace unos años finalizada su restauración se ha trasladado acertadamente a una de las capillas del interior donde el público puede apreciarla más detenidamente.

La Inmaculada de San Julián es una obra en madera tallada y policromada, procedente de la parroquia de La Campana. A diferencia de la anterior lleva corona de doce estrellas de plata y peana con escabel helénico con las puntas hacia arriba y dos bellos querubines sin dragón. Respeta las directrices de Pacheco al concebir a María como una joven de unos catorce años con rostro bello, dulce y angelical, cabellera ondulada con mechones que caen sobre espaldas y hombros, mirada hacia abajo en gesto de arrobo místico y manos unidas encima del pecho por las puntas de los dedos. Una imagen de mayor expresividad y devoción. Las doce estrellas de su corona se han interpretado según unos autores como doce tribus de Israel y según otros con los doce apóstoles en referencia a la maternidad de María sobre la Iglesia. La luna, símbolo de castidad, es la representación de María como mediadora entre la tierra y el cielo, Dios y los hombres. Su melena con la raya en medio es la proyección de su perfección al asociar dos principios geométricos: la línea y el círculo.

Finalmente, la correspondiente a la capilla de la Exaltación de Santa Catalina presenta una silueta ahusada, canon esbelto y airoso, cabeza hacia la derecha y manos a la izquierda y peana, corona, y luna como la de San Julián. Sus manos y el brazo derecho fueron restaurados por el escultor Ricardo Comas. La peana que sostiene la

imagen es la personificación de la fortaleza, de la torre de David, de la firmeza de María en la fe y en la dignidad anunciada en el Cantar de los Cantares.

Jacinto Pimentel escultor sevillano, oficial del taller de Francisco de Ocampo, elabora un nuevo modelo iconográfico para la parroquia de San Lorenzo hacia 1630. Su Inmaculada mira de frente, dejando ver su rostro juvenil y virginal. Adorna su cabeza una corona de plata con las doce estrellas que resalta una airosa cabellera que se derrama en cascadas sobre los hombros. Tallada en volúmenes compactos y cerrados, la túnica cae hasta el suelo y el manto que la cubre se recoge en amplios pliegues sobre el hombro izquierdo, ensanchando la figura y restando agilidad al conjunto. La peana lleva luna con las puntas hacia abajo en alusión a la opinión de los matemáticos recogida por P. Luis del Alcázar, que expone que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna deben verse hacia abajo, de suerte que la mujer no esté sobre el cóncavo sino sobre el convexo. En el siglo XVII es el triunfo de la fe cristiana sobre la luna turca después de Lepanto. Una obra que forma parte del retablo de la capilla de enterramiento de Diego de Herrera Arias situado en el lado del Evangelio de la parroquia.

Anónima aunque muy relacionada con él circulo de Martínez Montañés es la Inmaculada, perteneciente a la Hermandad de los Javieres de la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla y procedente de la parroquia de San Lorenzo. Como la Inmaculada de la Catedral del maestro de Alcalá la Real inclina su cabeza con corona de doce estrellas plateada hacia la derecha y desplaza sus manos en actitud de acatamiento a la voluntad de Dios a la izquierda. Rostro ovalado con frente amplia y despejada, nariz recta y boca cerrada. Se viste con túnica jacinto con doradas fimbrias que dejan apreciar la flexión de la pierna derecha. Se cubre con un manto azul dorado que apoyado en el hombro izquierdo se desliza sobre la espalda en diagonal con un exquisito estofado vegetal y geométrico. Como la Inmaculada de Pimentel lleva peana con luna con las puntas hacia abajo y un querubín en escorzo con cabellera leonina. Inspirada en la Inmaculada del Pedroso tenemos la segunda Inmaculada de la parroquia de San Andrés (1620) apoyada en una base con creciente lunar con puntas hacia arriba y una cabeza de querubín. La ligera torsión de la figura le da un movimiento poco perceptible obtenido gracias a la flexión de la pierna derecha. María mira hacia el suelo y levanta

sus manos unidas, hacia el centro. Su cabellera se despliega sobre los hombros libremente sin corona.

A la citada escuela de Montañés viene atribuyéndose, la Inmaculada de la parroquia de San Román, procedente del antiguo templo del Valle. Rasgos del maestro se aprecian en el giro de la cabeza hacia la derecha y el desplazamiento de las manos hacia la izquierda, en la flexión de la misma pierna y en la utilización de la luna con puntas hacia arriba. María es un ser inundando por lo inabarcable y a la vez humilde por reconocerse capaz del regalo de la gracia de Dios. Según Rosario Cartaya una mujer llena de sabiduría y madurez, ejemplo de libertad en el discernimiento. La Inmaculada viste una túnica dorada cubierta por un manto recogido en ambos brazos en una expresión de humildad y libertad, FIAT. Acata la voluntad de Dios pero de forma crítica pues sólo al escuchar la respuesta del ángel a su pregunta ¿cómo será esto..?. María responde "Hágase" desde su conciencia de criatura finita.

Ligeras variantes a los modelos de Montañés y Cano constituyen las Inmaculadas de Francisco Dionisio de Ribas. En la realizada para la parroquia de San Pedro, María es una mujer que ha superado la infancia, así nos lo confirman su nariz recta, barbilla torneada, frente plana y ceño en forma de uve. Su cabellera se distribuye en dos mitades simétricas, en forma de bucles que, se deslizan suavemente sobre los hombros. Su Inmaculada gira la cabeza hacia la derecha mostrando sus párpados casi cerrados y uniendo sus manos sobre el pecho en un gesto de arrebato místico. Una actitud de escucha contemplativa para captar y comprender plenamente, adivinar con una sola mirada lo que no se aprecia. Túnica y manto revolotean al viento sin distorsionar el eje de la figura. La restauración realizada por Almudena Fernández García y José Joaquín Fijo han puesto al descubierto la espléndida policromía del siglo XVII.

Contemporánea a esta obra es Nuestra Señora del Voto de la parroquia del Salvador que pese a su actitud hierática y concentrada, levanta sus manos sosteniendo un libro espiritual relacionado con el voto de la Hermandad de defender la creencia en la Inmaculada Concepción. Una imagen cuya simbología puede asociarse al valor de perseverar en la fidelidad, extraído del Magníficat y, que María nos recuerda cuando se declara y se llama a sí misma, sierva del Señor. Una idea de servicio que no implica infravaloración sino elevación, una respuesta fiel a la fidelidad global a Dios, a su misión y a la creación.

Influencias de Pedro Roldán y la Roldana intuimos en la Inmaculada de la parroquia de Santa Justa y Rufina de Sevilla en Triana y en la de la parroquia de San Isidoro. La Inmaculada de Santa Justa y Rufina es una talla, procedente del monasterio de Santa Clara de Sevilla, de tamaño inferior al natural pero de gran belleza (fig. 2). Su candoroso rostro ovalado de labios pequeños, cejas finas y arqueadas y sonrisa melancólica, nos recuerdan, la gubia de la Roldana. Como el maestro giennense dobla la pierna izquierda, el mismo lado al que desvía sus manos unidas en oración en contraposición al giro de su cabeza hacia la derecha. En el tratamiento de la túnica blanca con exquisita decoración floral y mangas dobladas y del manto verde azulado recogido en el brazo izquierdo se aprecia la técnica jugosa y envolvente de Pedro Roldán. Desliza su cuerpo sobre una nube con cinco delicados querubines y luna con puntas hacia arriba en alusión a la perfección espiritual. Unos angelitos que simbolizan la comunidad de creyentes dispuestos a entonar alabanzas divinas. Corona y ráfaga dorada completan sus atributos. Una corona que ha de ser honrada con unánime favor, como el pueblo judío y los profetas hicieron con el Arca de la Alianza según el Libros de los Reyes. Una Inmaculada concebida como arca de la alianza, la que Dios construyó para habitar en ella sin quitar nada al brillo de su virginidad.

La Inmaculada de San Isidoro en madera estofada y policromada mira de frente con cierta expresión melancólica. De los modelos de Pedro Roldán imita la disposición de las manos hacia la derecha y una pierna izquierda algo adelantada. Viste una bella túnica con decoración floral en verde y dorado que cubre un amplio manto que cae de forma regular sobre la espalda y los hombros en tonalidades rojizas, azules y doradas. Lleva corona de plata y peana sin luna apocalíptica.[3]

---

3. PAREJO DELGADO, M. J., "La parroquia de San Andrés", en *Sevilla Información*, 47 (1999); La iglesia de San Antonio Abad", en *Sevilla Información* (18-12-1999); La iglesia de la Concepción de Nervión", en *Sevilla Información* (12-6-1999); "Alonso Cano: técnica y composición", en *Sevilla Información* (22-13-2000); La elegancia en el movimiento de Alonso Cano", en *Sevilla Información* (22-12-2000); BERNALES BALLESTEROS, J., *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla 1976, pp. 81 y 82; VARIOS AUTORES, *Inmaculada. 150 años después de la proclamación del Dogma*, Sevilla 2004, pp. 226, 326, 327, 354, 355, 358 y 360; GÓMEZ MARTÍN, J., y JIMÉNEZ BARRENAS, S., "A propósito de una iconografía sevillana de la Inmaculada Concepción. La Purísima del Convento de Santa Isabel", en *Boletín de Cofradías de Sevilla,* 545 (2004); GÓMEZ LARA, M., y JIMÉNEZ BARRIENTOS, J., *Semana Santa. Fiesta mayor en Sevilla,* Sevilla 1990, pp. 279-280; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Estudio histórico-institucional de la primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla.(Vulgo el Silencio),* Sevilla 1987.

3.3. *La Inmaculada en el siglo XVIII*

La época de la Ilustración aporta nuevos modelos iconográficos de Inmaculada de la gubia de Duque Cornejo. Hita del Castillo, Cristóbal Ramos y Miguel. Pedro Duque Cornejo representa a la Inmaculada como *Tota Pulchra*. De su estilo conservamos la Inmaculada de la parroquia del Sagrario en madera policromada. Como la del convento del Santo Ángel, inclina la cabeza hacia la derecha mientras desplaza sus manos abiertas hacia la izquierda. Su manto estofado en azul y dorado con espléndida ornamentación vegetal se recoge en las axilas derecha e izquierda ayudando a fijar la talla en una peana decorada con cuatro cabezas de ángeles.

Corona de plata comparte con la anónima Inmaculada venerada en la parroquia de San Sebastián de tamaño algo menor que el natural. Una talla de líneas elegantes con amplia peana con tres cabezas de querubines y luna con picos hacia abajo sin dragón. Inclina su cabeza hacia la izquierda y desplaza sus manos hacia la derecha siguiendo el modelo de Pedro Roldán. El manto resbala por los hombros sin recogerse en los brazos generando un rítmico movimiento acentuado por la flexión de la pierna derecha. Representa a María como experiencia de fe por su actitud de escucha y compromiso activo. Una disponibilidad que interpretada por el teólogo de la liberación P. Gutiérrez expresa el gozo de María de saberse amada por Dios. De ser el símbolo de identificación para los pobres y los oprimidos.

El imaginero Miguel Franco es el autor de la Inmaculada Concepción venerada en la parroquia de Santa Ana, que procesiona el Corpus Chico. El artista concibe a María como una niña de serena expresión y belleza cálida de estilo Rococó. Una imagen que mira dulcemente al espectador mostrando sus escuetos labios, rostro ovalado y amplia melena sujeta por una corona dorada. Su manto vuela en diagonal para recogerse en el brazo derecho dejando adivinar una túnica dorada con decoración floral que asienta a la figura en una peana con cabezas de ángeles. Una talla restaurada en 1998 por Carmen Álvarez. María personifica la actitud abierta hacia lo desconocido, reto que acepta pese a los rígidos esquemas patriarcales.

Uno de los escultores que más contribuyó a la difusión de la devoción de la Inmaculada fue Benito Hita del Castillo del que hemos estudiado tres magníficas tallas veneradas en las parroquias de la Magdalena, Santa Catalina y Nuestra Señora de Los Remedios. La

Inmaculada de la Magdalena es una imagen de tamaño natural en madera estofada y policromada que destaca por el movimiento de sus paños, la firmeza de su expresión y el rico estofado de sus ropajes. Ciñe su cabeza con una corona de plata sin estrellas. Recoge su manto en tonalidades verdes y doradas en el brazo derecho invitando al espectador a seguir su mirada hacia el cielo. El artista dispone la figura sobre una peana con dragón y luna con puntas hacia arriba. La conservada en la capilla sacramental de Santa Catalina comparte con la anterior, la corona de plata, la rica policromía floral y vegetal del manto, el desplazamiento de las manos situadas a la altura del pecho hacia la izquierda y la juventud del rostro. Una Inmaculada estilizada de elegante figura con peana con angelitos desnudos en infantiles poses y media luna con puntas hacia arriba. Difiere de la Inmaculada de la Magdalena en la esbeltez de su cuello que soporta la cabeza que gira levemente hacia la derecha, la mirada hacia el suelo en gesto de recogimiento espiritual y la organización del cabello en bucles ondulados que descienden por la espalda y el pecho. Un ritmo zigzagueante une la cabeza, las manos, el vértice del manto y el extremo de la túnica en un revoloteo de formas abiertas. La Inmaculada de la parroquia de Los Remedios procede de Santa Catalina y ha sido recientemente restaurada por Juan Abad y Silvia Martínez (fig. 3). Una talla que varía del modelo de la Sacramental de Santa Catalina en la policromía del manto en tonos dorados, verde y azul, en la peana con luna apocalíptica con puntas hacia abajo y angelitos de cuerpo entero, frontales o en escorzo y, en la corona de plata con las doce estrellas simbólicas. Unas representaciones de María en plenitud como la descrita en la visión de San Juan en Patmos "vestida con el Sol, con la Luna bajo sus pies y una corona de estrellas sobre su cabeza". Unas estrellas que San Bernardino de Siena relaciona con María en su discurso sobre *El Santo nombre de María* cuando afirma que si bien "Las estrellas del firmamento sirven para mantener el orden en el mundo inferior; son las medianeras entre el cielo y la tierra. María es la que une y concilia la Iglesia triunfante y la Iglesia militante.

De finales de la centuria es la Inmaculada que recibe culto en la parroquia de San Martín obra de Cristóbal Ramos (1725-1799) talla en madera policromada y estofada, situada en la capilla de la Santa Espina. María es una joven recatada de rostro ovalado que desvía su mirada al suelo. Sus ojos intentan consolar a los débiles, alegrar a los afligidos e inundar de gracia a los corazones pecadores. Lleva corona con doce estrellas de plata y se apoya en una peana con luna de puntas hacia arriba. Una imagen que combina las tendencias barro-

cas, rococó y académicas. Una representación que define a la Virgen como un ser plenamente humana, nuestra, nostálgica, silenciosa y valiente[4].

3.4. *La Inmaculada en los siglos XIX y XX*

La iconografía de la Inmaculada renueva sus modelos a finales del siglo XIX y en el siglo XX de la mano de imagineros como Francisco Buiza, Castillo Lastrucci, Sebastián Santos y Navarro Arteaga. Castillo Lastrucci se inspira en las representaciones pictóricas de Murillo y en los modelos de Cano y Salzillo. Su Inmaculada de la parroquia de San Gil es una joven que mira al Cielo, une sus manos suavemente sobre su pecho y deja caer su cuidada melena sobre la espalda. De tamaño académico viste túnica ocre que cubre con un manto en policromía azul y roja recogido en el brazo izquierdo generando un equilibrado movimiento con la adelantada pierna derecha. Su peana se decora con la luna apocalíptica con puntas hacia arriba.

Similar en estructura es la talla de la Inmaculada venerada en la Parroquia de San Juan de Ribera del Polígono de San Pablo de Sevilla, donada por las Hermanas de la Cruz (fig. 1). No conocemos hasta el momento el autor de la talla pero concibe a María como una joven casi una niña de rostro angelical, finas cejas, labios sonrosados y cabellera ondulada sobre los hombros y la espalda. Como el modelo propuesto por Castillo Lastrucci dispone sus manos superpuestas a la altura del pecho en acatamiento a la voluntad de Dios y su manto, azul y dorado, se distribuye en forma de pliegues algo movidos sobre la espalda y el hombro izquierdo. La imagen, vestida con una túnica blanca con motivos florales en tonos rojizos, verdes y dorados, se desplaza sigilosamente por la peana decorada con cabezas de ángeles adelantando su pierna derecha y dejando caer el peso del cuerpo sobre la izquierda. Su túnica bien podríamos identificarla con la vara

4. VARIOS AUTORES, *Inmaculada 150 años de la proclamación del Dogma*, Sevilla 2004, pp. 334-335; PAREJO DELGADO, M. J., "La parroquia de Santa Ana", en *Sevilla Información* (22-7-2000); La parroquia de la Magdalena", en *Sevilla Información* (6-2-1999); "La iglesia de Santa Catalina", en *Sevilla Información* (29-I-2000); MONTESINOS MONTESINOS, C., *El escultor sevillano Cristóbal Ramos* Sevilla 1986; FERNÁNDEZ GARCÍA-TAPIAL, M. J., "María en la teología buscando su verdadero rostro", en *Miriam,* LIV, 321 (2002) 86-93; CAMAYA BAÑOS, R., "La cercanía de María, mujer y madre", en *Miriam*, LIV, 321 (2002) 80-85.

de Aarón cubierta de hojas, flores y frutos. Una vara que simboliza a María como templo vivo del Espíritu Santo, pues concibió sin intervención humana y sin ninguna ayuda terrenal, dando a luz un fruto, que conserva la vida sobrenatural del Alma. Sus ojos son como dos azucenas símbolo de la condición virginal, libre de toda mancha.

Francisco Buiza se inspira en los modelos del seiscientos en particular en Martínez Montañés y Alonso Cano. Sus Inmaculadas son jóvenes de rostro meditativo con ojos abiertos que dirigen su mirada hacia abajo. El cuerpo de la Virgen tiene un canon estilizado, recogiendo el manto en amplios pliegues, a la altura de la cintura. La figura se apoya en una peana, adornada de cuatro o cinco angelitos de inconfundible talla y la luna apocalíptica. El movimiento de los pliegues de la túnica viene desde los hombros en dirección al pecho. Dos obras de este escultor conservamos en las parroquias sevillanas de San Benito y San Juan de la Palma.

La Inmaculada de San Juan de la Palma tiene su origen en un relieve de tamaño natural, situado en la parte alta de un retablo anónimo reformado por Buiza, que suprimió el fondo liso del relieve y lo completó por atrás, para que se cerrará como una escultura exenta. María, mira de frente con la cabeza ceñida de la corona con las doce estrellas, algo ladeada hacia la derecha y, las manos abiertas en forma de corazón desplazadas hacia la izquierda. Recoge su manto en el brazo izquierdo con amplios pliegues, que dejan ver una túnica dorada y azul. Una imagen de gran devoción, situada en la capilla sacramental de la parroquia que ha presidido el altar del Corpus en la calle Francos muchos años. Canon esbelto y peana con cabezas de ángeles y luna con las puntas hacia arriba.

La Inmaculada de la parroquia de San Benito (1958) tallada en pino de Flandes, mide 1,5 metros como la anterior ciñe su cabeza con la corona de doce estrellas plateadas, mira de frente y repite la peana con risueños y realistas querubines inspirados en el mundo infantil sevillano que tanto agradó al maestro. Una peana que expresa la plenitud de la sabiduría de María y encierra los misterios de la sabiduría divina. Su túnica de exquisita policromía en tonos rosáceos, dorados y verdes nos ayuda a adivinar el ligero desplazamiento de su pierna izquierda y, contrasta hábilmente con la viveza de colorido de su anaranjado manto que se recoge, sin brusquedades, en el brazo izquierdo. María no es una niña sino una joven adolescente a punto de ser desposada. Una mujer que con su actitud restituye a la mujer. Un ser humano que como nosotros se abre al misterio de Dios y armoni-

za su existencia con Él confiadamente. Una confianza que hizo brotar del tronco de Jesé, la flor de Nazaret por la promesa de Dios y la sombra del Espíritu Santo.

Muy diferente es la representación de la Dolorosa de la Concepción de la cofradía del Silencio de Sebastián Santos. Adquirida en 1954 para sustituir otra imagen más antigua con mascarilla de Cristóbal de Ramos. Imagen de candelero de ocho listones, sobresale la posición frontal de su cabeza, que mira al frente con ojos bajos de cristal, pestañas postizas y cuatro lágrimas en la mejilla derecha y tres en la izquierda. Boca entreabierta y dientes superiores tallados. Manos extendidas con manipulo, puñal y corona. Una versión de la Concepción muy diferente a su Inmaculada de la colección Plata, donde se aprecia la influencia de Duque Cornejo en el quiasmo del manto, en la ondulada cabellera y rostro infantil de María. Sebastián Santos Rojas concibe a su Inmaculada como la Amada en el Hijo muy amado. Es la radicalmente redimida en atención al Salvador y a su gracia. Es la expresión perfecta de la redención del Hijo puesto que Dios la preservó de pecado en atención a los méritos de Cristo.[5]

Otra magnífica versión de la Concepción Dolorosa (2002) es la realizada por el escultor e imaginero José Antonio Navarro Arteaga para la parroquia Beata María Ana María del Parque Alcosa que desfiló por las calles del barrio el cinco de junio del año 2004, con motivo del 150 aniversario del dogma de la Purísima Concepción. Imagen de gran ternura en el rostro con cabeza en posición frontal, finas cejas y, sereno recogimiento. Puñal y manipulo refuerzan el simbolismo y la expresividad. Navarro Arteaga la modela como reflejo y culminación de la Iglesia peregrina pues en ella se realiza de manera anticipada y plena la verdad más honda de la Iglesia, la fuerza del amor, traducida en presencia de vida en nuestra tierra. María Inmaculada es la Iglesia Inmaculada, realidad presente en la santidad in-

5. MORALES Y MARTÍN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología,* Madrid 1986; RUIZ LÓPEZ D., "María en el evangelio de San Lucas. La mujer gozosa que canta", en *Miriam,* 321 (2002) 109-120; VARIOS AUTORES, "Exposición sobre la Virgen María en el Europarlamento", en *Miriam*, 330 (2003) 199; MARTÍNEZ LEAL, P. I., *Francisco Buiza escultor e imaginero (1922-1983,* Sevilla 2000; PAREJO DELGADO, M. J., "La iglesia de San Juan de la Palma. El silencio blanco", en *Sevilla Información* (8-1-2000) 26-27; "La iglesia de San Benito", en *Sevilla Información*, (18-3-2000) 26-27; La parroquia Nuestra Señora de los Remedios", en *Sevilla Información,* (2000) p.4-6; VARIOS AUTORES, "La parroquia de Nuestra Señora de los Remedios", en *Boletín de la Parroquia de Los Remedios*, 2 (2003) 3; DOMÍNGUEZ ASENSIO, J. A., *María estrella de la evangelización,* Madrid 1991.

tangible de la Madre de Dios. La Inmaculada recuerda al cristiano de hoy que sólo en Dios, que por amor creó y redimió al hombre, encuentra éste su salvación.

Imagen que goza de gran devoción es la que procesiona el 8 de diciembre por las calles del Barrio de los Remedios, perteneciente al colegio y parroquia de los Sagrados Corazones. Se trata de una talla en madera obra de Manuel Grande (1960-65). María es una joven de rostro ovalado con melena ondulada sobre los hombros y corona con doce estrellas de plata. De la iconografía tradicional adopta el giro de la cabeza hacia la derecha y el desplazamiento de las manos unidas en oración hacia la izquierda. Túnica y manto estofado con decoración floral se recogen en el brazo y hombro izquierdo descansando la imagen sobre una peana con ángeles. Una Inmaculada, anticipo y comienzo de la nueva humanidad, que nos invita en palabras de Juan Pablo II, a ser testigos de los valores evangélicos renovando el compromiso cristiano en la construcción de la paz, la fraternidad y la armonía. Una iconografía presente en la actual Unión Europea pues el diseñador de la primitiva bandera de doce estrellas, el católico Heitz se inspiró, en las doce estrellas de la medalla de la Milagrosa de la calle Boa de París y en el fondo azul del color del manto de la Inmaculada.

Bastantes años después en 1999, la Hermandad de los Javieres de la parroquia Omnium Sanctorum incluyó como cotitular de la Hermandad en 1999 una talla de la Inmaculada obra de Manuel Escamilla y propiedad de la Hermandad que la representa sobre peana de tres ángeles con luna con las puntas hacia abajo. Su cuerpo presenta forma fusiforme por influencia de Alonso Cano. Se cubre con una túnica en tonos ocres con estofado florido y manto recogido en el brazo y hombro izquierdo con abundante dorado. María, inclina su cabeza hacia la tierra y une sus manos, a la altura del pecho, aunque ligeramente desplazadas hacia la izquierda. Una Inmaculada según la Encíclica *Lumen Gentium* llena de juventud y de limpia hermosura, que precede al pueblo de Dios en su peregrinación de fe hacia el reino de los Cielos [6].

6. MARTÍNEZ PUCHE, J. A., *El Libro de la Inmaculada. Doctrina, historia, poesía y arte sobre la Inmaculada Concepción de María*, Madrid 2005; RUBIO M., *María de Nazaret,* Madrid 1981; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. A., "Inmaculada Concepción en la Semana Santa de Sevilla. Historia arte e iconografía", en *La Orden Concepcionista. Actas del Primer Congreso Internacional,* León 1999, pp. 57-76; Los artistas también la llaman Bienaventurada. *Catálogo de la Exposición Mater Amabilis,* Córdoba 2001;

Desde su atalaya de la espadaña de la portada lateral de la parroquia de San Andrés, una Inmaculada de piedra con peana de ángeles con las puntas hacia arriba y sin corona, inclina su cabeza hacia nosotros para comunicarnos que en ella están las cuatro virtudes cardinales justicia, prudencia, fortaleza y templanza, valores que conducen por el amor perfecto al encuentro con Dios.

Fig. 1: Inmaculada de Juan de Ribera

RODA PEÑA, J., "La devoción inmaculista en la Hermandad Sacramental de la colegial del Salvador de Sevilla, Aspectos histórico-artísticos, en *La Orden Concepcionista. Actas del Primer Congreso Internacional,* León 1999, pp. 92-102; AMIGO VALLEJO, C., *María Inmaculada. Memoria y vida en nuestra Iglesia,* Sevilla 2003.

Fig. 2: Inmaculada de Santas Justa y Rufina

Fig. 3: Inmaculada de los Remedios

El sol es tu vestido. “La Cieguecita” de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla

José Gámez Martín
Sevilla

I. “La Cieguecita”, inmortalidad de una obra artística.

II. La devoción concepcionista del excelentísimo cabildo catedral de Sevilla.

III. “La Cieguecita” en la historia concepcionista de Sevilla.

En los anales de la historia religiosa de la ciudad de Sevilla refulge con especial esplendor la devoción, culto y defensa del pueblo hispalense al misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, culminada el año de 1854 con la proclamación dogmática a cargo del beato Pío IX. La ciudad exteriorizó en múltiples facetas la riqueza de esta mariana devoción, cristalizada desde el punto de vista artístico en verdaderas obras capitales dedicadas a la representación iconográfica de tan querido tema, entre las que sin duda alguna sobresale la Inmaculada de Martínez Montañés de la Santa Iglesia Catedral, conocida popularmente con el sobrenombre de *la Cieguecita*, a cuya veneración culto y presencia en la historia hispalense dedicamos el presente trabajo.

I. "La Cieguecita", inmortalidad de una obra artística

El 14 de febrero de 1628 la viuda del jurado Francisco Gutiérrez de Molina, de nombre Gerónima de Zamudio, encargaba al maestro Juan Martínez Montañés un retablo que estaría presidido por una imagen de la Inmaculada con el fin de que el mismo presidiera la capilla funeraria que había dotado el matrimonio al Cabildo Catedral de Sevilla y que debía estar terminado en el mes de mayo de 1629.

Una enfermedad contraida por el artista hizo que no pudiera cumplir la palabra escrita, por lo que sufrió un pleito del que se defiende consiguiendo que se le devolviera la confianza comprometiéndose, el 15 de septiembre de 1629, a que el retablo "será de las primeras cosas que haya en España y lo mejor que el susodicho haya hecho". El maestro también reconocía que la imagen de la Purísima estaba muy avanzada ya que la estaba desbastando y que estaba ya abultada con el fin de perfeccionarla.

El retablo era inaugurado el 8 de diciembre de 1631, siendo los encargados de su policromía los pintores Baltasar Quintero y Fran-

cisco Pacheco. En el mismo contemplamos las imágenes de San Gregorio y San Juan Bautista y los relieves de San Jerónimo, San Francisco, San José y San Joaquín. En el banco están situados los retratos de los patronos, obras del pincel de Francisco Pacheco.

La mundialmente conocida imagen de la Cieguecita está realizada en cedro policromado y mide 1'64 m de altura, toda la obra sigue los postulados estéticos de Pacheco en su *Tratado del arte de la pintura* al representar el modelo de Virgen niña caracterizada por la visión apocalíptica. La Virgen de faz redondeada y mirada baja, tiene los ojos medio cerrados -origen de su apelativo popular- muy bellos y almendrados, nariz recta y afilada y labios pequeños y carnosos. La cabellera se parte en dos mitades, cayendo la melena en cascada sobre la espalda. La pierna derecha está levemente flexionada y las manos, unidas por las yemas con giro hacia la izquierda, lo que marca un perceptible contraposto. Viste túnica hasta los pies y se ciñe mediante un cíngulo, símbolo parlante de su doncellez. El manto es portado sobre los hombros y se recoge con el brazo izquierdo, formando pliegues de acusado movimiento. La Virgen se asienta sobre peana, teniendo el escabel selénico las puntas hacia arriba y sus ocultos pies acarician los bellísimos rostros de tres ángeles que parecen ensimismados al contemplar tanta belleza.

Desde su ubicación en la capilla catedralicia, y hasta nuestros días, la Virgen ha sido alabada por unanimidad por la crítica, así en 1631 Antonio Moreno Vilches escribía: "es la imagen la primera cosa que se ha hecho en el mundo, con que Juan Martínez Montañés está muy envanecido"; en 1635 Espinosa de los Monteros aseguraba: "que para la belleza de esta imagen parece que le ayudó la que es dueña de la gracia"; y algunos años después en 1672, el cronista Torres Farfán le cantaba líricamente: "es tan bella, que con la modestia y gravedad, devoción y hermosura, vivifica las almas de quienes la miran"[1]

Durante el siglo XVIII y siguiendo las modas estéticas de la época, de tan acusado barroquismo, la imagen fue revestida con telas y así in-

1. Es sumamente copiosa la bibliografía que puede consultarse sobre la Cieguecita, ya que toda la bibliografía artística ha tratado sobre tan prodigiosa obra. Pueden verse los siguientes trabajos:
– BAGO Y QUINTANILLA, M., *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, Sevilla, 1929, t. I.
– LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos y escultura de trazas sevillanas*, Sevilla 1998.
– PALOMERO PÁRAMO, J., *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución*, Sevilla 1983.
– HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan Martínez Montañés*, Sevilla 1987.

cluso presidió históricas procesiones, pero el 5 de noviembre de 1779 en cabildo capitular, presidido por el chantre don Lorenzo del Río, el mayordomo de fábrica expuso a los canónigos que el vestido de la Virgen no se encontraba en las más optimas condiciones, por lo que por acuerdo capitular, se prescribe "que el expresado vestido maltratado se le quite a dicha imagen, y se deje descubierto el de talla que la adorna, por que siendo esta obra del célebre artífice Montañés, debía quedar manifiesta y para ello dio la comisión necesaria a los señores de fábrica". En el siguiente cabildo, celebrado el día 10 de noviembre, bajo la presidencia del deán Miguel Antonio Carrillo, se exponía a los capitulares que se encontraba muy maltratado el estofado del vestido de talla de la imagen "por lo que parecía preciso estofarla de nuevo", se acordó dar comisión a los señores de fabrica para que así se hiciera. Este acta capitular nos da también un curioso detalle que nos permite palpar la gran devoción que despertaba la Virgen, pues los señores canónigos deciden "se quite el bastidor que en su altar haya para poner pendientes milagros por contemplarlo opuesto a la seriedad de esta Santa Iglesia"[2]. Como vemos, los capitulares deciden quitar de la capilla los populares exvotos devocionales del pueblo llano de tanta difusión en la Andalucía del momento y cuya huella devocional, como se sabe, ha llegado hasta nuestros días.

En la actualidad la imagen ha sido recientemente restaurada por el Instituto Andaluz de Patrimonio Artístico y mientras escribo estas líneas se encuentre expuesta en la muestra que en la Catedral sevillana conmemora los ciento cincuenta años de la proclamación del Dogma.

II. La devoción concepcionista del excelentísimo cabildo catedral de Sevilla[3]

Los primeros documentos escritos sobre la pureza original de Nuestra Señora los encontramos en obras de San Justino (100-167),

2. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sección I, Secretaría, libro 142, año 1779, ff. 240 v y 245.

3. Serrano Ortega, M., *Glorias Sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, Sevilla 1893.

– Gámez Martín, J., "En las hojas del tiempo. La Inmaculada en la Catedral de Sevilla" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Sevilla 1999.

– Excelentísimo Cabildo Catedral de Sevilla, *La Liturgia de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Catedral de Sevilla*, Sevilla 2004.

San Irineo (130-202), Tertuliano (160-240) y, sobretodo, en San Efrén de Siria que el año 373 exclama "no hay en ti mancha ni tampoco en tu Madre".

Según la tradición ya en el Concilio de Éfeso el emperador Constantino y los caballeros pertenecientes a la orden por él creada –la actual Orden Constantiniana de San Jorge–, realizaron un juramento de defender la pureza de la Madre de Cristo.

Tras proclamarse en 431 la Maternidad Divina en Éfeso, se extienden paulatinamente por el mundo católico fiestas marianas procedentes de Jerusalén tales como la de *la Concepción de Santa Ana*, que ya se celebraba en la Iglesia Bizantina en el siglo VII, llegando a Inglaterra en el siglo XI, se convierte en los albores de la siguiente centuria en la fiesta de *la Concepción de María,* que con gran boato y devoción florece desde la Normandía gala a todas las tierras de Europa.

En España el primer cantor de la Inmaculada es el poeta Aurelio Prudencio (348- siglo V) en su famosa obra *Peristephanon*.

El concilio de Toledo (656) instituye la primera fiesta litúrgica hispana dedicada a la Virgen, la cual era celebrada en época de adviento con la advocación de *La Concepción de María* pero referida ésta a la de su Divino Hijo, por lo que se le considera antecedente de la memoria o fiesta mariana de *la Espectación del parto* o *Santa María de la O*.

En el siglo XII llega a España la fiesta de la Inmaculada, procedente de Francia. En un misal conservado en la Catedral de Sevilla de rito isidoriano (visigótico) y datable en este siglo, está registrada la conmemoración de *La Conceptio Virginis Mariae*, que se celebraba el 8 de diciembre pero sin el rito de la octava.

El mercedario y mártir de la Fe San Pedro Pascual fue el primer teólogo occidental en defender públicamente en París la Purísima Concepción de María con su escrito *Vida de Lázaro* en 1295.

Tras la reconquista de Sevilla el Papa Alejandro IV reconocía cuatro fiestas de Nuestra Señora para que el prelado hispalense pudiera hacer uso del palio: *Purificación*, *Asunción*, *Natividad* y *Concepción Pura de María*.

Un acta capitular de 14 de septiembre de 1369 nos documenta la existencia de una procesión de los canónigos en la octava de la In-

maculada, pudiendo suponerse que la misma era realizada desde fines del siglo anterior.

En 1384 hay una donación interesante del canónigo Alonso López ante el escribano Alonso González para realizar una función solemne a la Pureza de Nuestra Señora.

Durante todo el siglo XVI encontramos documentación de la devoción concepcionista de los canónigos sevillanos; así el 13 de diciembre de 1504 se reúne el cabildo "para hacer fiesta el día del octavario de Nuestra Señora de la Concepción", en 1519 se iguala en dotación a la fiesta del Corpus, refrendándose dicho acuerdo en 1578.

En la regla vieja de *Choro* (1552-1613), en su capítulo XII, el concepcionista aparece como culto de primera dignidad constando la dotación de la reina Isabel la Católica para las vísperas y misas solemnes con procesión a celebrar el día octavo de la fiesta concepcionista desde el año 1478.

El concilio de Sevilla de 1512, presidido por el Arzobispo dominico fray Diego de Deza, fija como fiesta obligatorias en la diócesis las cuatro de la Virgen: *Purificación*, *Asunción*, *Natividad* y *Pura Concepción*.

Como es bien sabido es el siglo XVII la gran centuria inmaculista, cuyo exacerbado fervor y apoyo a la creencia estalla en Sevilla en 1613 tras una predicación del dominico fray Diego de Molina en contra de la piadosa opinión, lo que originó un fuerte espaldarazo a la conciencia religiosa de la ciudad, que manifiesta públicamente en funciones, procesiones, votos de sangre y demás su amor concepcionista.

El 8 de diciembre de 1617 bajo el pontificado de don Pedro de Castro y a propia petición suya, los cabildos de la ciudad –secular y eclesiástico– realizan el voto a favor de la creencia inmaculista.

En 1615 el canónigo don Gonzalo de Ocampo realiza una dotación de 8.350 maravedises para los maitines pluviales de la Concepción. En 1620, en el *Compendio de las obligaciones de música de capilla* la fiesta de la Concepción está fijada como de primera clase.

El Cabildo celebra con gran satisfacción la Bula *Sanctissimus* del Papa Gregorio XV que el 24 de mayo de 1622 prohibe bajo pena de excomunión afirmar nada contrario a la Concepción. La Misa solem-

ne del 21 de julio es culminada con una procesión de la Virgen de los Reyes por las Gradas.

La aparición como sol refulgente de la Cieguecita en los comedios de la centuria la une ya para siempre, como enseguida veremos, con la devoción concepcionista de la ciudad y del Cabildo Catedral, mantenida hoy en día con la celebración cada 8 de diciembre de la solemne Misa estacional presidida por el señor Cardenal Arzobispo, a la que antecede la tradicionalmente llamada procesión de tercia en la que junto a los calonges participan la Archicofradía Sacramental del Sagrario y el Excelentísimo Ayuntamiento.

Gloria del cabildo catedralicio sevillano es el seguir manteniendo la celebración de la octava con la exposición del Santísimo y baile de seises, siguiendo así la dotación realizada el 1 de diciembre de 1654 por don Gonzalo Núñez de Sepúlveda, caballero de la orden de Santiago y veinticuatro de la ciudad de Sevilla.

III. "La Cieguecita" en la historia concepcionista de Sevilla

El 8 de diciembre de 1661 el Papa Alejandro VII (1655-1667) firma la bula *Sollicitudo omnium eclesiarum* en la que defiende la piadosa creencia de la Inmaculada Concepción y abre teológicamente el camino para la definición dogmática.

La noticia llega a Sevilla el lunes 16 de enero y reunidos los canónigos en forma urgente deciden que al momento se dieran tres repiques en la torre y se organizasen las preceptivas fiestas con asistencia de la Ciudad "por tener el cabildo tan singular gozo al ser el documento papal tan favorable a este misterio".

En la reunión del día 27 se acordó el protocolo de las mismas: repique solemne de la torre el domingo día 5 y solemne triduo los días 6, 7 y 8, culminado el último día con procesión de capas pluviales que había de comenzar con el canto del *Te Deum*.

En el cabildo del 3 de febrero se acordó que asistieran al rito procesional los canónigos del Salvador, las cruces parroquiales de la ciudad y la universidad de beneficiados[4].

4. ACS, Secc I, Secretaría, Libro 86, año 1662, sin foliar.

El triduo se celebró con gran solemnidad, se montó para el mismo el altar de plata de la octava de la Concepción y se celebraron las misa votivas con rito de primera clase, encendiéndose las tres noches luminarias y cohetes.

La procesión se realizó con gran boato por el recorrido de la del Corpus Christi -que en las actas capitulares es conocida como "carrera del Corpus"- y acompañando al Santísimo Sacramento que era portado en la custodia de Arfe, figuraban los pasos de las patronas Santa Justa y Rufina, San Isidoro, San Leandro y la Cieguecita que, bellamente exornada, antecedía el triunfal desfile de su sacramentado Hijo en la primera procesión en la que participaba la Inmaculada conocida en los autos capitulares como *"la de Molina"*[5].

La Archicofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral celebró el mismo año la inauguración de su nuevo templo por haberse acabado entonces las obras del mismo, por lo que la corporación tuvo a bien darle a la fiesta de inauguración un marcado carácter concepcionista. La hermandad celebró el día 26 de abril, con gran solemnidad y aparato litúrgico un voto de sangre a favor de la piadosa creencia, ocupando la celebración de la función el chantre de la Catedral don Francisco Domonte y Verastegui, que estaba nombrado por el cabildo como visitador del Sagrario.

Los canónigos en el cabildo del 12 de junio acuerdan dejar a la Sacramental para su colocación en los cultos que estaban organizando en su nuevo templo la custodia de Arfe, la imagen de la Cieguecita y la reliquia conocida como el *Lignum Crucis de Constantino*, argumentando los capitulares su alegría "pues no puede haber fiesta mayor que la inauguración del Sagrario nuevo"[6].

El 16 de junio comenzó una solemne novena en la iglesia del Sagrario que a la sazón fue profusamente exornada, siendo el exterior del nuevo templo revestido de telas y colocándose en las puertas de la iglesia cuatro grandes cuadros pintados al óleo donde se representaban los retratos de Alejandro VII y Felipe IV, el escudo de la ciudad con San Fernando, San Leandro y San Isidoro y otro conjunto heráldico en el que aparecían las Santas Patronas con su característica iconografía de abrazar la Giralda.

---

5. Serrano, M., *Glorias sevillanas*..., o.c., pp. 531-532.
6. ACS, o.c.

En el nuevo altar mayor figuraban la custodia de Arfe, la imagen de la Cieguecita y la Santa Reliquia de la Cruz. El primer día de al novena, con asistencia de ambos cabildos y el Prelado, predicó las excelencias del misterio concepcionista fray Gregorio de Santillán, oficiando la ceremonia el prebendado don Alonso Ramírez de Arellano. Los siguientes días del novenario predicaron los más selectos oradores de la ciudad: el Arcediano de Niebla don Pedro Francisco Levanto, el guardián de los capuchinos Francisco José de Campos, el rector de la Universidad y cura del Sagrario doctor don Luis Ayllón, el dominico fray Pedro Delgado, el agustino fray Juan de la Concepción, el superior de la Casa grande del Carmen fray José de Velasco, el también carmelita fray Juan de San Agustín y el monje del convento de San Jerónimo fray Juan de Alzamora y Urcino.

La procesión se celebró el último día de la novena y las crónicas hablan de su fastuoso lucimiento. Siguió el camino del Corpus y el conde de Villa Ambrosa, asistente de la ciudad, decoró la carrera de la misma con toda pompa y esplendor, estando las calles entoldadas y regadas con hiervas y flores aromáticas. A las cinco de la tarde comenzó a salir desde la Puerta de San Miguel encabezada por una deforma tarasca de siete cabezas, representando ésta la culpa del Pecado Original de nuestros padres, le seguían danzas de gigantes y enanos, veinticuatro niños vestidos de ángeles con cirios encarnados, el guión de la hermandad acompañado por un gran número de cofrades de la misma, los religiosos de las órdenes afincadas en la ciudad, las cruces parroquiales presididas por la catedralicia y el clero que rodeaba las andas en las que eran portadas algunas de las reliquias de santos de las veneradas en la Catedral.

Después desfilaba un verdadero carro triunfal en forma de nave, en cuya popa lucía un trono formado de columnas de plata y cúpula del mismo metal bajo el cuál, sobre rico pedestal, se vislumbraba la imagen de la Cieguecita, a la que custodiaban -arrodillados a sus piés- dos hermosos mancebos vestidos de túnicas blancas y celestes, llevando en sus manos cartelas con inscripciones latinas en honor a la Virgen y un cáliz y patena de oro como símbolos del misterio eucarístico. Por la cubierta de la nao se repartían las imágenes de Adán, Abrahán y David, y sobre pedestales las figuras de los Papas Sixto IV, Paulo V, Gregorio XV y Clemente IV. Completaban el acompañamiento de la Señora, rodeando su sitial los seises catedralicios entonando coplas y villancicos en honor a la misma. Detrás desfilaban doce colegiales que alumbraban con cirios la reliquia del Lignum

Crucis seguida de los veinteneros y el capítulo de canónigos y la custodia, escoltada ésta por veinticuatro sacerdotes revestidos de estolas y casullas y ocho con dalmáticas que llevaban incensarios. La triunfal comitiva era cerrada por el cabildo de la Ciudad.

Al siguiente día de la procesión y durante ocho jornadas tuvieron lugar en el Patio de los Naranjos unas justas y fiestas literarias, creándose para las mismas seis premios: canción real al estreno del Sagrario, soneto a la Virgen, seis octavas cantando las devociones al Santísimo y a la Concepción, romance a Felipe IV en veinticuatro coplas, el mejor canto a la Eucaristía, la Pureza y la Esperanza y un vejamen al dragón infernal en quince coplas de dieciseis versos [7].

En 1664, el 14 de noviembre, el cabildo bajo la presidencia del deán doctor don Francisco Domínguez, recibe las letras apostólicas por las que Alejandro VII declara la fiesta litúrgica de la Inmaculada de obligado cumplimiento para España y sus reinos. Los capitulares acordaron solemne función con procesión de tercia para la mañana del 4 de diciembre y que en las vísperas fuera exornada la Giralda con banderas y gallardetes, colocándose en la ventana de en medio una pintura de cuatro varas de la Concepción.

El jueves 4 se celebró la solemne procesión de los dos cabildos, partiendo desde la nave de la Virgen de la Antigua, saliendo por la Puerta del Bautismo y entrando por la del Lagarto para, tras hacer estación en la Capilla de la Virgen de los Reyes, dirigirse al altar mayor, que estaba decorado con el aparato litúrgico de la octava y presidido por la imagen de la Cieguecita y donde se celebró una misa con rito pontifical en la que fueron leídas las letras pontificias, teniendo el sermón don Francisco Levanto, arcediano de Niebla [8].

En 1711 se celebraron en la ciudad grandes fiestas en acción de gracias por la victoria española en las batallas de Villaviciosa y Brihuega. En la Catedral se celebró una función en honor a la Concepción tras la que fue sacada la imagen montañesina por las calles Placentines, Francos, Agujas, Cruz de los Polaineros Chicarreros, San Francisco, Génova y Gradas. La función tuvo lugar ante el San-

7. DE LA TORRE FARFÁN, F., *Templo panegírico al certamen poético que celebró la Hermandad Insigne del Santísimo Sacramento estrenando la gran fábrica del Sagrario nuevo de la Metropolitana sevillana con las fiestas en obsequio del breve concedido por la Santidad de Nuestro Padre Alejandro VII al Primer Instante de María Santísima nuestra Señora sin Pecado Original*, Sevilla 1663.

8. GÁMEZ MARTÍN, J., "La Santísima Virgen de los Reyes y las fiestas inmaculadistas del siglo XVIII" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* (agosto 2000) 61- 62

tísimo Sacramento teniendo a cargo el panegírico el doctor Francisco Lelio de Levanto, arcediano de Niebla, estando presente también la ciudad y realizándose danzas[9].

1761 es un año escrito con letras de oro en la historia concepcionista pues, a petición de Carlos III, el Papa Clemente XIII expide la Bula *Quantum ornamenti* el 8 de noviembre de 1760 en la que declara a la Inmaculada Concepción patrona de España, sus Indias y sus reinos, prescribiendo su liturgia del 8 de diciembre como fiesta de primera clase. La noticia llega a Sevilla el 5 de Junio, pues en la reunión capitular catedralicia se hace constar la alegría por la misma, dándose al medio día tres repiques muy solemnes en la Giralda, decidiendo el cabildo "que de su grande devoción dispondrá la función más solemne que pudiese executarse en la ciudad"[10].

En la reunión del 17 de junio se preparan detalladamente las fiestas pues "esta iglesia ha de aventajar a todas pues fue la primera que movió al Sumo Pontífice y a los Señores Reyes de España para que este misterio hubiese llegado al estado que tiene hoy en la Iglesia". Las fiestas se fijaron para el mes de agosto[11].

El día 5 de agosto se celebraron vísperas en las que hubo más de 2.600 luces, que costaron 20.000 reales, repicaron las torre de la Catedral y todas las de la ciudad. Se iluminaron la Lonja, el Palacio Arzobispal y los principales edificios sevillanos. Ambos cabildos presenciaron fuegos artificiales desde la fachada del Ayuntamiento.

El día 7 fue el primero del triduo, se manifestó el Santísimo a las seis de la mañana, saliendo a las ocho y media el Ayuntamiento con dirección a la Catedral. Ofició la Santa Misa el arcediano don Pedro Curiel, predicando don Luis Ignacio Chacón Torres de la Navarra, deán y catedrático de Teología de la Universidad. El día 8 la Misa fue celebrada por el tesorero don Pedro Manuel de Céspedes y predicó el chantre don Francisco José de Olazabal y Olaizola, contándose nuevamente con la presencia de la Ciudad. El último día de las fiestas fue el 9, a las dos y media de la madrugada comenzaron a salir de sus iglesias quince rosarios de la aurora que se dirigieron a la Catedral y al llegar a la misma estacionaron en el altar mayor ante el Santísimo Sacramento. Por la tarde se cantaron maitines y laudes ante el

9. Serrano, M., *Glorias Sevillanas*..., o.c., p. 680
10. ACS, Secc I, Secretaría, Lib 127, año 1761, ff. 114 v-116.
11. Ibidem, f. 118.

paso de la Cieguecita y comenzó a salir la procesión, que siguió la carrera del Corpus, por la Puerta de San Miguel, estando todas la calles adornadas con efímeros altares, sobresaliendo entre otros el de Nuestra Señora del Pópulo en la calle Génova, el de la Visitación de la Virgen en las puertas de la Cárcel Real en la calle Sierpes, el de Nuestra Señora de los Desamparados en la esquina de la Carpintería, el de la Virgen de las Aguas, venerada devoción de la Colegial del Salvador, en las puertas de la misma o el altar de la Virgen de los Reyes en la calle Placentines.

El cortejo era abierto por la tarasca, con turba de gigantes y enanos, la Hermandad Sacramental del Sagrario con el paso de Santa Justa y Rufina, los capuchinos con San Francisco de Asís, los mercedarios con San Pedro Pascual, los mínimos con San Francisco de Paula y los carmelitas con San Elías, así como los agustinos con San Agustín y los dominicos con Santo Domingo. Seguían las cruces parroquiales, presididas por la catedralicia, la curia eclesiástica, la Universidad de Beneficiados, el Cabildo del Salvador, el Cabildo Catedralicio, los cantores y músicos de capilla, los seises y doce colegiales de San Miguel portando cirios justo ante las andas de la Inmaculada. El cronista Manuel Antonio Delgado se extasía con la descripción de la Purísima:

> "traía la Señora la túnica de tela de plata de color blanco, y el manto de tela celeste con una punta de plata al ayre, a sus plantas la luna, y vestida de un sol de plata que subía desde sus sagradas plantas hasta los hombros y da la vuelta circundando su sagrada cabeza; la corona estaba toda cubierta de joyas y de diamantes, y los sarcillos y collar eran de la misma clase de piedra; en su pecho llevaba un esquisito bracamanto de brillantes; en sus manos artísticas pulseras y broches de diamantes, y un ramo de oro y diamantes de extraña y esquisita hechura; el manto iba todo guarnecido de igual clase de piedras; según el aprecio que hizo el platero que colocó las alhajas que llevaba la Señora, tenían estas de valor dos millones y sesenta y cuatro mil pesos".

En las esquinas del paso iban cuatro canónigos, figurando de preste el deán, Luis Ignacio Chacón. Cerraba la procesión el cabildo de la Ciudad, presidido por el asistente Ramón de la Rumbe. Entró la procesión a las nueve de la noche y la Virgen fue conducida al altar mayor, donde el deán dijo la oración final con acompañamiento musical de clarines, tambores y órganos [12].

---

12. García y García, T de A., *Fiestas por el patronato concepcionista, 1761-1763*, Sevilla 1972, pp 23-27.

La Hermandad Sacramental del Sagrario celebró función el 11 de octubre en el altar mayor de la parroquia, profusamente adornado y presidido por la imagen de la Cieguecita, cedida por los canónigos junto a los demás enseres litúrgicos en cabildo del día 11 de septiembre [13]. En la primera cornisa del templo se pusieron 54 candeleros de plata con cera roja de a dos libras, delante del retablo del altar mayor se erigió un altar efímero con frontal de oro fino, seis candeleros grandes de plata y dos atriles, presidido por la "*Inmaculada de Molina"* flanqueada por las imágenes de San José y San Antonio de Padua. Todas las capillas de la iglesia estaban exornadas y ardían en el templo 450 luces. La Hermandad Sacramental repartió entre los pobres 4.100 hogazas de pan.

El día 11 a las siete de la mañana se manifestó al Santísimo Sacramento hasta las diez, en que dio comienzo la Santa Misa, en que la Archicofradía renovó una vez más el voto de sangre de defender la Pureza de Nuestra Señora, presidiendo la ceremonia el chantre don Francisco de Olazábal. Al medio día se quitó la Virgen del altar y se llevó al trascoro de la Catedral para colocarla en un carro triunfal donde haría procesión esa misma tarde por la carrera del Corpus, no pudiéndose finalmente realizar ésta debido a la inclemencia del tiempo, razón por la cual se estacionó por las últimas calles de la Catedral, donde igualmente lució la bellísima Virgen en su alegórico paso, en el que aparecían acompañándola numerosas representaciones alegóricas tales como las del Amor, la Eucaristía, y las de los reyes Carlos II, Felipe IV y el Papa Clemente XIII. La Virgen iba vestida de blanco, con manto celeste, profusamente enjoyada y arrodillados delante de Ella en profunda oración se encontraban representados cuatro arzobispos: San Pío, San Carpórofo, San Leandro y San Isidoro, revestidos éstos con capas pluviales. Dice la crónica que los diamantes de la imagen pesaban más de doscientos cincuenta mil pesos y el carro, sin contar la plata labrada, más de quinientos. La procesión finalizó a las siete de la tarde con el canto del *Te Deum* y repique de campanas [14].

Como es bien sabido, el Beato Pío IX definió el Dogma de la Inmaculada el 8 de diciembre de 1854 con la Bula *Inefabilis Deus* y, paradójicamente, la concepcionista ciudad de Sevilla no se encuentra presente en Roma a causa de la situación política. El Cabildo Ca-

13. ACS, Secc I, Secretaría, Lib 127, año 1761, ff. 188 v-200.
14. García, T. de A., *Fiestas por el...,* o.c., pp. 51-54.

tedral celebró triduo de acción de gracias los días 4, 5 y 6 de febrero, presidido por la imagen de la Cieguecita y predicado por los capitulares Vigil, Vilaró y Astorga[15]. Los duques de Montpensier realizaron en su palacio de San Telmo también una solemne función en acción de gracias con la asistencia de las principales autoridades de la ciudad y la Real Maestranza de Caballería. Los canónigos les cedieron para que presidiera la misa la Cieguecita de Montañés y con fecha 9 de marzo de la casa ducal se dirige al cabildo en los siguientes términos:

> "agradeciendo la amabilidad con que los canónigos acompañaron al Capellán Mayor en la función de ayer, sus altezas reales manifiestan a su digna corporación que está igualmente agradecidos por su desprendimiento en facilitar imágenes y objetos que han venido para dicha función y han ordenado por último, que al devolverla la imagen de Nuestra Señora de la Concepción, han tenido a bien adornarla con dos brazaletes de pedrería que le donan a la dicha imagen"[16].

El 13 de junio de 1859, en cabildo extraordinario de los señores canónigos, se recibe la petición del Ayuntamiento para que en la procesión del Corpus "se lleve la imagen de la Pureza" y que la misma sea acompañada por los caballeros de las corporaciones militares y nobiliarias que juraron defender siempre su inmaculado origen. La reunión del día 15 acuerda, tras la autorización del prelado, el Cardenal Manuel Joaquín Trancón y Morón que la Cieguecita participe desde ese año en la procesión eucarística, lo que se realizaría hasta 1868. Actualmente sale en la procesión la efigie concepcionista, obra de Alonso Martínez, realizada para la octava de los seises y conocida popularmente como *la Concepción Chica*[17].

El día 8 de febrero de 1760 se celebró solemne función de acción de gracias en la Catedral por la victoria de las armas españolas en la guerra de Marruecos. Tras la Misa procesionó la Cieguecita hasta el Ayuntamiento acompañada de las primeras autoridades de la ciudad, llevando el pendón y la espada de San Fernando el Gobernador de la Ciudad y el Capitán General de la provincia[18].

---

15. SERRANO, M., *Glorias Sevillanas...,* o.c., p. 752.

16. GÁMEZ MARTÍN, J., «El mecenazgo artístico de los duques de Montpensier en la Catedral de Sevilla» en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos. Actas del congreso*, Murcia 2003, pp. 542-543.

17. GÁMEZ MARTÍN, J., "El fervor concepcionista en la procesión del Corpus" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*; Sevilla, (junio 2000) 61- 62.

18. ACS, Secc I, Secretaría, Lib 215, año 1860, ff. 1 v y 8.

En 1879 se celebraron las bodas de plata de la definición dogmática. A las doce de la mañana del día 7 hubo repique general de las campanas de la Giralda, torre que estaba preciosamente exornada y presidida por la bandera concepcionista. En el altar mayor se cantaron vísperas y maitines. El ayuntamiento también fue decorado, en la fachada de la Plaza Nueva se colocó un cuadro de la Concepción de la escuela de Murillo y en la portada de la Plaza de San Francisco se erigió un altar de plata, que actualmente se encuentra en el Salvador, presidido por una imagen de la Concepción de bulto redondo.

Las primeras horas de la mañana del día 8 salieron diferentes rosarios de la aurora de sus respectivas iglesias con destino a la Catedral. A las nueve se celebró una solemne Misa con rito de pontifical con asistencia de los dos cabildos y presidida por el señor cardenal arzobispo don Joaquín Lluch y Garriga. En el ofertorio se renovó el juramento concepcionista de los canónigos en la voz del chantre don Cayetano Fernández. Al concluir la ceremonia se organizó la procesión que, una vez más, realizó la carrera del Corpus, presidida por la imagen de la Cieguecita acompañada por las hermandades de gloria, penitencia y luz de la ciudad, la Santa Caridad, la venerable orden tercera con una imagen de San Francisco de Asís, cuatro niños con traje de época representando a Miguel del Cid, Montañés, Luis de Vargas y Murillo, las cruces parroquiales, el clero y el cabildo y las primeras autoridades. La Virgen lucía en un paso con jarra y candeleros de plata con aspecto sencillo y elegante. Iba de preste el deán de la catedral y cerraba el cortejo el excelentísimo Gobernador Civil y el batallón de cazadores de Cataluña con bandera y música. A la terminación de la procesión se organizó una velada artístico-literaria organizada por el prelado en los salones del Palacio Arzobispal [19].

En 1917 se conmemoró el tercer centenario del voto concepcionista realizado por los dos cabildos sevillanos. En Sevilla se creó una comisión para levantar un monumento artístico en honor a la Inmaculada y el 8 de enero los canónigos acuerdan en el cabildo celebrado ese día que para el próximo se citase, con el fin de preparar los actos a celebrar "por el amor de la corporación que siempre ha profesado a tan inefable misterio". En la reunión del día 15 se crea la comisión de festejos, compuesta por los señores tesoreros Jiménez Castro, Vázquez Roldán y Doctoral. El 2 de abril se donan 750 pesetas, y aunque se tenía intención de inaugurar el monumento ese año

19. Serrano, M., *Glorias Sevillanas*..., o.c., pp 771-777.

no sucedió así. Siendo el día grande del centenario la fiesta de la Purísima el día 8 de diciembre, celebrando solemne pontifical por la mañana presidido por el arzobispo Almaraz y por la tarde la procesión con la imagen de la Cieguecita por la carrera del Corpus, saliendo por la Puerta de San Miguel y entrando por la del Perdón. La Señora fue acompañada por las principales autoridades de sevillanas y resaltó el conjunto de niños ataviados de época representando a personajes de la causa concepcionista en Sevilla. Tras la procesión se cantó la letanía de la Santísima Virgen y, mientras el cortejo estuvo en la calle, cuatro canónigos –por acuerdo capitular– hicieron escolta ante el Santísimo en el Sagrario[20].

En 1929 se conmemoró el LXXV aniversario de la proclamación del dogma con una procesión con la imagen montañesina por las parroquias, hermandades sacramentales y autoridades de la ciudad.

La Virgen fue llevada a la fachada del Ayuntamiento, bailando los seises en su honor y recibiendo la consagración de la ciudad a su luminoso misterio en la voz del alcalde señor Díaz Molero.

El cortejo procesional regresó a la Catedral a la una de la tarde, dando el cardenal Ilundain solemne bendición, terminándose con el canto del himno del Congreso Mariano que, con gran transcencencia, se había celebrado el mismo año en la ciudad[21], siendo ésta la última vez hasta el momento que la Cieguecita ha bendecido con su presencia las calles sevillanas.

El 8 de diciembre de 2003 era intención del Cabildo Catedral de Sevilla que la Ciguecita saliera en la procesión de tercia que antecede al pontifical para conmemorar así el año de la Inmaculada, cuyo itinerario iba a ser por las gradas bajas de la Catedral, como el de agosto de la Virgen de los Reyes. Por problemas técnicos argumentados por el equipo que restauró la imagen no podía participar en la misma, siendo sustituida así por la de Alonso Martínez, que finalmente no saldría a la calle por la adversidad de la climatología, procesionando entonces por el interior de la Catedral.

La celestial imagen de Montañés presidió, eso sí, el octavario de los seises en su honor, donde escucharía la hermosa canción de la cuál he tomado el primer verso para titular este trabajo de aproxima-

20. ACS, Secc I, Secretaría, Lib 230, años 1914-1917, ff. 184, 185, 209 v, 210, 234 v, 243 v y 244.

21. *El Correo de Andalucía,* 16 de diciembre de 1929.

ción a la estrecha vinculación entre la inmortal imagen de Montañés y la devota causa concepcionista de la ciudad de Sevilla.

El Sol es tu vestido,
la luna es tu calzado,
estrellas y lucero
tu espléndido tocado.

Madre Inmaculada
del Hijo Inmaculado:
acoge los cantares
de un pecho enamorado / (…)

La construcción de la capilla de la Limpia Concepción del Monasterio de San Francisco de Jerez de la Frontera

Manuel Romero Bejarano
Jerez de la Frontera
Cádiz

A los pies de la nave principal de la iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera, en el lado de la Epístola, encontramos una capilla de considerables proporciones bajo la advocación de la Limpia Concepción, si bien también se conoce como capilla del Voto, por haber realizado en 1617 el Ayuntamiento en ella voto de defender con la propia sangre la Purísima Concepción de María.

Realizada en piedra, su planta es cuadrada y posee dos partes bien diferenciadas. La anterior, más grande, se cubre con una bóveda de cañón con lunetos, y fue realizada tras el hundimiento del templo a finales del XVIII. La zona posterior, que sobrevivió a la catástrofe, se remonta al XVI, y está conformada por un ábside de planta seudo oval precedido de dos columnas de orden gigante con curiosos capiteles de orden compuesto (en los que hallamos cabezas de leones) que sostienen un arco de medio punto. El intradós de este arco está decorado con casetones en cuyo interior hallamos una rosa, flor que simboliza la Inmaculada Concepción de la Virgen [1]. La parte superior del ábside, que se apoya en un friso ornado con motivos vegetales, es una gran venera (elemento también relativo a la Virgen) de planta es seudo oval, que se sostiene sobre dos trompas. En cada rehundimiento de la venera encontramos varias rosas. Hasta fechas recientes el interior de la capilla estuvo cubierto por la cal, elemento que ha sido retirado tras una intervención de la Gerencia Municipal de Urbanismo dirigida por el arquitecto Manuel Barroso [2].

Pese a la importancia, tanto artística como histórica de la capilla, han sido pocos los autores que se han ocupado de la misma y tan sólo Mesa Xinete e Hipólito Sancho la tratan en profundidad. El primero le

---

1. PÉREZ PÉREZ, M. A., "La simbología de la Inmaculada" en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, pp. 71-85.

2. Archivo de al Gerencia Municipal de Urbanismo. Proyecto de rehabilitación de la capilla del Voto de la Iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera, Jerez 2003.

dedica varias páginas de su monumental *Historia Sagrada y Política de Xerez*[3] y el segundo incluso escribió una monografía sobre el monumento[4]. Las valiosas aportaciones de ambos las estudiaremos más adelante. Otros historiadores que se han ocupado del arte jerezano de modo global o de algún aspecto relativo a la capilla que nos ocupa, le dedican escasas líneas o sencillamente han obviado su existencia[5].

La devoción de los jerezanos hacia la Inmaculada Concepción de María se remonta, al menos, hasta el siglo XV y desde un principio estuvo muy vinculada a la orden franciscana, como un reflejo local de lo que sucedió en España desde fines de la Edad Media[6]. Sabemos que en el claustro del convento franciscano de Jerez (cuyo solar ocupa hoy el mercado central de abastos) existía en 1440 una capilla de Santa María de la Concepción, que fue donada a Fernando Alonso de Zurita y su esposa Juana García[7]. Como indica Hipólito Sancho al analizar la carta de donación "del contexto de la escritura se desprende que el título no se dio entonces a la capilla del claustro, lo que obliga a colocar antes de 1440 su dedicación al misterio mariano

3. MESA XINETE, F., *Historia Sagrada y Política de la muy leal ciudad de Tarteso, Turdeto, Asta Regia, Asido Cesariana, Asidonia, Gera, Xerez Sidonia, hoy Xerez de la Frontera,* Jerez, 1888, t. II, pp. 478 y ss.

4. SANCHO DE SOPRANIS, H., *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera,* Jerez, 1960.

5. Comprendemos que las guías de arte contienen referencias breves a los monumentos, pero aun así no deja de sorprendernos lo poco que se ha escrito sobre esta capilla. Manuel Esteve dice tan solo de ella: "con ábside cobijado por una concha [como vemos el rigor de don Manuel brilla por su ausencia], bóveda de cañón con lunetos y columnas adosadas; es obra de mediados del siglo XVI", *Jerez de la Frontera. Guía Oficial de Arte,* Jerez 1952, pp. 102. Por su parte Pomar y Mariscal explican con bastante tino que: "se trata de una capilla comenzada en 1539, con cubierta de medio cañón con lunetos y ábside avenerado sobre trompas, donde se conserva la histórica imagen de la Inmaculada a la que la ciudad acudía anualmente para renovar el voto concepcionista", *Jerez. Guía artística y monumental*, Madrid 2004, p. 178. El propio Sancho de Sopranis, en su estudio de "La arquitectura jerezana del siglo XVI", escribe: "se construía durante el decenio 1540-50, ya que a partir de esta fecha se verificaban sepulturas en ella", *Archivo Hispalense*, nº 123 (1964) 22.

6. LÓPEZ-FE y FIGUEROA, C. M.: "Sine Labe Concepta. De una piadosa creencia al Dogma", en *Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma,* Córdoba 2004, pp. 41-69.

7. SANCHO DE SOPRANIS, H., "La Capilla de la Concepción del Convento de San Francisco el Real", *Revista del Ateneo*, nº 45 (1928) 70-77. Es cierto que Mesa Xinete ya habla de la donación de la capilla del claustro de los franciscanos, pero tan sólo cita el dato, y es Sancho quien profundiza en el tema, cfr. o.c., p. 478.

de la devoción de los hijos de San Francisco"[8]. Conocemos también la existencia de un modesto hospital dedicado a la Concepción, también conocido como Hospital de las Viejas, cuya fundación parece que data de 1499 y que se encontraba adosado a la parroquia de San Marcos[9].

No obstante, y pese a estos antecedentes, el gran auge del concepcionismo jerezano se desarrolla en el XVI con la fundación de la Cofradía de la Limpia Concepción y la construcción de la capilla en el monasterio de San Francisco. En los primeros años del quinientos el fervor inmaculista en la ciudad debió ser muy intenso, ya que en 1534 y a instancias de fray Luis de Carvajal[10], guardián del convento de San Francisco y esclarecido varón, se crea en el citado convento la Cofradía de la Limpia Concepción, cuyas reglas fueron aprobadas por el arzobispo de Sevilla Alonso Manrique en el citado año[11].

Suponemos que durante los primeros años de existencia de esta hermandad los cultos se desarrollarían en el templo del monasterio franciscano, pero pronto cambió esta situación, ya que el seis de enero de 1539 la ciudad, como patrona de la cofradía, llegaba a un acuerdo con los franciscanos para la construcción de una capilla en el cenobio. Además, por este contrato se regulaban numerosos aspectos relativos al correcto funcionamiento de la congregación[12]. Los firmantes eran Pedro Messia, visitador general de la Provincia de Andalucía, y fray Luis de Carvajal, guardián del monasterio jerezano, ambos por parte de la orden franciscana, mientras que en repre-

8. SANCHO DE SOPRANIS, H, "San Francisco el Real de Jerez de la Frontera en el siglo XV. Notas y documentos para su historia", *en Archivo Ibero-Americano* (Madrid), n.º 19-20 (1945) 10.

9. SANCHO DE SOPRANIS, H., *Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos*, Jerez 1964, t. I, p. 313.

10. Sobre las virtudes y obras de este franciscano véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Fray Luis de Carvajal en Jerez de la Frontera (1532-1541). Documentos y notas para su biografía", *en Archivo Ibero-Americano* (Madrid), 17 (1943) 50-89.

11. SANCHO DE SOPRANIS, H., *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera,* Jerez 1960, pp. 6 y ss.

12. ARCHIVO MUNICIPAL DE JEREX DE LA FRONTERA (a partir de ahora AMJF) Archivo Histórico Reservado. Cajón 9, nº 11. El documento ya fue trascrito, con alguna que otra incorrección en 1917 por el archivero municipal Adolfo Rodríguez de Rivero: "El centenario concepcionista jerezano. Nuevos datos", en *El Guadalete,* Jerez, 26 de octubre de 1917 y posteriormente citado por Hipólito Sancho en dos de sus obras: "Fray Luis de Carvajal en Jerez de la Frontera (1532-1541).

sentación del Ayuntamiento acudieron como diputados el Licenciado Cazorla, alcalde mayor, y Jerónimo Dávila.

Las normas que regulaban las normas de la vida de la cofradía eran las siguientes:

– Los cofrades no debían buscar "por si ni por otros excepción ni gracia" es decir, privilegios para la hermandad del papa o de cualquier otro prelado, sin el consentimiento expreso del guardián y el provincial de los franciscanos. Tampoco éstos podían solicitar nada que fuese en contra de la ciudad que, recordemos, era patrona de la cofradía.

– Para cualquier problema que surgiese en el seno de la cofradía (*"en las cosas arduas"* reza el documento original), debían consultar el parecer del padre guardián del convento.

– Los hermanos no tenían autoridad para poner el Santísimo Sacramento en el altar de la capilla, a menos que así lo autorizasen los franciscanos.

– Los únicos clérigos que podían oficiar en la capilla eran los franciscanos, no pudiendo celebrar misa otros sacerdotes "salvo en cuerpo presente" (o lo que es lo mismo, cuando decían la misa de un entierro) o si lo autorizaba el padre guardián.

– Los enterramientos de los hermanos que se practicasen en la capilla sólo podían incluir blasones y escudos si así lo autorizaba el guardián. Además era condición que los entierros lo realizasen los franciscanos (como vemos, esta norma entra en contradicción con la anterior)

– Las limosnas que hubiese de distribuir la cofradía, siempre destinada a obras pías, debía ser entregada con el consenso del guar-

---

Documentos y notas para su biografía", en *Archivo Ibero-Americano* (Madrid), 17 (1943) 50-89, y *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera,* Jerez 1960, pp. 7 y ss. Sin embargo, no ha sido hasta fechas recientes cuando se ha realizado una trascripción fidedigna del documento en POMAR RODIL, P. J.: "La nueva iglesia de San Francisco de Jerez de la Frontera. A propósito de un opúsculo editado en su solemne estreno de 1787", en *Actas del Simposio Cuatro Siglos de Presencia Franciscana en Estepa*, Estepa, 2003 (en prensa). Por el rigor de este último trabajo, vamos a seguirlo en nuestro relato.

dián, la ciudad y los oficiales de la cofradía, efectuándose, si fuese necesario, una votación entre estos tres estamentos.

– Se debía mandar a pedir a Roma un breve de Su Santidad que autorizase a que los visitadores de la cofradía fuesen el guardián de los franciscanos y los dos hermanos mayores, sin que en la hermandad hubiese intromisión alguna de la jurisdicción eclesiástica ordinaria (recordemos que en aquellos tiempos Jerez dependía del arzobispado hispalense).

– Todos los puntos de este acuerdo se debían incluir en las reglas de la cofradía.

– El convento concedía licencia a la cofradía para realizar cinco procesiones anuales, que debían celebrarse en la Concepción (el 8 de diciembre), la Purificación (el 2 de febrero), la Encarnación (el 25 de marzo), la Asunción (el 15 de agosto) y la Natividad de la Virgen (el 8 de septiembre).

Además, se incluyen otra serie de condiciones referentes a la construcción de la nueva capilla, edificio que se había de levantar a los pies de la iglesia en el lado de la epístola, en cuyo caso:

– La capilla se haría ligeramente separada de la iglesia y el nuevo edificio debía englobar la portería del convento, que se encontraba allí. Por ello, se obligaba a la cofradía a prolongar la bóveda de la construcción dos tramos más de lo previsto, para que allí se instalase la nueva portería.

– La nueva construcción debía estar orientada perpendicularmente al templo del convento, adosándose el muro del evangelio de la misma al claustro del monasterio. Los contrafuertes del claustro debían de integrarse en la nueva construcción, e incluso podían agrandarse si el maestro albañil lo consideraba necesario para la estabilidad del edificio. Además, la nueva capilla no podía superar al claustro en más de una vara de altura [13]. Si era voluntad de los franciscanos, podían edificar sobre la nueva capilla.

– La capilla había de tener dos puertas de madera maciza (y no dos rejas) una hacia el compás y otra hacia el claustro del convento.

13. La vara era una medida de longitud antigua que equivalía a 836 milímetros aproximadamente.

Tanto los cofrades como los franciscanos debían tener llave de la puerta del compás, los primeros para meter y sacar las andas cuando quisiesen y los segundos para abrirla al culto en el mismo horario en que estaba abierta la iglesia principal. Sin embargo, se especificaba que los hermanos no podían introducir en la capilla ni mujeres ni retraídos (aquellos que se acogían a sagrado huyendo de la justicia secular) ni dejar que nadie durmiese en ella sin autorización expresa del padre guardián. De lo contrario, se echaría un cerrojo por el interior de esta puerta y los cofrades perderían el privilegio de tener la llave de la misma. En el caso de que la cofradía saliese con las andas a traer algún difunto para velarlo en la capilla, el portero de los franciscanos debía esperar con la puerta abierta fuese la hora que fuese. Respecto a la puerta que comunicaba el claustro y la capilla, esta tendría un cerrojo por la parte de la clausura. Aun así, los hermanos podían tener llave de esta puerta si lo solicitaban.

– El altar debía de estar separado del cuerpo de la capilla mediante una reja, y la puerta que comunicaba con el claustro (por la que saldrían los sacerdotes que tenían que celebrar las misas) quedaría detrás de esta reja, de modo que las mujeres (caso que alguna tuviese autorización del guardián para entrar en la capilla) no pudiesen acceder a la clausura.

– Se había de construir un coro alto con su sillería para que desde allí los franciscanos pudiesen oficiar las misas. Este coro incluso podía contar con órganos.

– La cofradía estaba obligada a construir una escalera de caracol (de madera o de piedra) tras el altar para facilitar el acceso de los celebrantes al coro. Asimismo los hermanos debían de confeccionar las vestiduras que fueren necesarias para decir misa y una caja en el coro para guardarlas.

Si embargo, en la misma escritura de concierto se contempla la posibilidad de que la capilla se construyese a los pies de la iglesia del convento pero en el lado de la epístola, en el lugar que ocupaba la capilla de la familia Romi. En tal caso, no podían abrir puerta ni a la calle Corredera, ni al compás y el único acceso sería a través de la iglesia, por lo que los cofrades serían los únicos que habían de tener las llaves de la capilla. Al final del documento se especifica que “el padre guardian con el sindico del convento les podra dar si-

tio en la una parte o en la otra sigun a los dichos hermanos mejor pareçiere" [14].

Los cofrades parece que optaron por construir la capilla en el lugar donde estaba la de los Romi. Hipólito Sancho especula sobre este asunto y piensa que se la decisión se debió a las limitaciones de altura impuestas por el convento si la obra se hacía junto al claustro [15]. Sin embargo, la edificación en el lado de la epístola no iba a estar libre de inconvenientes, ya que allí estaba la citada capilla funeraria que impedía el paso entre la iglesia y la nueva construcción [16].

Por tanto, el principal problema estaba en la capilla de los Romi, que impedía el acceso desde la iglesia a la nueva capilla que se había de construir. Para salvar este problema se efectuó un convenio entre la familia Romi y la hermandad el 26 de marzo de 1539. Este documento fue trascrito por Hipólito Sancho en su ya citada obra sobre la capilla de la Limpia Concepción, sin embargo, el análisis que hace del mismo no nos parece satisfactorio, puesto que el historiador portuense sostiene que la capilla de los Romi "quedaba absorbida por la

14. AMJF, Archivo Histórico Reservado. Cajón 9, nº 11, f. 1 y ss. Citado por POMAR RODIL P.

15. SANCHO DE SOPRANIS, H.,o.c., pp. 10 y ss.

16. Mesa Xinete constataba la existencia de otra capilla, propiedad de doña Brianda de Villavicencio, que se encontraba situada bajo el coro de la iglesia conventual, coro que había sido costeado por la propia doña Brianda, como quedaba claro por una inscripción, hoy desaparecida, que pudo ver Mesa. Este autor, que sostiene que esta capilla también estaba bajo la advocación de la Concepción, explica cómo en 26 de noviembre de 1534 la señora dotó una fiesta para que la Universidad de Canónigos de la Colegiata de San Salvador acudiese cada año a decir misa al monasterio. Es cierto que el documento existe, y que por él se obligaban los canónigos a decir las vísperas de uno de los días de la fiesta "en el coro baxo del dicho monesterio delante de la capilla que yo ally tengo", pero en ningún momento se dice que esta capilla estuviese bajo la advocación de la Inmaculada. Además, para acabar de embrollar al lector, Mesa Xinete añade que en 26 de noviembre de 1534 (la coincidencia con la fecha de la citada dotación indica que se trata de un error) doña Brianda entregó su capilla y "se erigió posterior dicha Hermandad [se refiere a la de la Limpia Concepción] y se abrió puerta a la capilla pública de la Concepción dándole su entrada por debajo de la pared de dicho coro haciéndose de ambas capillas una". Ignoramos de dónde obtuvo Mesa el dato (él sostiene que de los archivos del convento franciscano) pero hay que tener claro, como ya señalaba Sancho, que en el documento original que habla de *"coro baxo"*, elemento que estaba en la cabecera del templo, dónde, efectivamente tenía una capilla doña Brianda, y no coro alto, que era el que estaba a los pies, donde se había de construir de capilla de la Limpia Concepción, cfr. o.c., pp. 478 y ss.

de la Concepción"[17]. Basándonos en el texto del documento original, llegamos a la conlclusión de que lo que sucedió no fue eso, sino que los Romi permitieron que el acceso a la nueva construcción se realizase a través de su capilla, que continuó existiendo.

El concierto, fue bastante ventajoso para la familia Romi (de hecho, o aceptaban sus condiciones o la capilla de la Concepción se quedaba sin acceso al templo franciscano) aunque también parece que facilitaron las cosas "movidos con devoçion para servir a nuestra señora santa maria e a su linpia conçepçion". La construcción de la nueva capilla ya habían comenzado, puesto que en la escritura se indica que estaba "señalada y abiertos los çimyentos de ella junto a la puerta mayor del dicho monesterio y puesto ya en obra". Por eso, se pedía a los Romi única y exclusivamente la servidumbre de paso, haciendo todas las obras que fuesen necesarias: "que por la dicha nuestra capilla fuese entrada para la dicha capilla que vos quereys hazer en el dicho monesterio abiendo y Ronpiendo la dicha nuestra capilla para la entrada y serviçio y edifiçio de ella todas las paredes que de ella fueren neçessarias de se Ronper e labrando un arco para la entrada prinçipal segun e como fuere neçessario que se haga para la capilla que se ha de hazer *quedando el señorio e propiedad e poseçion e derecho e açion que tenemos e nos perteneçiere a los otros deçendientes en la dicha capilla por manera que de ella y de la propiedad e poseçion e señorio que alli oy tenemos no se nos quite cosa alguna"* (lo cursivo es nuestro).

Además, para que no quedase ningún género de dudas sobre la existencia de la capilla por la que se tenía que pasar, los Romi piden que siempre "este el suelo de ella sercada de azulejos o de otras piedras para que se diferençie del otro de la dicha capilla que se a de ensanchar". Como parece lógico, en la capilla de los Romi se tenía que abrir un arco, que debía quedar cerrado con una reja con su cerradura, de la que sólo habría tres llaves, una para el patrón de la capilla de los Romi, otra para la cofradía concepcionista y una tercera para el portero del convento, recalcándose de nuevo que esta condición se estipulaba "para que puedan entrar e salir en la dicha capilla e se servir de ella e nos de la nuestra y la dicha hermandad de la suya por manera que en nuestra capilla no tengays otra servidumbre y señorio sino la entrada e salida de ella". La reforma que se proyectaba hacer en la capilla de los Romi era grande, por lo que en el concierto se

17. SANCHO DE SOPRANIS, H., o.c., p. 11.

contempla la reubicación del retablo (el entonces existente o uno que quisiesen hacer) en un nuevo arco en el muro, la construcción de un nuevo altar y, junto a éste labrar un relieve con las armas de la familia o con una inscripción "labradas y esculpidas en piedra de martelilla". Toda esta obra debía correr a cargo de la Hermandad de la Limpia Concepción, así como el mantenimiento del edificio. Por último, los Romi exigen que los cofrades costeasen una fiesta anual en el monasterio por el día de la Purificación de la Virgen (que se celebra el 2 de febrero) o en su octava "encomendando en el sermon que en aquel dia se hiziere el predicador al pueblo que Rezen un avemaria por los fundadores de la dicha capilla y sus difuntos por la buena obra de dar entrada por la dicha capilla"[18].

18. AMJF, Archivo Histórico Reservado. Cajón 9. Expediente 11. ff. 3 y ss. Se trata de un traslado realizado el 28 de septiembre de 1615 por el escribano Bartolomé Román por un requerimiento realizado por la Ciudad, de un documento notarial de 26 de marzo de 1539. Trascrito por SANCHO DE SOPRANIS, H., o.c. pp. 66 y ss. Por parte de la familia Romi otorgaron el documento Francisco Romi, su hijo Diego Romi, su yerno Pedro Gutiérrez y el hijo de éste Gutierre Díaz. Por parte de la Ciudad Jerónimo Dávila, caballero veintiucuatro, quien también otorgaba el documento en nombre de la hermandad acompañado de Diego Romi (hermano y diputado), Fernando de Utrera Rendón (hermano y diputado), el licenciado Pedro de la Guardia (hermano), Alonso Ximénez Márquez (hermano), Antonio de Riberón (escribano), Diego Bernal (hermano) y Pedro de Palma (hermano).

Una vez solucionado el problema de la capilla de los Romi, se firmó un nuevo contrato para realizar la portada de la nueva capilla. El 20 de abril de 1539 Juan Sánchez, "maestro de talla de canteria" se obligaba a hacer un arco de piedra que diese acceso al nuevo recinto que se había de construir "conforme a una muestra pintada de pargamino que de consentimiento de anbas partes tenemos fecha"[19]. La intención de los cofrades era realizar una obra de gran riqueza, tanto material, como ornamental, puesto que se había de construir con piedra de martelilla[20] y se especifica que el maestro debía hacer el arco "mas suntuoso que vos podays e muy mejor que esta en la dicha muestra debuxado e traçado". Recordemos que la capilla de los Romi debía permanecer en su sitio, por lo que el nuevo arco debía ser tan ancho y profundo como para englobarla. Esta capilla medía "çinco varas y media de medir en cuadra"[21], o lo que es lo mismo, 4,59 metros cuadrados, por lo que se tenía que realizar un *"capialçado"*, es decir, un derrame hacia el interior, aumentando la luz del arco "para que se vea por de fuera el caxco de la bobeda de la dicha capilla". Además, se especifica que los pilares habían de ir muy bien cimentados, puesto que la obra que se proyectaba hacer era bastante pesada, y que el trasdós del arco debía llenar el hueco que formaba el medio punto que sustentaba el coro alto que, recordemos, estaba en aquel lugar.

---

19. APNJF, 1539. Oficio V. Rodrigo de Rus, f. 529 v y ss. Por parte de la hermandad otorgaron esta carta Jerónimo Dávila, veinticuatro y hermano mayor, Juan Rodríguez de Castilla, Fernando de Utrera Rendón, partidor, Diego Román, Rodrigo de Rojas y Juan López de Mendoza, todos hermanos. Por otro lado el maestro cantero presentó como fiador a Antón Gutiérrez, carpintero.

20. Las canteras de Martelilla, también conocidas como canteras de Bolaños, estaban situadas a unos seis kilómetros al sureste de la Cartuja de Jerez, y debido a su lejanía, la piedra que se extraía de aquí era más cara que la de las canteras de El Puerto. Sin embargo era de mucha mejor calidad. Es una piedra caliza, pero frente a la piedra de El Puerto, muestra una gran dureza y resistencia a los agentes meteorológicos, por lo que es ideal para la talla escultórica, que no acaba perdiendo sus detalles con el paso del tiempo. Un buen ejemplo de edificio realizado en piedra de Martelilla son las antiguas casas capitulares de Jerez, realizadas en 1575 por Andrés de Ribera, Diego Martín de la Oliva y Bartolomé Sánchez.

21. AMJF, Archivo Histórico Reservado. Cajón 9. Expediente 11,ff. 3 y ss. Se trata de un traslado realizado el 28 de septiembre de 1615 por el escribano Bartolomé Román por un requerimiento realizado por la Ciudad, de un documento notarial de 26 de marzo de 1539. Trascrito por SANCHO DE SOPRANIS, H., o.c., pp. 66 y ss.

En el documento se contienen también una serie de datos relativos al desarrollo de las obras, y una condición valiosísima para el investigador, puesto que se aclara quién es el tracista de la obra: "yten es condiçion que cada ves que el padre guardian o presydente del dicho monesterio o el hermano mayor o diputado les paresçiere que en la dichas obra ay algo nuevo podamos traer a pedro fernandes maestro o a qual quier otro ofiçial para ver sy la dicha obra va conforme a la dicha muestra"[22]. Se trata de Pedro Fernández de la Zarza, y aunque al final de este trabajo nos ocuparemos con más detenimiento de la autoría de la capilla, diremos que no es de extrañar que el elegido para diseñar la nueva obra fuese él, ya que tan sólo dos años antes (en 1537) se había encargado de trazar y construir tanto la capilla, como la portada de la misma que Jácome Adorno levantó en la iglesia del monasterio de Santo Domingo, más conocida por ser la capilla donde se venera a la Virgen de Consolación[23]. Esta obra, que aun puede admirarse, se compone de un estrecho espacio cubierto por una complicada bóveda de crucería y por una soberbia portada conformada por un arco de medio punto flanqueado por pilastras cajeadas, que presenta una rica decoración escultórica. Estamos convencidos que esta obra, de una estética muy nueva dentro del panorama artístico local del momento, causó la admiración de los cofrades de la Limpia Concepción, que quisieron hacer algo parecido en su capilla, si bien no podían hacer una obra de tanta envergadura puesto que tenían la altura limitada por el coro alto que existía a los pies del templo franciscano.

Sin embargo, y como freno a este ímpetu inicial, pronto llegaron los problemas económicos a la obra. El 24 de julio de 1539, apenas meses después de que comenzasen los trabajos, fray Pedro de Ribera

22. APNJF, 1539. Oficio V. Rodrigo de Rus, ff. 529 v. y ss. Se deja claro que los materiales se los debía dar la cofradía al pie de la obra, y el agua la debía de tomar el cantero por sus propios medios de un pozo que había en el claustro. El material para hacer los andamios también corría a cargo de la hermandad. El cantero, por su parte, corría con el derribo de la pared de la capilla de los Romi, con los oficiales y peones que interviniesen en la obra, así como las herramientas "de esparto e azero e torno". Por cada día que el cantero estuviese sin trabajar por falta de materiales, se le pagaría lo que otros dos oficiales considerasen conveniente. El montante total de la obra era de 120 ducados de oro, a pagar en tres plazos. La obra debía comenzar el primer día de mayo, si bien no se especifica plazo para su conclusión.

23. Sobre la obra de esta capilla, que merecería un estudio en profundidad, véase SANCHO DE SOPRANIS, H. "La arquitectura jerezana del siglo XVI", *en Archivo Hispalense* (Sevilla), n.º 123 (1964) 37 y ss.

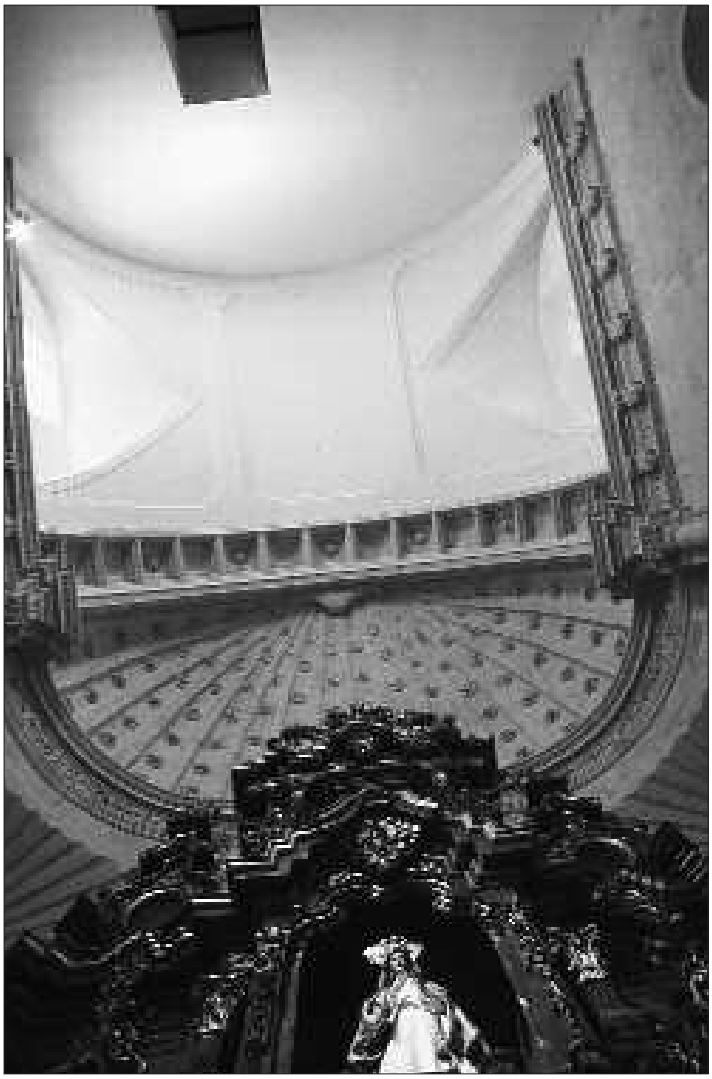
en nombre de la orden franciscana exponía en el Cabildo que la construcción había parado "por mengua de dineros". Hasta ese momento la obra se había costeado con las limosnas de los fieles pero, como hemos visto, el proyecto era muy ambicioso y los fondos se habían agotado, por lo que solicitaban a la Ciudad, como patrona de la cofradía, que acudiese con financiación. El asunto se debatió en el cabildo y, pese a que algunos de los caballeros capitulares se mostraron favorables a subvencionar el nuevo edificio, el señor corregidor (que era quien tenía la última palabra) fue muy explícito y "dijo que la çiudad no tiene obligaçion de faser la obra de la capilla de la conçebçion de nuestra señora ny aunque tovyese a la çazon no esta para poder ayudar nynguna cosa que se le diga a los padres que por alla su lymosna se busque y fagan los hermanos que lo busquen para que la obra se faga"[24].

Por este documento queda claro que la actividad constructiva había parado, pensamos que debido a una falta de cálculo por parte de los cofrades, que no controlaron que una obra de esta envergadura pudiese costarles tanto. Sin embargo, la actividad de la hermandad, siempre ambiciosa, no cesó por completo, puesto que en 1540 aprovechaban el viaje del mercader burgalés Melchor de Carrión, desde Sevilla hasta Roma, para que entregase en la Ciudad Santa cincuenta ducados que había dejado a deber fray Luis de Carvajal cuando estuvo allí tramitando la concesión de varias bulas para la cofradía[25]. Como el franciscano no había pagado, las bulas quedaron en prenda a las orillas del Tíber, y el mercader también se tenía que encargar de traerlas.

---

24. AMJF, Actas Capitulares, 1539, ff. 700 y ss. 14 de julio. Citado por SANCHO DE SOPRANIS, H., *La Capilla Capitular de la Concepción de la iglesia del convento de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera,* Jerez 1960, pp. 8 y ss.

25. APNJF, 1540. Oficio III (VIII). Rodrigo de Cuenca, ff. 544 vto. y ss. Por parte de la hermandad otorgaron la carta Jerónimo Dávila, veinticuatro y hermano mayor, Juan Rodríguez de Castilla, Rodrigo de Rojas, Francisco Lorenzo y Antonio de Riberón, hermanos todos. El mercader "a nuestro Ruego e contemplaçion e por hazer buena obra" daba una cédula por los cincuenta ducados en favor de la hermandad, dinero que él entregaría en Roma y que le sería reintegrado cuando volviese a Sevilla con las bulas. Parece que se trata de un contrato de préstamo encubierto (la usura estaba prohibida en España en aquel momento) porque nos parece muy extraño que un mercader burgalés residente en Sevilla quisiese hacer una buena obra con una cofradía de Jerez de la Frontera.



No se constatan nuevos trabajos en la capilla hasta 1544, cuando comienza de nuevo la compra de cantería[26]. Parece que el arco de entrada debía estar ya terminado, puesto que la piedra que se compra no es de martelilla, sino de las canteras de El Puerto, de peor calidad. Por el tipo de piedra que se pide, sobre todo sillares de los denominados sevillanos[27], pensamos que se estarían levantando los muros laterales, si bien también encontramos en los documentos la venta de tablas (formato de menor grosor y más anchura), lo que indicaría que se estaba realizando el abovedamiento de este tramo.

La obra parece interrumpida hasta inicios de la década siguiente, cuando comienza la construcción del ábside que, debido a su trazado era la parte más compleja de la bóveda para unos canteros, como los jerezanos, que hasta hacía pocos años habían estado realizando bóvedas de crucería. El cinco de mayo de 1551 la cofradía llega a un acuerdo con Juan Martínez de Vera, guipuzcoano, para permutarle la parte trasera de su casa (sita en la calle Corredera, y pegada a la obra de la capilla de la Limpia Concepción) por parte de una casa propiedad de la hermandad colindante a la suya. La parte que se ocupaba de la casa del guipuzcoano quedaría destinada a la construcción del muro del ábside de la capilla, pero ésta no había de ocupar el solar entero, puesto que se expresa en el documento que "lo que sobrare de dicha casa con la puerta de la calle de ella e con el aximez alto [que era una suerte de cierro] que esta sobre la dicha puerta e cae sobre la dicha calle corredera sea e quede en este dicho trueque"[28]. En

26. APNJF, 1544. Oficio, ff. 214 v. y ss. En nueve de marzo Alonso García y Miguel Sánchez, canteros portuenses, vendían 300 sillares (de cinco en carretada) por un precio total de 2650 maravedíes. El plazo de entrega concluía a mediados de mayo. 1544. Oficio V. 274 vto. y ss. En 26 de marzo Diego Adán y Gonzalo Martín de la Peña, carreteros, se obligaban a traer desde las canteras de El Puerto de Santa María 258 carretadas de cantería, entre sillares de cinco en carretada, sillares de dos en carretada, sillares de uno en carretada, tablas y ripio. El precio total era de 14706 maravedíes y el plazo de entrega iba desde mediados de abril hasta fines de mayo. 1544. Oficio III (VIII), ff. 317 y ss. En 11 de mayo Alonso García y Miguel Sánchez, canteros portuenses, vendían 300 sillares (de cinco en carretada) por un precio total de 3600 maravedíes.

27. RODRÍGUEZ ESTEVE, J. C. Clemente: *Los canteros de la Catedral de Sevilla del Gótico al Renacimiento,* Sevilla 1998, pp. 169 y ss. El *sillar sevillano* comienza a llegar a la Catedral de Sevilla en 1535, pero desde años atrás se venían utilizando cantos con sus medidas para levantar las distintas iglesias de Jerez y El Puerto. Dichos sillares medían 31 centímetros de largo por 55,7 de ancho y 32,5 de alto.

28. APNJF, 1551. Oficio VIII (III) Rodrigo de Cuenca, ff. 400 v. y ss. Por parte de la hermandad otorgaron la carta Francisco Vázquez, guardián del monasterio de San Francisco, Agustín Adorno, caballero veinticuatro y el jurado Nuño de

el mismo acuerdo se especifica que si Martínez de Vera, que entregaba 20 ducados a los cofrades, quería construir sobre el nuevo edificio de la capilla podía hacerlo, siempre que no tapase las ventanas con la nueva obra. Además, cualquier hipotético desperfecto que sufriese su casa tendría que ser reparado por la cofradía. Por último, todos los escombros que resultasen de la demolición de la parte ocupada de su casa pasarían a ser propiedad de la hermandad.

Al la vez que se levantaba el ábside de la capilla, comienza la construcción de la sacristía de la misma. El 25 de noviembre de 1551 la orden franciscana dona un trozo de terreno del compás del convento junto al muro exterior de la capilla de la Concepción de 10,5 varas cuadradas (equivalente a 8,35 metros cuadrados), espacio que se iniciaría en la primera esquina del único estribo que debía tener la capilla. El documento no especifica si el espacio se contaría hacia la puerta del templo o hacia el lado opuesto[29].

La capilla de la Limpia Concepción estuvo en obras, desde 1553 hasta al menos 1555, pues en esas fechas se puede documentar compra de piedra[30]. Los cantos que se solicitan por estas fechas son los ya

---

Villavicencio, ambos como hermanos mayores, Diego Román Delgado de Mendoza, Alonso Ortiz de Marquina, Diego López Muñoz, ballestero, estos tres últimos como diputados y Juan Colmenero, Fernando de Cáceres, sastre, Alonso Parrado, barbero, Francisco Hernández, tendero y Gonzalo Hernández de Arriaza, todos hermanos.

29. APNJF, 1551. Oficio V. Rodrigo de Rus, ff.. 1016 y ss. En la cesión efectuada por el convento aparecen los siguientes frailes: fray Juan Vázquez, guardián, fray Francisco Calderón, fray Luis de Guadalupe, fray Sebastián de Jerez, fray García de Lara, fray Pedro Arenas, fray Pedro de Quesada, fray Juan del Puerto, fray Francisco de Utrera, fray Juan de Ocaña, fray Alonso Lebrón, fray Pedro de Hinojosa, fray Francisco Gallegos, fray Antonio de la Calle, fray Diego del Hoyo, fray Pedro de Navarrete, fray Francisco de la Oliva, fray Francisco de Sierra, fray Francisco Velázquez, fray Juan Gallego, fray Pedro Ortiz, fray Pedro de San Francisco, fray Bartolomé Garzón, fray Martín de Ribera, fray Felipe de la Feria, fray Diego de Montesdeoca, fray Francisco Gutiérrez, fray Juan Moreno, fray Pedro de Adamuz, fray Pedro de Medina, fray Antonio de Guadalupe, fray Diego de Trujillo, fray Luis del Cerro y fray Alonso de Vaimer.

30. APNJF, 1553. Oficio XI. Leonís Álvarez, t. I, ff. 705 y ss. En 4 de abril Francisco de Villanueva y Juan de Villanueva, canteros y hermanos, venden 500 sillaretes a la cofradía, por un precio total de 16600 maravedíes. El plazo de entrega abarcaba desde el día siguiente a la firma del contrato hasta el fin de mayo.

1554. Oficio XI. Leonía Álvarez, 914 y ss. En 28 de mayo Sancho Martín y sus hijos Francisco García de Villanueva y Juan Pérez, venden 60 sillares sevillanos y 50 carretadas de ripio por un precio total de 300 reales. El plazo de entrega iba desde ese día hasta el fin de agosto.

conocidos sillares sevillanos, idóneos para labrar muros, por tanto para la sacristía y para el ábside, que eran las partes que se labraban en aquellos momentos. Hay que señalar que el maestro encargado de dirigir las obras en 1555 era Pedro de la Oliva, miembro de una importante dinastía de maestros constructores jerezanos [31].

Hemos dejado para el final el problema de la autoría de las trazas de la capilla. Ya vimos antes cómo el arco de entrada había sido encargado al maestro Pedro Fernández de la Zarza, uno de los mejores que había trabajando en Jerez por aquel entonces y que acababa de realizar una obra clave para la arquitectura jerezana del XVI, como fue la capilla de Nuestra Señora de Consolación en la iglesia del monasterio de Santo Domingo. Como comentábamos antes, estamos convencidos de que la portada de esta capilla fue muy del agrado de los cofrades de la Limpia Concepción y que por eso encargaron al maestro una igual para dar acceso a la suya.

No obstante de esta nueva portada no nos quedan más que las breves referencias contenidas en el contrato que se firmó en 1539 para su realización, en el que se especificaba que debía ser preciosa y suntuosa, cualidades que quedarían acentuadas al estar realizada en piedra de martelilla, el material de mejor calidad que se podía hallar por los contornos. Como dijimos, la ruina del templo del siglo XVIII, se llevó para siempre esta portada y una buena parte de la capilla y sólo nos queda de la construcción original el ábside.

Pensamos que este ábside también hay que ponerlo en relación con Pedro Fernández, ya que si recordamos lo que dijimos antes, el albañil se obligaba a hacer para salvar la capilla de los Romi un *capialçado* o, como explicábamos, un derrame del arco hacia el interior aumentando su luz para que desde fuera se pudiese ver la bóveda. Este dato indica que ya se tenía proyectado construir este elemento y, por ende, toda la capilla, por lo que pensamos que el autor de las trazas del conjunto debía ser el mismo que había trazado la portada.

1555. Oficio V. Rodrigo de Rus y Luis de Astorga. Numeración perdida. En 14 de julio Francisco Ruiz vende 160 piedras de peña de sillar y 60 sillaretes por un precio total de 312 reales: El plazo de entrega comenzaba el día siguiente y terminaba cuando se acabase de dar la piedra.

31. Para más información sobre esta dinastía véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "La arquitectura jerezana del siglo XVI", en *Archivo Hispalense* (Sevilla), nº 123 (1964) 19 y ss.

Ya cuando se hizo el concierto con los Romi se decía que la obra de la capilla estaba comenzada, por lo que debió existir un contrato anterior para la construcción de la misma, documento que no ha podido ser localizado, quizás por que esté perdido. El único elemento que no se concertó fue la portada porque aun quedaba por solventar el problema de la capilla funeraria que interceptaba el paso hacia la de la Concepción, pero una vez solucionado se firmó a los pocos días la obligación con Sánchez para la labra de la misma.

Sin embargo, si damos a Pedro Fernández como autor de las trazas de la capilla, encontramos otro problema. Este maestro era oriundo de Jerez y la arquitectura local hasta aquel momento andaba aun muy apegada al estilo gótico. En las décadas de los veinte y treinta del quinientos se estaban levantando edificios cubiertos con bóveda de crucería, como el refectorio de la Cartuja, las iglesias de San Miguel, San Marcos, San Mateo y San Dionisio, y capillas como las de los Cuenca y la del Rosario en el monasterio de Santo Domingo. La nueva estética, denominada *a la antigua*, tan sólo se había dejado notar en algunos elementos decorativos, como eran las portadas y ventanas, fáciles de trasladar de las estampas (que era el medio por el que se difundían con más facilidad los avances artísticos) a la piedra por canteros tan hábiles como los jerezanos. Esto se puede comprobar en la portada de entrecoros de la iglesia de la Cartuja, realizada en 1538 y cuya influencia del manierismo italiano asombra a quien conoce el atraso que existía en la arquitectura jerezana del momento [32].

El propio Pedro Fernández , que era natural de Jerez, había hecho en la capilla de Consolación algo parecido, ya que si bien la portada era plenamente renacentista, en la bóveda del interior seguía el estilo gótico, muy evolucionado, pero gótico a fin de cuentas. Además, hasta esas fechas tampoco sabemos que hubiese realizado otra construcción de las características de la capilla de la Limpia Concepción, ya que por el momento, hasta 1539 sólo se habían podido documentar como intervenciones suyas, los trabajos realizados en el Puente de Cartuja como maestro mayor [33], y la construcción de la picota [34].

32. *Ibid,* pp. 9-73.

33. Romero Bejarano, M., *El Puente de Cartuja de Jerez de la Frontera*. Trabajo de investigación inédito, pp. 25 y ss. Se sabe que al menos desde 1533 Pedro Fernández de la Zarza ocupaba el cargo de maestro mayor de la obra del puente.

34. Sancho de Sopranis, H., o.c., pp. 37 y ss. La picota, o rollo, era una columna de piedra que había en las ciudades (en Jerez estuvo en la plaza Plateros)

Por tanto parece poco probable que un maestro como Fernández hubiese realizado, prácticamente de la nada, una obra tan compleja desde el punto de vista del corte de la cantería como es el ábside de la capilla de la Limpia Concepción. Esta obra requiere un conocimiento avanzado de la geometría, puesto que necesitaba para ser trazada métodos que pudiesen representar el objeto a construir en tres dimensiones, algo a que no estaban acostumbrados los maestros jerezanos de aquel entonces a juzgar por las obras que construían.

Sin embargo en Sevilla se estaba produciendo un proceso de adaptación a las nuevas construcciones de estas nuevas técnicas de representación tridimensional y a partir de la década de los veinte del XVI comenzaron a surgir obras muy innovadoras[35], como las bóvedas de las nuevas Casas Capitulares, iniciadas en 1526[36] o la Sacristía Mayor de la Catedral que en 1532 ya se encontraba en obra[37]. En ambas obras se puede comprobar el genio de Diego de Riaño, maestro proveniente de la montaña santanderina y activo en Sevilla desde 1523.

Si prestamos atención al último de los edificios citados, encontramos que las trompas con forma de venera sobre las que se apoyan los chaflanes sobre los que descansan las bóvedas abanicadas que se encuentra en cada uno de los muros laterales interiores de esta sacristía son muy similares a las trompas sobre las que se apoya la estructura seudo elíptica del remate del ábside de la capilla jerezana. Francisco Pinto, gran estudioso de los cerramientos pétreos del XVI y de su intrincada geometría escribe sobre estos elementos: "estas dos nuevas superficies asumen la articulación mediante una compleja solución geométrica, ya que su superficie cónica pasa del vértice a un arco de planta curva"[38]. Como vemos, el maestro que había trazado la obra je-

---

donde se exponían las cabezas de los ajusticiados. Para más información véase MARTÍN ROSADO, M., *Rollos y Tierras. Aproximación a la dimensión histórica de los Rollos de justicia en España,* Sigüenza 2000.

35. Un acertado análisis de este proceso se puede encontrar en PINTO PUERTO, F.,: *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia en el Renacimiento*, Sevilla 2001.

36. MORALES MARTÍNEZ, A. J., *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla 1981, pp. 29 y ss.

37. MORALES MARTÍNEZ, A., *La Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1984, pp. 27 y ss.

38. PINTO PUERTO, F., *Las esferas pétreas. Análisis de las soluciones del arte de la montea en la provincia de Cádiz durante el siglo XVI*. Tesis doctoral inédita, t. II, pp. 254 y ss.

rezana debía tener un amplio conocimiento de la geometría, por tanto, hay que buscar la relación entre Riaño y Fernández de la Zarza.

El nexo de unión entre ambos maestros lo tenemos en la construcción de la jerezana parroquia de San Miguel. Sabemos que Diego de Riaño, como maestro mayor de fábricas del arzobispado hispalense entre 1528 y 1534, estaría obligado a dirigir las obras del crucero de San Miguel, que se estaba levantando por aquellos años [39]. Hemos podido documentar la presencia como "maestro mayor" de las obras de la citada iglesia a Pedro Fernández de la Zarza desde 1528, por lo que el contacto entre ambos maestros fue inevitable [40]. Suponemos que esta maestría mayor a la que hacen referencia los documentos, serían el equivalente a la dirección de los trabajos que proyectaba el maestro mayor del arzobispado (cargo que ocupó Riaño hasta su muerte en 1534), si bien esta subordinación no impidió que el propio Fernández de la Zarza trazase algunas partes del edificio (suponemos que las trazas serían supervisadas por el maestro del arzobispado), puesto que incluso se permitió el lujo de firmar la bóveda de la capilla de la Virgen del Socorro como obra propia.

Otra obra sevillana muy relacionada con la que nos ocupa es la Capilla Real de la catedral hispalense, cuyo frente se remata con un ábside semicircular en cuya parte superior hallamos un cuarto de esfera con forma de venera muy similar al remate de la capilla de la Limpia Concepción. La capilla sevillana, muy influida por los avances introducidos por Riaño, fue trazada por un discípulo de éste, Martín de Gainza [41], quien a la muerte de su maestro ocuparía sus cargos, tanto al frente de la obra de la *Magna Hispalense* [42], como de las del arzobispado. Estas trazas fueron dadas en 1551, fecha en que, recordemos, aun se estaba construyendo el ábside de la capilla de la

39. SANCHO DE SOPRANIS, H., *Introducción al estudio de la Arquitectura en Jerez*, Jerez 1934, pp. 59 y ss.

40. APNJF, 1528. Oficio X. Baltasar de Lueña, ff. 175 v. y ss. En 20 de febrero Pedro Díaz Bonifaz vende a Alonso Ximénez de Arriaza, mayordomo de la Fábrica de San Miguel, 200 sillares y 100 tablas de las canteras de El Puerto. Al final del documento aparece como testigo Pedro Fernández de la Zarza, quien afirma ser "maestro mayor".

41. MORALES MARTÍNEZ, A. J., *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla 1979, pp. 17 y ss.

42. MORALES MARTÍNEZ, A. J.: "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1991, pp. 190 y ss.

Limpia Concepción, por lo que no es de extrañar que las trazas del monumento sevillano influyesen en los trabajos jerezanos y que la capilla del monasterio franciscano acabase por adoptar los últimos avances arquitectónicos que se estaban llevando a cabo en la ciudad del Guadalquivir. De la relación entre Gainza y Fernández, hasta el momento ignorada por los historiadores jerezanos, hay una buena prueba en un documento de 1547 por el que los vecinos de la colación de San Miguel denuncian a "quales quier maestros canteros que an labrado en la dicha yglesia de san myguel espeçialmente de pedro hernandes de la çarça veçino de esta çibdad e martyn de gainça veçino de sevilla maestros canteros que an labrado e labran en la dicha yglesia en razon del daño que los suso dichos an hecho en la obra que an fecho en ella en que a Reçibido la dicha yglesia mas de quatro myll ducados de daño"[43].

Como vemos, Fernández de la Zarza estaba en contacto con los últimos avances que se estaban produciendo en la arquitectura regional del momento, por lo que estaba plenamente capacitado para realizar una obra tan compleja como la de la capilla de la Limpia Concepción. Si en la capilla de Consolación de Santo Domingo utilizó para el cerramiento una bóveda de crucería no se debió a su incapacidad para realizar otro tipo de bóveda, sino a tener que construir en un espacio muy estrecho, acotado por edificaciones preexistentes[44]. Al tratarse de una edificación bastante compleja, quizás el maestro eligiera una bóveda de crucería, en cuya construcción estaba más familiarizado, antes que experimentar con nuevas formas.

---

43. APNJF, 1547. Oficio XI. Leonís Álvarez, ff. 64 y ss. En cuatro de enero Diego Pavón, Bartolomé Ximénez de Tocina, Diego Rodríguez Monedero, Juan Grajales Mexía, Cristóbal de Grajales, García Bernal de Tocina, Antón Martín de Gatica, Alonso de Salazar, Alvar de Fuentes, Alonso Contado, Francisco Ruiz de Hinojosa, Alonso Hernández Arrobas, Francisco Gil de Tocina, Cristóbal López Palomino y Pedro Ximénez de Tocina, todos vecinos de la colación de San Miguel, dan poder a Juan de Santa Cruz, procurador de causas en la Audiencia Real de Granada para que denunciase este caso.

44. Para la compleja historia constructiva de este templo véase LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F., "Un ejemplo de reutilización y asimilación de arquitectura almohade: la iglesia del convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Valencia 1996, pp. 27 y ss.

La Inmaculada Concepción en la colegiata de Olivares (Sevilla)

Francisco Amores Martínez
Umbrete (Sevilla)

I. Origen y significación de la colegiata.

II. La predilección del Conde Duque por el misterio de la Concepción Inmaculada.

III. Devoción y culto inmaculista en Olivares.

IV. La primitiva capilla de la Concepción.

VI. La milagrosa imagen de la Virgen de la Carbonera.

V. La proclamación dogmática y la nueva imagen de la Purísima.

VI. Otras representaciones artísticas de la Inmaculada.

VII. Apéndice documental.

I. Origen y significación de la colegiata

La parroquia de Santa María de las Nieves de la localidad sevillana de Olivares fue durante más de doscientos años uno de los enclaves eclesiásticos más importantes del occidente andaluz, gracias a que ostentó la categoría de iglesia colegial desde 1623 hasta 1852, aunque oficialmente lo siguiera siendo veintidós años más. Diversos autores han destacado la excepcionalidad de la presencia de una Colegiata en una zona rural que a comienzos del siglo XVIII no contaba con la presencia de una población numerosa y cuya cercanía a la capital hispalense era menor que la de otras villas por entonces más densamente pobladas. Una breve aproximación a sus orígenes nos servirá para comprender esta circunstancia.

Don Pedro de Guzmán (1503-1569), uno de los hijos del duque de Medina Sidonia, obtuvo de Carlos V el título de conde de Olivares en 1535, y en los años siguientes fundó un mayorazgo en las tierras adyacentes a la localidad de Estercolinas, que entonces cambió el nombre por el de Olivares. Su primogénito Enrique de Guzmán y Ribera (1540-1607) heredó el título y llegó a alcanzar gran relevancia en el mundo político de su época, detentando el cargo de embajador en Roma, y posteriormente el de Virrey, primero de Sicilia y luego de Nápoles.

Pues bien, este segundo conde de Olivares, con la influencia decisiva de su piadosa esposa María Pimentel y Fonseca, fundó el año 1590, con licencia del papa Gregorio XIII, una capilla en Olivares, que era la cabeza de su estado, como entonces se decía, a la cual dotó de doce capellanes con su superior o capellán mayor; el fin primero era que dicha capilla sirviese de enterramiento familiar, y la personalidad de los fundadores quedó patente en las numerosas bulas y gracias espirituales que obtuvieron para la capilla del citado Gregorio XIII, así como de sus sucesores Sixto V y Gregorio XIV, con el añadido de que hasta ella llegaría en los años siguientes un conjunto

de reliquias, en su mayor parte traídas desde Roma, que dieron forma a uno de los relicarios más importantes de España, que aun se conserva prácticamente en su integridad. Por la devoción que los condes sentían por la Virgen y la vinculación que llegaron a tener con la basílica dedicada a Ella en la colina romana del Esquilino, pusieron la capilla de Olivares bajo la misma advocación de Santa María la mayor de las Nieves, con la intención de hacerla filial de la mencionada basílica.

Al tercer conde de Olivares, Gaspar de Guzmán y Pimentel (1587-1645), el rey Felipe IV le hizo merced en 1625 del título de duque de Sanlúcar la Mayor, razón por la cual ha pasado a la historia como el Conde Duque, pero sobre todo porque llegó a ser todopoderoso valido del mencionado monarca, ocupando un lugar de privilegio en la política de la España imperial que a la postre le acarrearía disgustos e incomprensiones. El Conde Duque de Olivares, que tenía en gran estima a sus padres, se sintió obligado desde la muerte de éstos a cumplir sus deseos respecto al engrandecimiento de la capilla, y en cumplimiento de ello no sólo mandó traer hasta la misma los restos de sus padres y abuelos, sino que pensó que lo mejor que podría hacer en su honor era conseguir para el templo la dignidad de colegiata. Así fue como el 1 de marzo de 1623 el papa Urbano VIII expidió la bula que la acreditaba como tal, creando la figura del abad y un cabildo compuesto por cuatro dignidades, ocho canónigos, doce racioneros y otros tantos capellanes [1]. En los años siguientes a la muerte del Conde Duque, sus sucesores, que como él vivieron siempre en la corte madrileña, favorecieron la construcción de un nuevo templo, bajo la supervisión de los respectivos abades, y su ornamentación a base de retablos, imágenes, pinturas y objetos de plata y bordados para el culto divino, llegando a constituir uno de los conjuntos artísticos más notables de la provincia sevillana, siendo así que la colegiata viviría su momento de mayor esplendor durante la segunda mitad del siglo XVIII, con figuras tan importantes como la del abad don Bernardo Poblaciones Dávalos.

1. La biografía de los primeros condes de Olivares puede verse en la obra de MARAÑÓN, G. *El Conde Duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid 1956, y en lo referente a su relación con la villa, el estudio de HERRERA GARCÍA, A., *El estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes*. Sevilla 1990. En lo referente a los aspectos artísticos de la Colegiata, puede verse nuestra monografía titulada *La Colegiata de Olivares*, Sevilla 2001.

II. La predilección del Conde Duque por el misterio de la Concepción Inmaculada

Don Gaspar de Guzmán hizo gala durante toda su vida de una religiosidad que creemos sincera, en compañía de la virtuosa y austera condesa Inés de Zúñiga, algo que por otra parte no era ajeno a la generalidad de las personas nobles de su tiempo, y que iba en consonancia con el creciente prestigio de la casa de Olivares en la España del primer cuarto del siglo XVII. Esta inquietud trascendió en la erección de numerosos patronatos sobre diversos conventos, santuarios y órdenes religiosas, pero sobre todo en la fundación de algunos nuevos monasterios masculinos y femeninos en diversos lugares de sus dominios señoriales [2]. La devoción y el amor a la Virgen María está presente en todos ellos, pero muy especialmente procuraron los condes la veneración del misterio de su Inmaculada Concepción, que el conde tuvo presente durante toda su vida, como quedó patente cuando dictó su testamento, otorgado en Madrid en 1642; declara don Gaspar en los primeros párrafos, en los cuales era entonces habitual reflejar la profesión de fe católica de los otorgantes, después de pedir perdón a Dios por sus "muchos y muy grandes pecados", que "asimismo a la gloriosísima Virgen y Madre de Dios abogada de los pecadores suplico por su purísima concepción sin pecado original lo sea mía y no me desampare en la hora de mi muerte, sino que con el Ángel de mi guarda y los demás...me ayude con su especial favor para que mi alma consiga la bienaventuranza para que fue criada" [3].

Años atrás, en 1626, cuando los terceros condes de Olivares decidieron llevar adelante lo que había sido un anhelo de sus antecesores inmediatos, es decir, la fundación de un monasterio de monjas dominicas (se elegía ésta orden porque Santo Domingo de Guzmán era considerado el más ilustre antecesor en el árbol genealógico de los guzmanes), el cenobio fue puesto bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Además, en la escritura de fundación y dotación de este monasterio, otorgada en Madrid el 5 de enero de 1626 [4], manda el conde que las religiosas celebren determinadas fiestas con especial solemnidad, unas en memoria del rey y otras como devociones

2. Amores Martínez, F., "Las fundaciones y patronatos conventuales del Conde Duque de Olivares", en *Actas del III Congreso sobre el monacato femenino en España, Portugal y América*, León 2004 (en prensa).

3. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, leg. 6.233, f. 718 v.

4. Idem, leg. 2.039, ff. 15-49.

particulares de los patronos y su familia, declarando textualmente que

> "quiero que por mi devoción se celebren las fiestas de nuestra Señora de la Concepción con su octava y todas las demás fiestas de nuestra Señora",

lo que indica claramente la predilección especial del conde por el misterio de la Inmaculada, algo que queda corroborado más adelante al hablar de los retablos e imágenes que debían colocarse en la iglesia conventual, cuando dicen los patronos que

> "queremos y ordenamos que en el altar mayor de la yglesia del dicho Convento aya en la parte principal del retablo una ymagen de la concepción de nuestra señora".

Este monasterio, que en un principio se estableció en la localidad sevillana de Castilleja de la Cuesta, fue trasladado por orden de los condes a la villa madrileña de Loeches en 1639, donde aun continúa en nuestros días, teniendo desde entonces el carácter de panteón familiar de la casa de Olivares y de la de Alba, con la que se fusionó ésta a comienzos del siglo XVIII. Allí descansan por tanto los restos mortales de don Gaspar de Guzmán, su esposa doña Inés de Zúñiga, y los descendientes de éstos.

Pero donde más amplia y explícitamente se pone de manifiesto que la de la Inmaculada era la devoción mariana predilecta del Conde Duque es en las páginas de los estatutos que el propio noble se encargó de redactar para el buen gobierno de la colegiata, con la oportuna aprobación pontificia, al tratarse de una jurisdicción exenta, y que no serían sin embargo llevados a la imprenta hasta el año 1799, por iniciativa del abad Bernardo Poblaciones[5]. Entre los diversos capítulos de estas constituciones destaca la amplitud con que se trata la edificación dentro del templo colegial de un santuario o capilla para

5. *Estatutos de la Santa e Insigne Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de las Nieves de Olivares (Nullius Diocesis). Patronato de los Excmos. Señores Condes Duques de Olivares, Duques de Sanlúcar la mayor, Marqueses de Heliche, que de orden y acuerdo del Rvmo. Sr. Abad mayor y Cabildo da a la luz su Diputado Don Ramón Hernández y Araujo, Dignidad de Chantre de la propia Iglesia Colegial, Comisario Juez Apostólico Subdelegado de la Santa Cruzada en dicha Villa y su Abadía, en el año de 1799. En Sevilla. Por la Viuda de Vázquez y Compañía.* En el archivo parroquial se conservan varios ejemplares de esta edición.

guardar debidamente las valiosas reliquias que tanto él como sobre todo sus padres habían enviado a Olivares en los años precedentes, cuya veneración como hemos dicho fue en su origen el motivo fundamental de la erección de la colegiata, junto con su deseado carácter de sepulcro familiar. Pues bien, el Conde Duque vinculó desde el principio a este lugar preeminente que era el santuario de las reliquias la existencia en la iglesia de un altar dedicado a la Inmaculada Concepción. Así lo leemos en el estatuto XVI del título III:

> "entre las dos puertas del Santuario por la parte de afuera se hará un Altar bien capaz con una Imagen de la Inmaculada Concepción de nuestra Señora, el qual ha de tener Relicario con el Santísimo Sacramento para las comuniones, y será el privilegiado que tiene mi Casa, procurando que se suba a él por algunas gradas, por lo que adelante se dirá, en el qual se cantarán todas las Misas de nuestra Señora de los Sábados, descubriendo la Imagen esos días, y otros solemnes, y también se cantarán todas las de Requiem que esta iglesia celebrare para que las Almas gocen el sufragio del privilegio".

En los dos siguientes estatutos se dispone que en este altar debía arder perpetuamente una de las cinco lámparas grandes de plata que habría de haber en el templo, así como que debía ser desde este altar, convenientemente adornado al efecto, desde donde se expondrían solemnemente al pueblo las reliquias en tres fechas señaladas del año, cuales eran el día siguiente a la fiesta de Nuestra Señora de las Nieves en agosto y los segundos días de las Pascuas de Navidad y Resurrección. Ya en el título VII, donde se trata de "las cargas y obligaciones que han de tener el Abad y Cavildo y los demás acerca de los Oficios Divinos y Fiestas que se han de celebrar", se establece que el día de la Concepción de la Virgen deberían celebrarse "maitines solemnes a canto llano", una misa Pontifical cantada que tendría que presidir el propio abad de la colegiata, y una solemne procesión por las calles que haría estación al "convento de monjas"; hay que precisar que el Conde Duque hacía esta mención porque su intención era en principio fundar en Olivares el monasterio de dominicas que finalmente se establecería en Castilleja de la Cuesta.

Por otra parte, la capilla musical de la iglesia colegial alcanzaría efectivamente un gran auge en el siglo XVIII, y de ello es testigo el fondo musical que aun se conserva en su archivo. Finalmente, en el estatuto XII de este mismo título VII se ordena que

> "todos los sábados por la mañana, fuera del Sábado Santo, antes de Prima, se dirá Misa de nuestra Señora, cantada a Canto de Órgano, conforme al tiempo y Misal Romano, en el Altar de la Concepción de nuestra Señora con mucha solemnidad".

Por lo que se contiene en los Estatutos, es claro que la intención del fundador era otorgar un papel preponderante en la colegiata a la Imagen y altar de la Inmaculada, un mandato que luego, como veremos seguidamente, se vería cumplido solamente a medias y con mucho retraso por el cabildo, en parte a causa de la demora en la finalización de la edificación del templo, y en parte porque tras la muerte de los patronos y el progresivo alejamiento de sus sucesores, fueron surgiendo otras prioridades en lo relativo al adorno de la iglesia colegial. De cualquier forma, conviene dejar sentado que el culto a la Virgen en su Inmaculada Concepción que tanto deseó el Conde Duque no decayó nunca, impulsado a veces paradógicamente más por el pueblo que por los propios capitulares.

III. Devoción y culto inmaculista en Olivares

El culto a la piadosa creencia y más tarde al dogma de la Concepción sin pecado original de la Santísima Virgen María ha sido constante entre los fieles de Olivares desde el siglo XVI, si bien la mayor solemnidad de este culto en la colegiata llegaría en el siglo XVIII, una vez que se concluyó la obra del templo tal como hoy lo conocemos, cuando su cabildo contó con las mayores posibilidades económicas, y a remolque del auge que la defensa de tan inefable misterio había alcanzado en esta época, que culminaría con la declaración de la Inmaculada como patrona de España y sus Indias en 1761. Muchos años antes, concretamente el 14 de octubre de 1732, se había recibido en la colegiata una carta dirigida a su abad y cabildo por el rey Felipe V, en la cual el monarca les instaba a escribir al papa "suplicando declare por artículo de fe la Concepción de Nuestra Señora"[6]; al parecer en aquellos días el rey había enviado a Roma una delegación para obtener del papa esta merced, y había estimado conveniente solicitar para ello el apoyo de los cabildos catedrales y colegiales de la nación, a pesar de lo cual, como es sabido, la piadosa iniciativa no

6. Archivo Parroquial de Olivares (APO), leg. 15. *Libro de actas capitulares (1724-1736)*, f. 152.

tuvo el éxito esperado. No obstante, el conocimiento de esta inquietud del soberano serviría desde luego de acicate para incrementar la solemnidad con que en la colegiata se celebraba la fiesta del 8 de diciembre. Lo que sí es seguro es que la significación de esta fiesta en Olivares sería mucho mayor a partir del año 1780, pues en el mes de septiembre de ese año se recibió en la colegiata un Breve pontificio que concedía indulgencia plenaria para todos los fieles que acudiesen en las condiciones debidas a las funciones celebradas en la iglesia colegial el día 5 de agosto, festividad de su titular la Virgen de las Nieves, y el día de la Purísima Concepción en diciembre, lo que acreditaba la condición de estas dos fechas como las más importantes del calendario litúrgico en la villa a finales del siglo de las luces[7]. Sabemos por otra parte que era costumbre que en la función del día de la Purísima predicase el sermón el abad mitrado de Olivares, por tratarse de una de las principales solemnidades del año, y en este sentido se acordó en la reunión de los capitulares celebrada en la tarde del 8 de diciembre de 1787,

> "que el presente secretario se haga cargo de tomar informe de la práctica, o estilo, que se observa y guarda en la Cathedral de Sevilla por su Illmo. Cavildo quando predica su Illmo. Prelado, para que no se varíe de ceremonia de una vez a otra, y se haga todo como es debido"[8].

Y es que los canónigos de Olivares, en el momento de mayor esplendor de esta "colegial insigne", intentaron siempre emular la grandeza del ceremonial del cabildo catedralicio hispalense, motivo por el cual en estos años aumentó tanto en cantidad y calidad el conjunto de piezas de plata para el culto, así como los ornamentos litúrgicos de auténtico valor, cuidándose entonces de manera especial el acompañamiento musical de las funciones. Para ello, se contaba con un espléndido órgano y con un maestro de capilla permanente, quien según las disposiciones de la época, se encargaba, junto con un grupo de músicos contratado al efecto, de interpretar el día de la Concepción "un villancico de calenda y un motete"[9].

Tras un breve periodo de crisis, motivado por las conocidas circunstancias políticas y sociales que vivió la nación en las primeas

7. APO, leg. 28.
8. APO, leg. 18. *Libro de actas capitulares (1780-1789)*, f. 206 v.
9. APO, leg. 26. *Edictos y anotaciones capitulares (1766-1844)*.

décadas del siglo XIX, a mediados del mismo resurgió el culto a la Inmaculada en la iglesia de Olivares, antes de abandonar oficialmente el carácter de colegiata y pasar a convertirse en una parroquia más del arzobispado. Se conservan de aquellos años centrales de la centuria decimonónica diversos libros de cuentas que nos ofrecen datos sobre la celebración del día de la Concepción, en el que tenía lugar uno de los tres sermones principales del año, junto con el de los Dolores y el de las Nieves. La fiesta se acompañaba con luminarias, y no puede pasarse por alto que para la función se montaba todos los años en el altar mayor del templo el manifestador de plata que a finales del siglo anterior había labrado el orfebre sevillano Miguel Palomino, a imitación del existente en la catedral de Sevilla, el cual estaba destinado en un principio solamente a la exposición solemne del Santísimo Sacramento, lo que por otra parte nos sirve para recordar la vinculación que desde antiguo existió entre el culto a la Inmaculada y a la Eucaristía, unidos en los textos de muchos cantos litúrgicos y en muchas obras de arte.

Por su parte, las hermandades del pueblo, además de participar como espectadoras en aquellas suntuosas celebraciones que constituían sin duda verdaderos acontecimientos para una población rural como la del Olivares de aquellos siglos, lo cierto es que fueron estas corporaciones las encargadas de encauzar la devoción del pueblo sencillo por tan querido Misterio mariano. El dato más antiguo que poseemos de esta devoción concepcionista es el que se refleja en las primitivas reglas u ordenanzas de la Hermandad de la Santa Vera Cruz, las cuales fueron aprobadas el día 12 de mayo de 1552 por el provisor del arzobispado hispalense, Cervantes de Gaete, quien poco después sería preconizado arzobispo de Tarragona; en el preámbulo de estas reglas, que constan de cincuenta capítulos, se especifica que las mismas "se establecen y ordenan" a mayor honra y gloria de la Santísima Virgen en el misterio de su Concepción Inmaculada[10], de la misma forma que figuraba esta referencia fundamental en las de la Cofradía de la Vera Cruz de Sevilla, del año 1448, a cuya imitación surgieron luego las demás de los diversos lugares de la diócesis, siendo tradición que fue el propio primer conde el que trajo a Olivares la devoción por el Santo Madero, y con ella como vemos por la de la Virgen sin pecado concebida.

10. DEL RÍO ALMERO, M., *Notas históricas de la Hermandad de la Santa Vera Cruz de Olivares*, Sevilla 1951, p. 12.

Por otra parte, cuando el año 1712 se fundó en la misma villa la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Soledad, a instancias de un grupo de canónigos y personas principales del pueblo, le fueron aprobadas sus reglas por el entonces abad don Francisco Rico Villarroel, siendo así que el primero de sus treinta y siete capítulos, dedicado a establecer el modo y las condiciones con que se habían de recibir nuevos hermanos, expresaba la obligación de que los mismos, para ser admitidos en la corporación, debían efectuar solemne juramento de defender el misterio de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios [11]; tal vez sea por esto que en el paso procesional de la Virgen de los Dolores en su Soledad figure en nuestros días una miniatura en plata de la Inmaculada.

Sin abandonar el ámbito de las hermandades, hay que decir que aunque no haya llegado a nuestros días, sí existió en Olivares una corporación cuyo objeto de culto era la Purísima Concepción de la Virgen, aunque no en solitario, sino vinculado al de las Ánimas Benditas, caso no muy frecuente en los pueblos aljarafeños pero tampoco extraño, dado que teológicamente hay una relación clara, intuida como vemos desde antiguo por el pueblo sencillo, entre lo que significa la concepción sin mancha de María, misterio que nos habla de la presencia desde el principio de la gracia redentora de Dios en la Madre de Cristo, interpretada como anticipo de los merecimientos del género humano, y la imploración de esa misma gracia para todos los hombres mediante la oración por las Ánimas en la hora del juicio definitivo.

Pues bien, de aquella corporación sólo nos ha llegado un testimonio documental de finales del siglo XVIII, por el cual sabemos que el 10 de julio de 1798 varios oficiales de la misma, entre los que se hallaban el alcalde, el visitador, el mayordomo y el secretario, otorgaban poder ante notario a favor de Ramón Velázquez Carrillo, vecino de la ciudad de Roma, donde ejercía de "oficial de la Secretaría de Expedientes" (persona que si no era natural de Olivares debía ser conocido de los cofrades por algún otro motivo), le daban poder como decimos para que solicitase

> "la reunión de dicha nuestra Hermandad, titulada de la Purísima Concepción y Ánimas Benditas del Purgatorio, sita en el Hospital de

11. LUNA PRIETO, M., y otros, *Apuntes históricos de la Hermandad de Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de los Dolores en su Soledad.* Inédito.

> Nuestra Señora de la Antigua de ntra. dicha Villa que se halla admitida y aprobada por el Sr. Ordinario Eclesiástico, a la Confraternidad de Jesús, María y Josef, y Ánimas Solas del Purgatorio de dicha Corte de Roma con aquellas cargas y obligaciones con que se aya acostumbrado conceder estas gracias a otras Hermandades o sin ellas para que todos los cofrades de ambos sexos puedan ganar y participar de todas las gracias, indulgencias y privilegios que están concedidas a dicha Confraternidad" [12],

y piden finalmente que les fueran expedidas las correspondientes bulas que acreditasen fielmente la deseada agregación. Aunque no hemos encontrado las citadas bulas en el archivo parroquial, sí se conservan en cambio algunos documentos del siglo XIX en los que la Hermandad había pasado a titularse Archicofradía de las Benditas Ánimas, lo que hace suponer que dicha agregación a la Confraternidad romana había tenido efecto. La Hermandad de la Purísima Concepción y de las Ánimas vivió en la segunda mitad de la centuria dieciochesca su época de esplendor, de la cual nos ha quedado como testimonio material el magnífico retablo que a expensas de sus cofrades se colocó el año 1777 en la nueva capilla que se abrió ese año en el nave del Evangelio de la iglesia colegial [13]; además del grupo escultórico principal de la Virgen del Carmen con las Ánimas, se colocó entonces en el banco de dicho retablo, dentro de una vitrina, una pequeña imagen de talla completa de la Inmaculada, de estilo rococó y con bello estofado en su vestido, tocada con pequeña corona de plata, y en la que destaca de forma especial el llamativo giro de la cabeza hacia el lado izquierdo, así como los airosos querubines de la peana.

IV. La primitiva capilla de la Concepción

Aunque ya hemos visto cómo el Conde Duque se preocupó de dejar claro en los estatutos el lugar privilegiado que en la colegiata debía tener el altar de la Concepción, lo cierto es que la muerte del patrono y las numerosas dificultades, especialmente económicas, que sucedieron a la misma en las décadas siguientes, motivaron que fi-

12. Archivo Histórico de Protocolos de Sanlúcar la Mayor (AHPSM), leg. 570, f. 166.

13. APO, leg. 18. *Libro de Actas Capitulares (1776-1780)*, f. 25.

nalmente dicho altar no se colocase ante la capilla de las reliquias, la cual no se construyó en su ubicación actual hasta el año 1678. Sin embargo, los deseos de don Gaspar no habían caído en el olvido, y cuando concluyó la obra del trascoro de la iglesia colegial, en 1706, el entonces abad Francisco Rico Villarroel y su cabildo decidieron dedicar a la Inmaculada una capilla, situada en la nave de la epístola, que antes había sido capilla bautismal, porque el año citado ésta última había sido trasladada al trascoro, a los pies del templo en la mencionada nave. Dado que aquella capilla no ha llegado como tal a nuestros días, pensamos que debía corresponder al lugar que hoy ocupa la de la Divina Pastora, que fue edificada a mediados del siglo XVIII.

En aquella capilla, conformada por un arco de medio punto abierto en el muro, fue colocada una imagen pintada en lienzo de la Inmaculada Concepción, con marco de madera plateada, que había sido realizada a instancias del cabildo el año 1701 y a la que se le venía dando culto desde entonces en otro altar, según consta en el índice de una relación de ornamentos cuyo texto completo lamentablemente no se conserva en el archivo, pues de ser así nos ofrecería datos seguros sobre la autoría de la obra [14]. Por otros documentos conocemos que el citado año de 1706 se procedió a colocarle a la imagen, sobrepuesta al lienzo, una media corona de tipo imperial, realizada en plata, práctica muy habitual en aquella época. La pobreza de recursos económicos con que contaba la colegial en estos primeros años del siglo, acentuada por los grandes gastos que ocasionó la obra del trascoro y la realización y dorado del retablo mayor y el de la Virgen del Rosario, hizo que los canónigos no se decidieran a encargar la talla de otro para el altar de la Inmaculada, ni tampoco comprarlo de lance como se hizo con el de San Sebastián; por el contrario, optaron por adornar la capilla con diversos elementos aislados tallados en madera, tarjas y "arbotantes" que después se forraban con tela según la descripción que se conserva, mientras que en el medio punto de la parte superior se puso otra moldura con un viso de tafetán color carmesí en cuyo centro se colocó una paloma tallada en madera y plateada, como símbolo del Espíritu Santo [15].

14. APO, *Memoria de las relaciones de compras y ornamentos y obras para la ynsigne yglesia Colegial de Olibares, hechos desde el año 1695.*

15. APO, *Relación de ornamentos para el culto Divino, obras y adorno de la Insigne Iglesia Collegial de Olivares. 1703-1707.*

Finalmente, a ambos lados del cuadro de la Virgen, se pusieron otros dos más pequeños que se hicieron nuevos, con asuntos alegóricos alusivos al misterio de la Inmaculada, y que en la actualidad no se conservan: en uno de ellos se representaba el tema de Esther ante Asuero, episodio tomado del bíblico libro de Esther, y probablemente plasmaba a la esposa judía del rey persa Asuero intercediendo ante él para que revocase el edicto que había dictado y que establecía la persecución y el exterminio del pueblo judío, lo que luego se interpretó como una prefiguración de la Virgen María, en la persona de Esther, como mediadora e intercesora del pueblo ante Dios; el otro lienzo representaba a su vez el enigmático tema del "país y la manzana", o la manzana con fondo de paisaje, igualmente alegórico del misterio de la Inmaculada, quizá relacionado con el relato que del pecado original se hace en el libro del Génesis.

Por otra parte, para cumplir con lo que disponían los estatutos en lo referente a las cinco lámparas que debía haber perpetuamente en la iglesia colegial, entre las que figuraba la del altar de la Concepción, se colocó en la nueva capilla la que hizo en plata de ley el orfebre jerezano afincado en Sevilla Juan Laureano de Pina (1630-1723), artista de gran prestigio en su momento porque había trabajado para varios arzobispos sevillanos como Jaime Palafox y Manuel Arias, y se había ocupado de obras de gran relevancia para la catedral de Sevilla, como su altar o manifestador de plata y sobre todo la magnífica urna que cobija los restos del rey San Fernando en la capilla real del templo metropolitano [16]; una vez más se observa el permanente deseo de los capitulares de Olivares por emular la grandeza de la sede hispalense, acudiendo al taller de Juan Laureano para que efectuase esta lámpara y otras obras para la colegiata. Lamentablemente, hay que decir que tan interesante pieza de plata, que pesó más de cuatro marcos y por cuya hechura cobró el artista ocho pesos escudos, no ha llegado hasta nuestros días, por lo que cabe pensar que fue fundida posteriormente o vendida en algún momento de necesidad como los que se vivieron en los primeros años del siglo XIX.

Cuando a mediados del siglo XVIII se realizaron para la colegiata nuevas imágenes de escultura el cabildo tuvo que buscar acomodo para las mismas en diversos lugares del templo, lo que obligó a distribuir de otra forma algunos de los altares y capillas ya existentes, a

16. Sobre la personalidad y la obra de este artista, véase SANZ SERRANO, M. J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla 1981.

lo que hay que añadir que en 1707 llegó al templo una nueva imagen de la Inmaculada, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado, que se colocó en el altar del trascoro y que posiblemente hizo que los canónigos se replanteasen la existencia de dos altares dedicados a la misma advocación de la Virgen. Fue así como la primitiva capilla que hemos descrito se hallaba ya desmantelada en 1743, momento en que deja de mencionarse su existencia en los inventarios, trasladándose el lienzo de la Virgen a otro lugar de la iglesia. En nuestros días resulta difícil identificar aquella pintura, pues aunque se conservan dos lienzos con el tema de la Inmaculada, uno en el trascoro y otro en la sacristía, ninguno de ellos tiene el marco plateado ni desde luego presenta la media corona de plata sobre las sienes de la Señora, a pesar de lo cual no podemos descartar que alguno de ellos fuese el que se compró en 1701. No obstante, el que se conserva en la sacristía podría corresponderse con uno del mismo tema que en esa misma época se colocó en lo que entonces era la contaduría de la colegiata, un espacio que desapareció años después; este cuadro al parecer fue regalado hacia 1713 por el maestro pintor, del cual solamente sabemos que se llamaba Francisco, que realizó las pinturas con el tema de los cuatro evangelistas que figuran en las pechinas de la media naranja de la iglesia; sea como fuere, se trata de un interesante lienzo de pequeño tamaño y apreciable calidad, con bello marco de rocalla de época posterior, en el que aparece la figura de la Virgen vestida con túnica blanca y manto azul que vuela al lado derecho, coronada por doce estrellas y con media luna a sus pies, sostenida por seis ángeles, dos de los cuales portan sendos atributos marianos como son un espejo y un ramo de azucenas, mientras que en los ángulos superiores vemos dos grupos de tres querubines.

IV. La milagrosa imagen de la Virgen de la Carbonera

Desde hace casi tres siglos se venera en el altar principal del trascoro de la iglesia ex-colegial de Olivares una imagen pintada en lienzo de la Inmaculada Concepción, con la original advocación de Nuestra Señora de la Carbonera, que aunque artísticamente no constituye una obra de interés excepcional, sí posee un notable atractivo desde el punto de vista histórico y devocional, ya que se halla vinculada directamente a la familia de los condes de Olivares, por expreso deseo de uno de cuyos miembros llegó el sagrado icono a la entonces colegiata. No obstante, comenzaremos reseñando una teoría, que po-

dríamos calificar de apócrifa, sobre el origen de esta representación de la Madre de Dios, y que fue expuesta a finales del siglo XIX por el presbítero e historiador sevillano José Alonso Morgado[17], cuya fuente sin embargo no conocemos. Según esta hipótesis, el mencionado lienzo habría formado parte de la decoración del palacio que los condes poseían en Olivares desde el siglo XVI, y que aún subsiste frontero a la iglesia. Pues bien, a finales de la centuria siguiente, habiéndose descolgado y enrollado el lienzo y depositado cerca de una carbonera del citado palacio, se desató un incendio que redujo a cenizas algunas habitaciones del mismo, siendo así que la pintura de la Virgen se salvó de él milagrosamente, lo que hizo que los vecinos del pueblo interpretasen el hecho como el deseo de la Virgen de ser venerada en esa su Imagen en un altar de la colegiata. Y allí fue trasladada en procesión y colocada en el altar que aún hoy ocupa, dándosele el título de "las Carboneras" por el lugar donde se había producido el suceso. Dando por buena esta leyenda, el citado autor abunda en la explicación teológica de tan extraña advocación, trayendo a colación unas palabras con las que San Buenaventura se había referido a la Virgen, llamándola "carbón bendito", y recordando de paso que en Madrid existe el convento de monjas jerónimas del Corpus Christi, llamado popularmente de las Carboneras. Pensamos por nuestra parte que esta bella leyenda no se corresponde con la realidad histórica, a la luz de la documentación conservada en el archivo parroquial, realidad que por otra parte tampoco carece desde luego de interés ni belleza.

Y es que el cuadro de la Inmaculada advocada desde el principio como "la Carbonera" (en singular) fue enviado a la colegiata el 11 de abril del año 1707 por la que entonces era su patrona, doña Catalina Méndez de Haro y Enríquez de Cabrera (1672-1733), que detentaba los títulos de VI marquesa de Heliche, VIII marquesa del Carpio y VI condesa de Olivares, con Grandeza de España; y lo hacía con el deseo claramente manifestado de que el lienzo se colocase en el altar principal del trascoro, un espacio arquitectónico que se había terminado de construir un año antes por el arquitecto José de Escobar, quien diseñó a espaldas del coro y frente a la puerta principal una especie de templete semipoligonal donde se ubicaría el mencionado al-

17. ALONSO MORGADO, J. "La maravillosa imagen de Nuestra Señora en el misterio de su Inmaculada Concepción, llamada generalmente de las Carboneras, venerada en la iglesia de Olivares", en *Sevilla Mariana*, V (1883) 399-403.

tar, lugar por otra parte destinado tradicionalmente en la mayor parte de los templos catedralicios y colegiales a albergar una representación de Nuestra Señora. Aunque en los documentos de la época no se menciona la motivación de tan piadoso regalo, es claro que se trataba de una imagen mariana a la que doña Catalina tenía en gran estima, y que la daba al templo colegial continuando una intensa relación que databa de varios años atrás, y de la que pondremos solamente algunos ejemplos: consta que en los años 1703 y 1705 la marquesa había enviado a Olivares sendos vestidos de tisú ricamente bordados para que se aprovechasen en realizar diversos ornamentos para el culto divino, de los cuales los canónigos pudieron hacer un frontal, casulla, capa pluvial, paño de cáliz, estola, toalla y palia, algunas de estas piezas con galones de plata y oro [18]. Pero la preocupación constante que la patrona mostró en estos años por la colegial no se circunscribía al ornato de ella sino también a otros asuntos de gran importancia, como fue el pleito por los diezmos que su cabildo sostuvo con el de la catedral de Sevilla y que duró más de un siglo, como leemos en una carta manuscrita de 1701 en la que doña Catalina dice al abad:

> "Señor mío, es tan de mi obligación cumplir a la que reconosco con sumo gusto de ser Patrona de tan Insigne Collegial que no abrá diligencia que no manifieste el buen deseo de que se mantenga en el maior lustre de que me alcanza a mí. V. S. puede estar seguro de mi afecto y de que contribuiré a la mejor conclusión de esta dependencia con mis oficios" [19].

Este afecto a la colegiata y a la vez el exquisito gusto por las artes lo había heredado la marquesa de su padre, don Gaspar Méndez de Haro y Fernández de Córdoba, hijo primogénito del que fuera valido de Felipe IV y sobrino del Conde Duque, Luis Méndez de Haro; este singular personaje llegó a ser Virrey de Nápoles, pero además fue un gran amante de las artes, llegando a poseer la principal colección artística privada de su época, en la que figuraron obras de tanta calidad como la "Venus del Espejo" de Velázquez [20], y precisamente en sus

18. APO, *Relación de ornamentos para el culto Divino, obras y adorno de la Insigne Iglesia Collegial de Olivares. 1703-1707.*

19. APO, leg. 14. *Libro de actas capitulares (1700-1710)*, cabildo de 20-9-1701.

20. Pita Andrade, J. M., "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio", en *Archivo Español de Arte*, (1952) 223-236.

últimos años, a pesar de la distancia, envió desde Italia a la colegiata de Olivares un Crucificado de marfil, de bella factura, que puede identificarse con el que actualmente se encuentra en el despacho parroquial, lugar que ocupa el espacio de la antigua sala capitular[21].

Volviendo al cuadro de la Carbonera, nada se dice en los documentos acerca de su procedencia, si anteriormente había adornado alguna de las salas de la residencia madrileña de la marquesa, o si ésta había encargado su hechura ex-profeso; pero pensamos que no ocurrió ninguna de estas cosas. Precisamente la advocación tan original de esta Inmaculada nos ofrece la pista fundamental para conocer su procedencia, pues por una cartela colocada ante el altar mayor de la iglesia de Olivares, que data de comienzos del siglo XVIII, sabemos que los sextos condes de Olivares, entre otros muchos títulos y patronazgos, eran poseedores del castillo de San Andrés de la Carbonera, fortaleza levantada en 1621 por el marqués del Carpio don Diego López de Haro, culminando un proyecto anterior de Felipe II, y que daría origen posteriormente al actual pueblo de Carboneras, en la provincia de Almería; la propiedad del castillo de San Andrés pasó en 1688 a la casa ducal de Alba, el año en que doña Catalina Méndez de Haro contrajo matrimonio con don Francisco Álvarez de Toledo, uniendo así para siempre las dinastías de Alba y Olivares. Por todo ello, consideramos altamente probable que el cuadro de la Inmaculada Concepción que la marquesa envió a Olivares en 1707 hubiese sido venerado anteriormente en la capilla o en alguna otra estancia del mencionado castillo, que así habría dado su nombre a la imagen, la cual por otra parte llegó ya a la colegiata con el apelativo de "milagrosa".

El lienzo mide 1,4 x 1 m, y representa a la Santísima Virgen con la iconografía propia de su Concepción sin pecado original, en el centro de un rompimiento de gloria, alzada sobre una nube por cuatro querubines y flanqueada por otros cuatro, mientras que en los ángulos inferiores aparecen sendos ramos de rosas y azucenas y en la parte superior la representación de una paloma blanca como símbolo del Espíritu Santo, y bajo la misma una inscripción en letras blancas que dice "TUTTA PULCARA". La figura de María es solemne, sus manos unidas en el centro por las yemas de los dedos, ataviada de for-

21. AHPSM, leg. 546. *Inventario de bienes y reliquias de la Iglesia Colegial de Olivares. Año 1690,* f. 186.

ma sencilla con túnica blanca y manto azul que caen en sencillos pliegues verticales, mientras que el rostro ovalado de la Señora presenta unos rasgos que podríamos calificar de nobles, con ojos azules muy abiertos, y cubierta la cabeza con larga cabellera rubia cuyos mechones alcanzan la cintura. A primera vista llama la atención el estilo de la obra, que no se corresponde con el que estaba vigente para este tipo iconográfico en la España del pleno barroco. Igualmente llamativa es la inscripción que como hemos escrito figura sobre las sienes de la Virgen, la cual ha salido a la luz recientemente cuando se ha procedido a la restauración del lienzo, pues está escrita no en castellano ni latín, sino en lengua italiana, indicios ambos que nos hacían pensar en que no estábamos ante una obra salida de los pinceles de uno de los artistas que integraban las escuelas pictóricas madrileña y andaluza de los comienzos del siglo XVIII.

El misterio sobre la autoría de la pintura ha quedado al descubierto en el pasado año 2000, cuando la misma ha sido sometida a un proceso de restauración y conservación en el Estudio Proarte, el primero llevado a cabo sobre la obra en toda su historia, que ha consistido fundamentalmente en paliar los levantamientos y desprendimientos de la capa pictórica, y recuperar la policromía original oculta por barnices oscurecidos y oxidados; pues bien, al separar el lienzo del marco se descubrió una inscripción en la parte posterior que dice lo siguiente: «Para la Excmª S.ª Marquesa del Carpio. Pintóla Juan Bautista Paz Romano, Aº 1695». Se trata por tanto de una obra encargada por la marquesa del Carpio el citado año 1695 a un artista completamente desconocido para la historiografía artística española, de nombre Juan Bautista Paz, que con toda seguridad era de origen italiano, concretamente natural de la ciudad eterna, a lo que obedecería la palabra "romano" que figura en la firma tras sus apellidos, hecho que explicaría también el que se hubiese utilizado la lengua de Dante en la mencionada inscripción alusiva a la Pureza de María. Al contemplar esta su única obra conocida, puede afirmarse que Juan Bautista Paz sería uno de los muchos pintores de segunda fila que trabajaron la pintura de temática religiosa en la Italia de finales del siglo XVII, para clientes adinerados que buscaban obras de calidad aceptable para decorar las estancias de sus numerosas posesiones inmobiliarias, como era el caso de Catalina Méndez de Haro, quedando en este caso la duda de si nuestra dama adquirió la pintura en uno de sus viajes a Italia, o si por el contrario el encargo fue fruto de una estancia temporal del pintor en la corte madrileña, de la que no habrían quedado otros testimonios.

Nuestra Señora de la Carbonera. Juan Bautista Paz, 1695

La imagen llegó a Olivares con la fama de "milagrosa", de ahí el gran aprecio que al instante demostraron por ella tanto el cabildo de la colegiata como el conjunto de los fieles, siendo así que inmediatamente, siguiendo las instrucciones dadas por la marquesa, se procedió a adornar el cuadro con un original y abundante conjunto de piezas de plata, siguiendo una moda de aquella época en las imágenes de particular devoción, conjunto que no se ha conservado en su totalidad, pero que sin duda otorgaría un efecto riquísimo a la imagen. Fue así como se colocó sobre la cabeza de la Señora una media corona de tipo imperial, y catorce estrellas que circundaban su rostro a modo de ráfaga, a sus pies los dos extremos de una media luna, a los

lados dos ángeles de cuerpo entero portando en una de sus manos sendos ramos de azucenas; diseminadas por el manto y la túnica se hallaban ochenta y nueve pequeñas estrellas, veintiséis de ellas con piedras blancas en su centro y el resto con piedras azules, y rodeando el manto otras treinta y cuatro medias estrellas, mientras que en el pecho se colocó una pequeña joya, con la forma del anagrama de María coronado, completando tan lujoso conjunto ornamental un ancho letrero a los pies de la Virgen, como todo lo anterior realizado en plata, que reza "AVE MARIS STELLA". De todos estos elementos, con el tiempo desaparecieron la mayor parte de las estrellas y uno de los ángeles, habiendo sido repuestos solamente en nuestros días el ángel que faltaba y las estrellas de las puntas de la media luna con nuevas obras del orfebre sevillano José Jiménez, aprovechando la mencionada restauración del año 2000. Por otra parte, el lienzo llegó a Olivares sin marco, por lo que hubo que tallarle uno de madera dorada, de grandes dimensiones, ejecutado con gran calidad en el estilo de los retablos sevillanos del pleno barroco, con perfil interior a base de pequeñas y finas ovas, y al exterior movidos y gruesos roleos, dos grandes ramos de frutas a los lados, un cordón visible a trozos y otros elementos vegetales más pequeños, mientras que en la parte superior se asoma una pequeña cabeza de querubín, sobre una cartela de fondo azul que contiene una inscripción dorada con el lema "Tota pulchra", que sustituía así a la que figuraba originalmente en el lienzo y que había quedado oculta por la corona.

También a expensas de doña Catalina de Haro se realizó ese mismo año de 1707 un original retablo, que fue bendecido en el transcurso de una solemne función el día 8 de diciembre, y que decora todo el templete donde se ubicó el altar de la Virgen de la Carbonera, adaptándose así al espacio creado por José de Escobar, respetando los postigos de acceso al coro y la parte superior donde se asienta el órgano, que constituye un arco cubierto de barrocas yeserías. La impresión del conjunto es bastante original, pues no se trata en realidad de un retablo de estructura clásica, sino de diversos elementos que se conjugan de forma bastante vistosa, contrastando el dorado y el negro de la madera con el fondo blanco del muro. Los elementos retablísticos en cuestión, realizados en madera pintada imitando jaspes, consisten en seis columnas salomónicas, tres a cada lado, con capiteles corintios y fustes poco canónicos, pues a su escasa altura se añade que descansan sobre unos elevados basamentos de tres niveles; sobre estas columnas aparece una cornisa de traza sencilla, y entre ellas cuatro arcos trilobulados de perfil muy simple. La decoración

del conjunto se reduce a diversos elementos dorados, tales como los capiteles y unos pequeños broches de tipo vegetal de los que penden unos cordones del mismo tipo que los que recorren las columnas. A ambos lados del cuadro, bajo el arco que lo cobija, se han colocado dos pilastras terminadas en ménsulas, decoradas igualmente con motivos vegetales dorados, mientras que debajo del lienzo se sitúa una ancha repisa del mismo tipo y perfil ovalado. Por su parte, bajo los arcos lobulados, el imaginativo artista dispuso también cuatro pequeñas pinturas sobre madera, en tonos azules, blancos y dorados, con temas alusivos a las letanías lauretanas.

Finalmente, completando el conjunto, se colocaron en los extremos del altar dos pilas para el agua bendita, y sobre ellas sendas tarjas de madera, con óvalos pintados en los que aparecen, respectivamente, la cruz y el anagrama mariano, enmarcados por simétricos roleos. Otros elementos que daban forma a este rico conjunto no han llegado a nuestros días, como ocurrió con la reja de hierro y varios ángeles de madera policromada que sostenían una colgadura de damasco rojo. Desgraciadamente tampoco ha llegado hasta nosotros la lámpara de plata que se hizo para el altar de la Carbonera, una pieza que debió ser de bella factura, de la cual se dice en los documentos que tenía "tres candeleros al vuelo" y pesó ciento tres pesos escudos; aunque no se consigna su autor, pensamos que su hechura debió correr a cargo de Juan Laureano de Pina, insigne platero que, como ya hemos visto, había hecho otras piezas para la colegiata de Olivares, entre ellas una lámpara para el altar de la Concepción, y esto precisamente explicaría que los canónigos recurriesen a este artífice para restaurar la lámpara de la Carbonera en 1708, después de haber sido robado su remate y haberse localizado éste en la vecina localidad de Sanlúcar la Mayor. Esta lámpara fue sustituida en 1712 por dos arañas de plata que en esta ocasión sí están documentadas como obra del citado Juan Laureano, de las cuales solamente sabemos que tenían varas de hierro estañado y borlas de seda carmesí, y que costaron 642 reales; estas dos arañas serían de nuevo sustituidas a finales del siglo, colocando en su lugar otras nuevas realizadas en bronce con cantoneras de plata, que tampoco han llegado hasta nosotros.

A este generoso y abundante legado de la marquesa del Carpio hay que añadir dos pequeñas pinturas en lienzo con marcos dorados que se pusieron junto a la Virgen de la Carbonera sobre los postigos del coro, pero que en la actualidad se hallan en el despacho parroquial, y que representan a los arcángeles San Gabriel y San Miguel,

obras de buena factura realizadas por un anónimo artista de la escuela sevillana en los primeros años del siglo XVIII. Y finalmente, también para el culto de la Virgen, costeó la patrona un simpecado de terciopelo carmesí con pintura central de la Inmaculada y una inscripción alusiva al Misterio con letras de bronce dorado, pieza que debió ser muy bella pero que por desgracia no se conserva, como tampoco los dos ángeles de talla que en posición orante figuraban sobre la mesa de altar, para el cual regaló también doña Catalina otros elementos indispensables como el frontal, atril, ara y misal, piezas todas ellas guarnecidas de terciopelo y damasco carmesí. En los años siguientes se hicieron, costeados ya por la fábrica de la colegial, dos ciriales de metal plateado para este altar, por los que se pagaron 120 reales.

Desde su llegada a Olivares, la Virgen de la Carbonera gozó de mucha devoción entre los capitulares y el común de los fieles, los cuales se encargaban de dar testimonio público de los milagros obrados por la Virgen en las tablas colocadas con este fin en su altar, una veneración que se traducía en la celebración cada año de su fiesta en el mes de diciembre, con fuegos artificiales desde las vísperas y al tiempo de "alzar" durante la función solemne, la cual incluía uno de los sermones principales del calendario litúrgico en la colegiata, fiesta que tenía un costo anual de trescientos reales [22]. Esta devoción popular se mantendría hasta mediados del siglo XIX, cuando, como veremos seguidamente, una nueva imagen de la Virgen Inmaculada ocuparía en el corazón de los olivareños el lugar que antaño tuvo Ntra. Sra. de la Carbonera.

V. La proclamación dogmática y la nueva imagen de la Purísima

Como es sabido, el 8 de diciembre del año 1854 el papa Pío IX promulgó la Bula *Ineffabilis Deus*, mediante la cual se definía como dogma de fe el que hasta entonces sólo había sido considerado Misterio de la Concepción sin mancha de pecado original de la Virgen María, Madre de Ntro. Señor Jesucristo. Culminaba así un largo de-

22. APO, *Relación octava de los ornamentos y gastos, tocantes al culto divino, de la Insigne Iglesia Collegial de Olivares*, *desde primero del año de 1709 hasta fin de Abril deste presente año de 1713*.

bate teológico que hundía sus raíces en los primeros siglos del cristianismo, y que en nuestra tierra alcanzó un auge extraordinario en los siglos que siguieron al concilio de Trento, debate en el que participó todo el pueblo cristiano, que con su fervor alentó y hasta podemos decir que exigió el pronunciamiento claro de la Iglesia sobre este asunto. Las circunstancias harían que fuera en una modesta villa de la comarca sevillana del Aljarafe, muy cerca de Olivares, donde primero se conoció en España la noticia de la proclamación dogmática, y donde por primera vez repicaron las campanas en señal de júbilo por tal acontecimiento. Y es que, al vivirse entonces en nuestro país unas relaciones extremadamente conflictivas entre el Gobierno y la Iglesia, no se autorizó la publicación de la Bula hasta pasados unos meses, pero el entonces párroco de la localidad de Valencina, el franciscano Manuel Fernández, gracias a su amistad con los duques de Montpensier, tuvo acceso a la noticia de forma privilegiada, y se ocupó de que la misma fuera conocida inmediatamente en toda la archidiócesis [23]. Fue así como la buena nueva llegó a las pocas horas hasta Olivares, donde aunque la iglesia aun no había dejado de ser oficialmente colegiata, ya hacía dos años que no funcionaba como tal, estando regida entonces no por el cabildo, sino por uno de los antiguos canónigos que actuaba ahora en calidad de gobernador eclesiástico; sin embargo, esta circunstancia no derivó inmediatamente en un decaimiento del boato con que antaño se celebraron los cultos en la iglesia de Santa María de las Nieves, sino que la herencia de la que había sido "colegial insigne" perduró aun bastantes años. De ello da fe la función religiosa que se celebró en diciembre de 1854, al poco tiempo de conocerse la noticia de la proclamación del dogma de la Inmaculada, y en la cual predicó el padre Antonio de Porras, al que se pagaron por tal cometido cien reales, y para la que se instaló en el altar mayor, como ya se ha dicho, el grandioso manifestador de plata[24]. No nos consta sin embargo si la imagen de la Virgen que presidió aquélla celebración era ya la que ese mismo año se había adquirido para la iglesia de Olivares, o la misma llegó allí en los meses siguientes.

En 1854 el escultor e imaginero sevillano Gabriel de Astorga Miranda talló una imagen de candelero para vestir, con la advocación

23. De Paz González, A. *Valencina de la Concepción. Historia, tradiciones y vivencias*, Sevilla 2000, pp. 44-46.

24. APO, leg. 229. *Libro de cuentas de fábrica 1852-1885*, s/f.

de la Inmaculada Concepción, para que recibiese culto en uno de los altares laterales de la iglesia ex-colegial, imagen que está fechada y firmada por el propio artista a la altura del talle. El bendito simulacro fue colocado en el segundo altar de la nave del evangelio, en un retablo rococó que había sido realizado hacia 1775 y que originariamente había albergado una imagen de Cristo atado a la columna, la cual a su vez fue colocada en la capilla de las reliquias, hasta que posteriormente fue trasladada a la capilla de la Santa Vera Cruz, propia de la Hermandad del mismo nombre, donde aun hoy se venera. Todo ello explica la presencia de una iconografía pasionista en el retablo donde hoy recibe culto la Inmaculada, culto que en la actualidad consiste en un triduo en su honor que concluye en su festividad del 8 de diciembre, para el cual la imagen es trasladada al altar mayor, ya sin la presencia del manifestador de plata, que se reserva para el Santísimo.

Inmaculada Concepción. Gabriel de Astorga, 1854

Nos encontramos ante una imagen mariana de notable belleza, cuyo esbelto candelero le otorga una considerable envergadura, y que por otra parte responde al estilo más genuino de Gabriel de Astorga, dentro de cuya producción esta obra destaca como una de las más logradas. Si bien en la talla de las manos, que con fidelidad a la iconografía concepcionista unen sus dedos a la altura del pecho en actitud orante, no se observa la pericia propia de un gran maestro de la escultura, sí es cierto que esa habilidad está más presente en la concepción de la cabeza, de contornos redondos y ligeramente inclinada hacia la izquierda, con cuello poco anatomizado y rostro ovalado, grandes ojos de cristal enmarcados por finas cejas, nariz pequeña, boca cerrada y pronunciada barbilla, rasgos todos que dotan a la imagen de una gran dulzura y responden desde luego a las características de la generalidad de las obras labradas por el imaginero sevillano, que por ello resultan relativamente fáciles de identificar, según afirma el profesor Roda Peña [25].

La Purísima que nos ocupa cubre su cabeza con cabellera de pelo natural, colocada sin artificio alguno dejando ver los pabellones auditivos, que por otra parte poseen pendientes según la manera sevillana de vestir las imágenes marianas de gloria, ataviada aquí la Virgen con túnica blanca y manto azul, los colores canónicos desde mediados del siglo XVII, y adornada además con dos piezas de plata decimonónicas: la media luna a los pies, con el anagrama mariano sobredorado en el centro, y la cabeza orlada con una diadema con doce estrellas; la imagen se eleva en su altar sobre una peana de factura contemporánea realizada en estilo neobarroco, con base semihexagonal y tres cabezas de querubines de talla policromada.

En cuanto al autor de tan bella imagen podemos decir que Gabriel de Astorga, nacido en Sevilla en 1804, era el segundo de los hijos del también escultor e imaginero Juan de Astorga, aunque Gabriel no alcanzaría nunca la fama ni la calidad artística de su progenitor, el cual por otra parte, según hemos podido documentar recientemente, había trabajado a comienzos del siglo XIX para la parroquia de la desaparecida localidad de Heliche, dependiente entonces de la colegial de Olivares. Como su padre, también Gabriel desempeñó algún tiempo la docencia en la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Su producción, bastante amplia y con primacía absoluta de la temática religio-

25. RODA PEÑA, J., "Un Niño Jesús del escultor Gabriel de Astorga", en *Laboratorio de Arte*, (Sevilla), n.º 4 (1991) 342.

sa, se encuentra aún en gran parte sin documentar, aunque lo que de ella se conoce sitúa a nuestro artista en un nivel discreto dentro del anodino panorama escultórico de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XIX, en el cual predominaba un estilo claramente eclecticista que algunos autores han dado en llamar post-romántico[26]. De su catálogo destacaríamos por su mayor calidad, además de la Inmaculada de Olivares, algunas otras tallas marianas (sus efigies masculinas adolecen de menor expresividad), como la personal talla de la Virgen de la Soledad para la Hermandad del mismo título radicada en el sevillano convento de San Buenaventura, la Divina Pastora de la parroquial de Santa Ana, en la misma ciudad, o la Dolorosa de las Angustias de la localidad hispalense de Marchena.

VI. Otras representaciones artísticas de la Inmaculada

Además de las ya mencionadas, existen en diversos lugares de la iglesia parroquial de Olivares otras tres imágenes de la Inmaculada Concepción, a las cuales merece la pena referirse en este trabajo siquiera brevemente, aunque la carencia de referencias documentales sobre las mismas dificulte un estudio más profundo que tal vez pueda llevarse a efecto en otra ocasión. Comenzaremos por la escultura en madera tallada y policromada que ocupa hoy el espacio que originalmente estaba destinado a manifestar de forma solemne el Santísimo Sacramento en el segundo cuerpo del retablo mayor, recordando en primer lugar que esta obra barroca fue realizada en 1697 por José Guisado, José de Escobar, Matías de Brunenque y María Roldán. La imagen de la Inmaculada, sin embargo, fue colocada allí bastantes años después, ya que se trata de una talla de tamaño académico que presenta el estilo del último tercio del siglo XVIII, pudiéndose fechar su ejecución hacia 1790. Asentada sobre una alta peana de base circular con grandes costillas, para la cual el escultor se ha inspirado en la orfebrería barroca, la Virgen se eleva sobre una pequeña nube en cuya parte frontal se hallan abigarradas cinco cabezas de querubines, y en la que asoman por los lados los cuernos invertidos de la media luna. El cuerpo de la imagen, de madera y telas encoladas, presenta grandes desperfectos, especialmente en el rostro, de fina talla y bella

26. Banda y Vargas, A. de la, "La imaginería procesional sevillana en los siglos XIX y XX", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 242 (1979) 19. González Gómez, J. M., "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el Academicismo al

encarnadura rosácea a pulimento y con ojos de cristal, y sobre todo a las manos, que se han perdido por completo; en mejor estado se halla la túnica, blanca y tallada en pliegues poco profundos que dejan traslucir la anatomía, así como el manto, muy abierto en ambos lados y recogido en los brazos de la Señora, con un movimiento que recuerda al de la imagen de la Virgen de las Nieves, cuyas vestiduras se deben a la reforma llevada a cabo en esta imagen por el escultor sevillano Ángel Iglesias a finales del siglo XVIII, y cuyo manto está policromado en su parte exterior en los mismos tonos azules y con semejantes motivos estofados en oro en la franja que lo recorre por su parte exterior, y que en el caso de la Inmaculada, se repiten también en el interior, de bella policromía color jacinto. Por ello, no descartamos que la autoría de esta interesante imagen pueda corresponder al propio Ángel Iglesias. Por lo demás, la Virgen cubre su cabeza con una interesante corona de plata de la misma época, en la que destaca la abundante rocalla que recubre tanto el aro como la ráfaga.

De gran interés artístico es la imagen de la Inmaculada Concepción realizada en plata de ley que en la actualidad se halla colocada en el primer cuerpo de la custodia procesional que se utiliza en la fiesta del Corpus, obra ésta última realizada entre 1966 y 1998 por el orfebre sevillano José Jiménez, quien aprovechó diversas piezas antiguas de la fabulosa colección de platería de la antigua colegiata, como es el caso de esta imagen a la que nos referimos. Se trata de una pieza de magnífica ejecución, que ostenta el punzón de la ciudad de Sevilla pero no el de su autor, y de la que por desgracia no conocemos referencia documental alguna, porque efectivamente la misma no se menciona en ninguno de los inventarios de los que se conservan y que llegan a las primeras décadas del siglo XIX, por lo que en principio cabe suponer que pudiera haber sido donada posteriormente a la colegiata por algunos de sus canónigos o alguna otra persona de elevada posición social relacionada con la institución. Sea como fuere hay que señalar que se trata de una notable representación de la Virgen, de carácter marcadamente escultórico, concebida formalmente con gran dinamicidad y estilización, según los modelos de la escultura sevillana del primer tercio del siglo XVIII, y que aparece sobre una peana de base circular y con gallones, sobre la que se eleva una nube oculta por tres querubines. Muy característica es asimismo la ráfaga que circunda la imagen y la corona, en las cuales se ven unas bandas cubiertas con decoración repujada con motivos vegetales que no son más que una evolución de las ondas de raíz manieris-

ta, y de las que a su vez parten rayos flambeados y rectos, terminados estos últimos en estrellas.

Inmaculada Concepción. Custodia procesional del Corpus

Finalmente, mencionaremos una pintura en lienzo de autor anónimo, aunque datable en la segunda mitad del siglo XIX, que se halla colocada en uno de los muros laterales del trascoro, junto a la capilla de la Soledad. Obra de carácter romántico, su mayor interés reside en la variante iconográfica del tema concepcionista que nos muestra, pues la Virgen, que aparece en el centro del cuadro en una figura de raigambre murillesca, está literalmente rodeada por una gran cantidad de ángeles, cuyo tratamiento anatómico no está lejano a la estética naif, y que forman varios grupos de figuras infantiles que se co-

municanentre sí y portan diversos símbolos alusivos a la pureza de la Virgen. Con esta obra se completa pues un rico repertorio de imágenes que configura el principal tema iconográfico presente en este templo ex-colegial de Olivares, testimonio elocuente de un pasado y un presente de acendrada devoción a la Concepción Inmaculada, en este trozo de lo que se dio en llamar "tierra de María Santísima".

VII. Apéndice documental

1

La primitiva capilla de la Concepción y la llegada a Olivares de la imagen de Ntra. Sra. de la Carbonera.

«Relación de ornamentos para el culto Divino, obras y adorno de la Ynsigne Iglesia Collegial de Olivares. 1703-1707». Archivo parroquial de Olivares.

"Capilla de la limpia Conzepción.

Para colocar la Ymagen de ntra. Sª de la Pura y Limpia Conzepción en la Capilla que antes fue del baptismo se adornó poniendo en el medio punto de ella en la moldura plateada con viso de tafetán carmesí una paloma plateada en significazión del Espíritu Santo con guarnizión de clavos plateados de remate, treinta rs.

La media corona de plata que se fijó en el quadro de dcha Ymagen de la Conzepción ynclussa la hechura, costó siete excudos.

Dos quadros con sus molduras plateadas para los lados de dcha Capilla, el uno con la pintura del Paiz y la manzana,y el otro el Rey Asuero y la reina Ester que son símbolo del misterio, tubieron de costo ciento y nobenta y dos rs.

Dos tablas para las molduras diez y siete rs.

Quatro tablas azerradizas, treinta y dos rs.

Diez y ocho baras de tafetán carmesí para forrar los arbotantes y demás tarjas con que se adornó la dicha Capilla, y se añadió el velo de ella, ciento y treinta y cinco rs.

Por los quinientos y ochenta y cinco clavos de bronze plateados con que se guarnezieron los dchos Arbotantes y trajas a treze rs, ciento setenta y seis rs.

El frontal fue el mismo que tenía de damasco carmesí, y por otro lado blanco y guarnesido.

Una lámpara de plata, que pesa quatro marcos y treze rs de plata, y ocho excudos de la echura que se pagaron a Juan Laureano mtro platero son quarenta y un excudos y cinco rs de plata, que fue prezisa para alumbrar la Sta. Ymagen de ntra. Sª de la Pura y Limpia Conzepción en la Capilla que se puso que antes fue del Baptismo, por ser una de las cinco lámparas que disponen y expresan los estatutos aya en la dcha Yglesia".

"Alajas que dio el año de 1707 la Excma. Sra. Marquesa del Carpio, con la milagrosa ymagen de la Carbonera.

Por el mes de Abril del año de mil setezientos y siete remitió su Exª la Sta. Ymagen de ntra. Sª de la Carbonera, para que se colocase como se hizo en el Altar prinzipal del traschoro en ocho de Diziembre de dcho año, haviendose adornado con la corona, estrellas, luna y repisa y ángeles, todo de plata, y una moldura grande de talla romana, dorada y calada, con cordones dorados.

El retablo que viste toda la fachada del traschoro dorado y pintado a ymitación de jaspe con sus columnas y siete ángeles por remates.

El Simpecado de terziopelo carmesí con las letras de bronze dorado.

Los velos de damasco carmesí grandes.

El frontal de dos baras, el uno terziopelo y damasco carmesí con bronze dorado, y el otro de damasco blanco guarnesido franjón de oro y viso carmesí.

El ara, misal y atril de terziopelo carmesí y manteles.

Dos ángeles para la repisa de ntra Sª con bandas doradas y de rodillas sobre cujinetes de terziopelo carmesí.

Dos quadros con molduras doradas de los Stos. Arcángeles Sn Miguel y Sn Gabriel puestos sobre los postigos del choro, con cordones dorados.

Dos piletas de pie grandes de jaspe para agua bendita, puestas a los dichos postigos del choro con sus tarjas talladas, y pintadas de jaspe con la Sta. Cruz y dulze nombre de María de reliebe dorado que se unen con el retablo.

Una baranda de hierro con valaustre redondo pintada de azul con los borlones, mesas y remates dorados, puesta delante del dcho Altar de ntra Sª de la Carbonera para su resguardo y mayor dezenzia.

Una lámpara de plata, con sus tres candeleros al buelo de nueva echura que pesó ciento y tres pesos excudos puesta delante del Altar de dicha Santa Ymagen.

Dos tablas con molduras escritos los milagros que a hecho y haze cada día".

2

El Cabildo de la Colegiata pide al Papa que declare por artículo de fe la Concepción de Nuestra Señora.

Archivo parroquial de Olivares, Libro de Actas Capitulares (1724-1736), leg. 12, f. 152.

"Junta particular del Martes 14 de Octubre de 1732.

En esta Insigne Iglesia Colexial desta Villa de Olivares en catorze días de Octubre de mil setecientos y treinta y dos años el Sr Racionero Dn Francisco Rosilla y Presidente junto a los Sres. Dn Juan Antonio de Castro Maestrescuela, Dn Juan García Maldonado Canónigo, Dn Miguel Dontello subtítulo de Secretario, Dn Christoval Navarro Racionero, y todos Prevendados desta dcha Iglesia, y estando todos juntos dixo el Sr Presidente como avia juntado a todos los Sres. por allarse con una carta del Rey y aviendola avierto el subtítulo de Secretario dice Su Magestad en su carta cómo desea el que declare Su Bd. el misterio de la Concepción de ntra. Sª por artículo de fe. Y que están sus agentes en Roma haciendo vivas instancias a Su Santidad en su nombre para que lo declare, y que el Cavildo le escriva suplicándole se sirva de conceder al Rey ntro. Sr. esta súplica, y a toda la religión christiana. Y que baia la carta a poder de su Secretario para que la remita a Roma, y el Cavildo aviendo oydo pretensión tan piadosa acordaron el que el Secretario escriva a Dn Agustín Alcalde que se alla en Sevilla se informe de la Santa Iglesia en la conformidad que escrive al Papa. Y si a de ir en latín, o en romanze, y cómo se pone el sobre escrito, con que se concluió esta junta de que doy fe".

La Inmaculada Concepción a través del patrimonio de franciscanos y dominicos en el Reino de Jaén

Felipe Serrano Estrella
Universidad Granada

I. Contexto histórico.

II. La Inmaculada ante franciscanos y dominicos.

2.1. *La elección de la advocación concepcionista*.
2.2. *El patrimonio artístico*.

2.2.1. La devoción concepcionista a través de Santa Ana.
2.2.2. Las portadas de las iglesias conventuales. Emblemas públicos de una creencia.
2.2.3. Entre lo público y lo privado: Las iglesias conventuales.
2.2.4. La devoción para unos pocos: La Inmaculada en el interior de las clausuras.

III. Conclusión.

I. Contexto histórico

El antiguo Reino de Jaén destacó de forma sobresaliente en el marco hispánico de la defensa por la proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción. Los cabildos, tanto civiles como eclesiásticos, eruditos, teólogos,… y sobre todo los conventos y monasterios, se posicionaron a favor de la petición dogmática desde los primeros momentos y en paralelo con las vecinas archidiócesis de Granada y Sevilla.

Fruto de ese fervor inmaculista surgirán una serie de representaciones artísticas que pretenden expresar de forma plástica la magnitud de tan significativo misterio como es la Limpia Concepción de María. Será a través de las mismas y del marco en el que surgen como pretendemos reconstruir el que fuera uno de los más brillantes capítulos de la historia giennense.

La devoción inmaculista en Jaén hunde sus raíces en los tiempos que siguen a la Reconquista, entre los ejemplos más significativos destaca el mercedario obispo giennense San Pedro Pascual quien desde finales del siglo XIII parece haber sembrado la semilla que florecerá cien años más tarde de la mano de personajes tan significativos como: Sebastián de Magaña, Diego Sagredo, Gutierre González Doncel, Pedro Becerra o el cardenal obispo de Jaén, don Pedro Pacheco que "fue mui devoto de la Concepción de la Purísima Virgen y causa de que en el concilio de Trento se determinase lo que contiene el decreto. Y aviendo estado ausente un Prelado, que no llevaba esta opinión, quando volvió, dixo: In hoc Decreto Concilium Pachequizavit"[1].

---

1. Ximena Jurado, M., *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este Obispado,* Granada 1991, Ed. facsímil, p. 476.

La diócesis de Jaén y las jurisdicciones en las que se dividía el territorio que ocupa la actual provincia giennense: Vicaría de Martos, Adelantamiento de Cazorla, Vicarías de Beas y Segura y la Abadía de Alcalá la Real, destacaron por sus ciudades y villas embarcadas en tan magna empresa.

En el campo artístico, a los primeros tanteos iconográficos que pretenden representar la Concepción de María, seguirá la consolidación de un modelo más o menos definitivo de Inmaculada de acuerdo con los dictados de teólogos, tratadistas, eruditos… aunque incluso en fechas tardías veremos como se siguen utilizando las primeras iconografías concepcionistas. Expresión de este fervor serán las numerosas obras de arte que expresan el misterio mariano; en pintura sobresalen piezas de Caballero D'Arpino, Risueño, Bocanegra, Sebastián Martínez o Valois y en escultura, joyas salidas de las manos de Alonso de Mena, Duque Cornejo, Alonso Cano…

Todo este proceso se explica por varios factores, entre ellos la evolución que experimentará la creencia que irá saliendo de los círculos estrictamente religiosos y calará entre la población, que participará activamente haciendo frente a las disputas teológicas. No sólo será una devoción de altas dignidades eclesiásticas que fundan sus capillas en honor a la Concepción y utilizan en ellas complejas iconografías, sino que a través de imágenes milagrosas, cofradías y personajes que fomentarán este culto, se extenderá esta defensa inmaculista a todos los ámbitos de la sociedad. Aunque lo cierto es que en el Reino de Jaén ya existía desde antaño, como así lo expresa la importancia que le concedía el Condestable de Castilla don Miguel Lucas de Iranzo en pleno siglo XV.

II. La Inmaculada ante franciscanos y dominicos

Serán los franciscanos los grandes defensores de las tesis inmaculistas desde la Edad Media, con personajes tan insignes como Duns Scotus o el Papa Sixto IV y apoyados por la Universidad de París y otras órdenes como los carmelitas y más tarde los jesuitas. Frente a ellos, los dominicos (aunque con excepciones como veremos) se volcaron en los postulados maculistas defendidos por San Bernardo y protagonizarán con destacadas figuras como Santo Tomás de Aquino, Ambrosio Catharinus… lo que en algunos lugares se convierte en una verdadera lucha entre dos "bandos", maculistas e inmaculistas.

Será en este ambiente tan singular donde el culto a la Inmaculada alcance una de sus más altas cotas en los monasterios y conventos jiennenses, quedando de manifiesto en aspectos tales como la elección de la Concepción como advocación, las cofradías concepcionistas establecidas en estas instituciones[2], los memoriales a favor de la proclamación dogmática, o las numerosas obras de arte que se convierten en el documento más elocuente de esta realidad histórica.

2.1. *La elección de la advocación concepcionista*

Fruto de esta situación que se vive desde finales de la Edad Media y que tiene su máximo auge a partir del siglo XVI, será el que numerosas instituciones se pongan bajo la advocación inmaculista, entre ellas destacarán un importante número de conventos y monasterios giennenses, hecho que expresaba la magnitud que tenía esta "piadosa creencia", puesto en relieve a través de la elección de este título como distintivo para una entidad que se crea con afán de perpetuidad y como fruto de gran esfuerzo tanto personal como colectivo.

La utilización de advocaciones marianas estará presente desde los primeros momentos de la Reconquista sobre todo en iglesias vinculadas al clero secular, siendo muy significativo el caso de las dos catedrales diocesanas. En cuanto a los conventos serán sólo los mercedarios los que utilicen el título mariano para sus primeras fundaciones en el siglo XIII, habrá que esperar al monasterio de dominicas de Nuestra Señora de los Ángeles de Jaén en 1473, para que se abra el camino a las dedicaciones marianas que triunfarán durante los siglos XVI y XVII. En el ámbito inmaculista, será a mediados del quinientos cuando asistamos a la aparición de los primeros monasterios dedicados a la Concepción[3], así la villa de Beas en 1507 veía como un beaterio se convertía en monasterio de terceras franciscanas, las cuales años más tarde, en 1544, debido a la falta de espacio se trasladaban y

2. Existieron instituciones de este tipo desde principios del XVI, en los conventos destacó la de la Limpia Concepción en San Francisco de Jaén. También la estudiada por Soledad Lázaro en el monasterio de la Concepción Dominica, LÁZARO DAMAS, S., *La Inmaculada Concepción de María,* Jaén 2001, p. 31.

3. Casi medio siglo más tarde que las primeras capillas dedicadas a la Concepción como las establecidas en Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda o la Santa Capilla de San Andrés de Jaén. Ver: LÁZARO DAMAS, S., *La Inmaculada*..., o.c.

disponían el nuevo monasterio bajo la advocación de la Purísima Concepción. Después profesarían la regla segunda de Santa Clara lo que las llevó a ser conocidas como monasterio de Santa Clara y quizás por su condición anterior de beaterio, también se denominó de Santa Ana.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI surgen conventos como: el de la Inmaculada Concepción o Santa Clara de Baeza (1561), las Dominicas de Jaén y Porcuna (1562), los carmelitas descalzos de Mancha Real (1586), las Trinitarias de Andújar (1587), las carmelitas descalzas de Úbeda (1595). En el siglo XVII, la Concepción francisca de Jaén (1618), los capuchinos de Castillo de Locubín (1626), las agustinas de Cazorla (1641) y en pleno siglo ilustrado los hermanos de San Juan de Dios eligen en 1714 la advocación de la Pura y Limpia Concepción para su Hospital de Linares. A todos estos ejemplos habría que sumar el deseo fracasado de fundar un monasterio de concepcionistas dedicado a la Inmaculada Concepción en Villanueva de Andújar en 1605, que finalmente se quedó en iglesia parroquial bajo esta advocación[4].

Dentro de ese gran auge experimentado durante el XVI hallamos una figura muy significativa, el obispo Diego de los Cobos. Español y tridentino, potenciará la devoción a la Inmaculada con gran fuerza durante su gobierno tal y como lo manifiesta la creación de tres monasterios femeninos bajo este título mariano, es el caso en 1561 del monasterio de la Inmaculada Concepción de Baeza, también llamado de Santa Clara, que se pensó poner en primer momento bajo la Regla de la Inmaculada Concepción, aunque finalmente se dejó bajo la segunda de Santa Clara pero con el escapulario de la Concepción, por la presión realizada por sus fundadores, Gonzalo Mexía y Elvira Bravo.

Y un año más tarde, en 1562, se fundan los dos monasterios de dominicas dedicados a la Concepción. Son muchos los que se extrañan de la utilización de esta advocación en el ámbito de la orden de Predicadores, a cuyos frailes estaban sujetos. No podemos olvidar que nos encontramos en la segunda mitad del siglo XVI, en pleno concilio de trento en el que participó activamente el entonces obispo de Jaén, el cardenal Pedro Pacheco, también hay que tener en cuenta que el fervor por la Inmaculada Concepción no haya alcanzado aún

4. XIMENA JURADO, M., *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de Jaén y Anales eclesiásticos de este Obispado,* Granada 1991, Ed. facsímil, p.507.

las cotas de enfrentamiento entre maculistas e inmaculistas que caracterizarán a la centuria siguiente y que por ello no supusiera todavía un grave problema a los dominicos. Pero junto a esta hipótesis tenemos que constatar que en la elección de la advocación, en los casos que ya hemos estudiado, la orden no la decide, sino que la propone el fundador material del monasterio, aunque necesita el consentimiento de la misma.

Para la Concepción dominica, es doña Catalina de Berrio quien elige esta advocación y obliga a que de ninguna forma desaparezca, "El qual monasterio tenga por vocación de la Concepción de Nuestra Señora la Virgen sancta María ahora e para siempre"[5], y pone como condición que en caso de traslado del convento o de una hipotética fusión con otro, prevalezca siempre el que ella acaba de fundar[6], por ende es a través de la piedad popular y no de la institucional (orden de Santo Domingo), por donde llega este deseo de poner el monasterio bajo el título de la Concepción, siendo el primer cenobio de la ciudad erigido bajo la protección inmaculista, ya que poco más de cincuenta años después, en 1618, tenía lugar la creación de la Concepción francisca.

También como fruto de una devoción personal y al mismo tiempo en plena consonancia con la orden elegida, es el caso de la Concepción francisca de Jaén (Bernardas), monasterio fundado por don Melchor de Soria y Vera, obispo de Troya y terciario franciscano, que legó a la ciudad que le vio nacer una fundación bajo la advocación inmaculista[7]. Así, como buen obispo del XVII y vinculado a la

5. AHPJ, leg. 116, f. 171r.

6. "Primeramente quel dicho monasterio ha de tener y tenga por vocación la Concepción de Nuestra Señora ansí en este monasterio que de presente doto como en otro cualquiera que del sucediere para siempre jamás (…) Yten que este monasterio que yo ansí hago e doto en ningún tiempo se pueda juntar ni se junte la casa ni los bienes della con otro monasterio alguno en que este se confunda sino que sea siempre por si con la vocación que tiene sin le poder dar otra e si alguno otro se quisiere junto con él quedando este por principal se pueda fazer e no de otra manera e que para que esto tenga efecto e se guarde el patrono o patronos de suso nombrados puedan ser e sean partes para fazer questa condizión se guarde e cumpla e para ello e doy poder tal qual de derecho se requiere". AHPJ, leg. 116, f. 182.

7. Advocación que elige su fundador, don Melchor de Soria y Vera. Más datos sobre este convento en: SERRANO ESTRELLA, F., "Fundamentos para la creación de un monasterio femenino: El caso de la Concepción Franciscana de Jaén, "Las Bernardas". En: *La clausura femenina en España. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial 2004, pp. 1011-28. y "Relaciones entre fundador y fundación. El caso de don Melchor de Soria y Vera y el convento de la Concepción Francisca de de Jaén". En: *III Congreso Internacional El Monacato Femenino en España, Portugal y América 1492-2000,* León 2004.

orden san Francisco, dará una gran importancia a la fiesta de la Limpia Concepción de la Virgen, bajo cuya advocación pone su bien más valioso el monasterio de la Concepción francisca. Esta devoción a la Inmaculada queda presente cuando pide a la Comunidad que conmemore la Limpia Concepción de la Virgen todos los días después del rezo de Completas, además de celebrarse con gran solemnidad la fiesta en honor de la Inmaculada, cantada y con diáconos el veinte de diciembre, ya que ese mismo día del año de 1632 estuvo a punto de morir ahogado cuando cruzaba el Guadalquivir en uno de sus viajes entre Toledo y Jaén, siendo salvado milagrosamente.

Aunque fuera de los límites de esta comunicación simplemente reseñamos un caso muy singular, el monasterio de la Inmaculada Concepción de Andújar, que utiliza como vemos el adjetivo Inmaculada para referirse a la Concepción de María, pese a no ser bien visto por las jerarquías romanas, que llegarán en la persona de Urbano VIII a prohibir el uso escrito de la palabra para definir la Concepción en las Decretales de 1644, Aún así las Trinitarias lo emplearon siendo apoyadas por el Cabildo de la Ciudad.

2.2. *El patrimonio artístico*

Materialización de esta devoción serán numerosas obras de arte conservadas en nuestros conventos y monasterios que expresan de una forma u otra el fervor inmaculista. Así a través de fuentes como las crónicas de órdenes, contratos, descripciones… y sobre todo por medio del inventario realizado en los diversos monasterios femeninos que todavía se mantienen activos en la diócesis, hemos constatado el peso de la iconografía mariana y especialmente, la concepcionista, en los cenobios giennenses.

Será la orden de San Francisco la gran abanderada de la defensa inmaculista, ya que desde el Capítulo General de Pisa de 1263 se adoptó la fiesta de la Concepción de María para toda la orden y en 1621 se confirmaba la elección de la Inmaculada como patrona de la misma, comprometiéndose los franciscanos a enseñar el misterio tanto en público como en privado. De este modo se explica como en todas sus casas se potenciará el culto a la Virgen bajo la expresión de este don concedido por Dios a María. Aunque esto no quiere decir que esta actitud sea privativa de la seráfica orden, ya que carmelitas,

trinitarios, jesuitas… y de forma muy significativa, la rama femenina de la Orden de Predicadores en Jaén, así lo hicieron.

Sí hemos tenido muy en cuenta a la hora de realizar el trabajo la gran merma que ha sufrido el patrimonio conventual a lo largo de la historia, debido a procesos desamortizadores, exclaustración, guerras… que han afectado en sobremanera a las obras de arte custodiadas por estas instituciones seculares, del mismo modo que ventas, deterioros o incluso la supresión de algunos monasterios en tiempos recientes, provocando traslados a otras diócesis, hechos que hacen de este patrimonio un bien que debe ser más tenido en cuenta a la hora de su protección.

2.2.1. La devoción concepcionista a través de Santa Ana

Dentro de esta expansión de la creencia en la pureza de María y enmarcada en el ámbito de las representaciones de temática concepcionista que normalmente anteceden a la iconografía de la Inmaculada Concepción desarrollará un papel muy importante la devoción a Santa Ana, que contará con un gran auge en toda la geografía giennense. Además de la existencia de ermitas, que en algunos casos se convierten en conventos, como Santa Ana de Jaén o el de los franciscanos de Andújar; encontraremos monasterios bajo esta advocación como las dominicas de Villanueva del Arzobispo o el singular caso de la Concepción de Beas, conocido vulgarmente como de Santa Ana. Sin olvidar recogimientos de mujeres que también se ponen bajo la protección de la Abuela de Cristo, por ejemplo en Andújar y en Baeza.

En todos ellos la devoción a Santa Ana estará manifiesta a través de imágenes que reciben un importante culto. En el caso de la ciudad iliturgitana las Terceras estuvieron habitando el recogimiento de Santa Ana, que daba nombre a la calle en la que se encontraba, como es frecuente en estos casos, el deseo de institucionalización las llevó en 1426 a trasladarse junto al monasterio de Santa Clara, constituyendo la iglesia de Santa Ana y por Bula de Julio II se unieron en 1512 al cenobio de clarisas. El antiguo edificio de la Terceras pasó a los frailes de San Francisco, de ahí el que se conociera como convento de Santa Ana[8]. Este convento franciscano se traslada en 1585

8. TORRES, A. de, *Crónica de la Provincia Franciscana de Granada*, Madrid 1984, Ed. facsímil, p. 113.

a la calle Ollerías, lugar muy bien situado, lo que provocará un considerable aumento del número de fieles. La nueva capilla mayor es costeada por Gome de Valdivia y Cárdenas (quien a su vez compra el antiguo convento de Santa Ana) y se enriquece con un portentoso retablo presidido por la imagen de Santa Ana, que quizás se trate de la conservada en la actualidad en la iglesia de Santa María y procedente de la parroquia de Santiago, justificándose el cambio de la iglesia conventual a una parroquial en los procesos desamortizadores del XIX. La imagen del convento franciscano gozó de gran devoción tal y como se expresa en la crónica franciscana, ya que estaba en el retablo mayor de una iglesia muy concurrida por su buena situación urbana, además Alonso de Torres al comenzar la descripción de este convento de Santa Ana nos dice "Mi señora Santa Ana, a quién nuestra piedad considera círculo de oro, que contiene a María Santísima con Jesús en los braços, como parece en todas sus imágenes y pinturas"[9], por tanto sería coincidente con la iconografía custodiada en la parroquial de Andújar, aunque también sería posible la procedencia desde otro convento como el de San Eufrasio, donde también existió una capilla de Santa Ana, tal y como apunta Lázaro Damas[10].

Esta misma iconografía de la "Santa Ana Triple" se halló también el convento de San Francisco de Jaén, en una capilla cuyo nombre no se especifica, pero que bien pudiera ser la de la Concepción, existente en la iglesia de este convento. El retablo en el que se encontraba el grupo pictórico estaba flanqueado por Santa Ana y San Joaquín y sobre ellos la Presentación en el Templo, el Nacimiento y la Adoración de los Magos. Como se extrae de las iconografías utilizadas y de la fecha en la que se contrata, se trataba de un retablo puramente concepcionista, encargado por el mercader Diego de Morales al pintor Lucas Quiterio en el año 1543[11].

Otros muchos conventos pertenecientes a la familia franciscana destacaron por la devoción a Madre de la Virgen, por ejemplo en la

9. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., pp.112-113.

10. Esta investigadora asegura que este conjunto no llevó nunca al Niño Jesús, dato que no creo seguro ya que esta imagen da pleno sentido a la iconografía, además la posición de las manos de las dos mujeres parece justificar su existencia, situándose dentro del horizontalismo que estudia Reau. LÁZARO DAMAS, S., *La Inmaculada*..., o.c., pp. 79-82.

11. Manuscrito citado por el Prof. GALERA ANDREU, P. A., "El Convento de San Francisco de Jaén. Historia y Arte, en *III Curso de Verano El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte Andaluz,* Córdoba 1999.

iglesia de San Francisco de Baeza se encontraba la capilla de Santa Ana situada a los pies del templo frente a la Vera Cruz, esta capilla gozó de gran popularidad porque en ella estaba la cofradía de Nuestra Señora y del Santo Cristo de la Yedra destacando el convento franciscano con un papel muy sobresaliente en las procesiones y traslados de tan importantes imágenes[12].

En la vecina ciudad de Úbeda, el monasterio de San Nicasio poseía un milagroso lienzo de Santa Ana, "particular Abogada de aquella Comunidad, por el caso siguiente… por lo cual le celebran fiesta, ayunan inviolablemente, y se le dizen vísperas votivas, después de las de Santiago" [13]. La iconografía de Santa Ana también aparece en el monasterio de la Concepción franciscana de Jaén en el ático del retablo mayor, representada junto a la Virgen y el Niño Jesús, en la misma iglesia encontramos un excelente grupo escultórico que representa a San Joaquín, Santa Ana y la Virgen, iconografía que adquiere un especial significado en este monasterio de franciscanas descalzas ya que Santa Coleta de Corbie desempeñó un papel muy importante en la devoción a la madre de María a través de sus visiones a principios del XV, subrayando su carácter de devoción concepcionista. Asimismo, el propio fundador dejará aún más clara esta idea cuando entre las fiestas más importantes que se celebrarán en este monasterio se encuentre la de Santa Ana.

Fue sin duda Alcalá la Real la ciudad que más destacó por la veneración a esta Santa, entre los muchos ejemplos que encontramos destacaremos la capilla que poseía en el convento de la Consolación, de los franciscanos terceros [14].

Tampoco fueron ajenas a esta devoción otras órdenes religiosas como prueban los lienzos conservados en monasterios como el de la Santísima Trinidad de Martos o en la capilla mayor de las carmelitas descalzas de Jaén.

Pero dejando de un lado este ámbito ocupado por Santa Ana, cuya devoción no es estrictamente inmaculista ya que convive con otras causas, caso de ser patrona de las embarazadas, recién nacidos… [15] nos centramos ya en el estudio de las obras plenamente in-

12. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., pp. 70-71.
13. TORRES, A. de, *Crónica* ..., o.c., p. 441.
14. LÁZARO DAMAS, S., *La Inmaculada* ..., o.c., p. 76.
15. STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía,* I, nº 2 (1988) 24.

maculistas. En un primer momento pensamos seguir la evolución iconográfica del tema, pero debido a la gran magnitud de piezas y al amplio marco cronológico que abarca preferimos seguir una clasificación atendiendo al lugar que ocupan en los edificios conventuales, lo cual nos permitirá comprobar la actitud de estas dos órdenes mendicantes ante la devoción y defensa de la Inmaculada Concepción de María.

2.2.2. Las portadas de las iglesias conventuales. Emblemas públicos de una creencia

Serán el exterior de las iglesias conventuales, donde mejor se exprese la fuerza que alcanzó el fervor inmaculista. Constituidos unas veces como magníficos retablos en piedra otras con sencillas hornacinas sobre la puerta principal, darán a conocer la devoción de la institución a la que "ponen rostro" y demostrarán cual es su posicionamiento ante la problemática inmaculista.

La orden de San Francisco, será nuevamente el gran adalid de esta causa mariana y así lo dejará claro en la monumental fachada del convento de San Francisco de Baeza donde coronando todo el conjunto encontramos una excelente representación de la Inmaculada Franciscana, la Virgen con el Niño en su mano izquierda y un cetro en la derecha, sobre la media luna con sus puntas hacia abajo, la pierna adelantada quizás quebrantando la cabeza de la sierpe y rodeada tanto por el resplandor de los rayos del sol como por el cordón franciscano cuyos seis nudos terminan en unas extrañas formas y bajo la media luna la pureza de María se subraya con las tres azucenas. La Inmaculada Concepción y San Francisco son los dos motivos principales de esta obra que Alonso de Torres califica como "maravillosa fachada sobre la puerta de la iglesia, con rica imaginería de N. P. S. Francisco, la Concepción, y otras imágenes, todo de piedra…" [16], se unen por tanto el fundador de la orden y el gran emblema de la misma, su fe inmaculista, en el espacio más público del convento, la portada de su iglesia que junto al vecino Hospital de la Concepción (también con una portada en cuyo relieve principal aparece la Inmaculada) y al también cercano Triunfo de la Inmaculada… convierte el urbanismo de esta ciudad en eminentemente inmaculista y de-

16. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., p. 71.

muestran la implicación de todos los poderes, civiles y religiosos, en la defensa de este noble principio.

En la capital del Santo Reino será el monasterio de la Concepción francisca quien manifieste su advocación en la portada principal del edificio. La construcción de esta obra se lleva a cabo en torno a 1640 siendo dirigida por el entonces maestro mayor, Juan de Aranda y Salazar quien también diseñó la portada norte del crucero del templo mayor giennense dedicada a la Inmaculada Concepción. La imagen titular seguirá los modelos castellanos llegados a Jaén de manos de los artistas toledanos contratados por el fundador del citado monasterio y por vía de Alonso de Mena, que trabaja en la labor escultórica de la catedral giennense.

También los franciscanos de Andújar poseyeron en la portada de su iglesia una imagen de la Inmaculada, la cual subrayaba al igual que en Baeza el fervor concepcionista que vive esta ciudad, en conventos como éste o en el de las trinitarias, que igualmente poseían una imagen de la Inmaculada en su portada. En cuanto a la franciscana, que es la que ahora nos ocupa, tenemos que decir que de ser la conservada en el monasterio de las mínimas de la misma ciudad, muestra en su labor el estilo de Alonso de Mena, quizás de la mano de Diego de Landeras.

Sin lugar a dudas, el ejemplo más interesante se encontraba en el monasterio de la Concepción de Jaén, donde en la sencilla portada principal de la iglesia, fechada su ejecución en torno al siglo XVIII, aparecía una pequeña imagen de la Inmaculada dentro de una hornacina. Desconocemos si el otro monasterio de dominicas puesto bajo la advocación concepcionista (Porcuna), también poseía una imagen mariana de esta iconografía, pero sin duda el caso de Jaén nos muestra como la rama femenina de la Orden de Predicadores se alejará de las pautas marcadas por los varones.

2.2.3. Entre lo público y lo privado: las iglesias conventuales

Si en la fachada se manifiesta públicamente la advocación del convento o el posicionamiento de la orden con respecto a la defensa inmaculista, en el interior de las iglesias conventuales, espacio que actúa como nexo entre el siglo y la religión, será donde en la mayoría de los casos se despliegue toda la devoción inmaculista materializada a través de la obra de arte.

El lugar más importante de este tipo de iglesias será la capilla mayor, normalmente vinculada al fundador donde establece su lugar de enterramiento y en la que se suele encontrar la imagen titular del convento. Así ocurre en la Concepción francisca de Jaén, donde en la calle central de su retablo, sobre el lugar ocupado por la Eucaristía, encontramos la talla de la Inmaculada Concepción que presenta un modelo típicamente toledano que dejará su huella en las esculturas tanto de la portada del monasterio como en la norte del crucero catedralicio.

También el monasterio de la Concepción de Baeza (Santa Clara) poseía en su altar mayor una imagen de la Inmaculada tal y como nos dice Alonso de Torres, "Su Iglesia es muy buena fábrica, y adornada, cuyo nicho principal lo ocupa una Imagen de la Concepción muy devota, y milagrosa, que está en el Altar mayor" [17], como veremos no será la única representación de esta iconografía que poseyó este frustrado monasterio de concepcionistas.

Dentro del esquema de la Inmaculada franciscana, que criticara Interián de Ayala, reseñamos un ejemplo del monasterio de Santa Clara de Úbeda, excelente representación de la iconografía franciscana por excelencia en el que la Virgen con el Niño entre nubes, rodeada del resplandor y coronada de estrellas aparece de forma triunfal pisando la cabeza al pecado con forma de serpiente, una pareja de ángeles custodia a María y uno de ellos coge el rosario que sostienen María y Cristo, quedando en forma triangular.

Esta iconografía inmaculista tan ligada a la piedad franciscana estará presente en monasterios de otras órdenes, es el caso de las carmelitas descalzas de Baeza que demuestran su filiación mariana a través de los portentosos lienzos que pueblan la iglesia conventual destacando tanto las dieciochescas pinturas de esta temática obra de Domingo Martínez, como la singular Inmaculada franciscana del retablo de lado del Evangelio, en el que la Virgen con el Niño sobre la media luna con las puntas hacia arriba está flanqueada por San Andrés (Patrón de Baeza) y el franciscano San Antonio de Padua.

Tampoco podía faltar esta representación de la Limpia Concepción de María en el Real Monasterio de Santa Clara de Jaén, donde, a través de antiguas descripciones podemos saber que en su retablo

17. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., p. 469.

mayor se hallaba un magnífico lienzo de la Inmaculada atribuida a Pancorbo, discípulo de Valois.

En cuanto a los monasterios de dominicas y en relación con este citado autor giennense formado en Granada, tenemos que citar la Inmaculada de las dominicas de Jaén[18], que nuevamente muestra la actitud de la rama femenina, que se distancian de forma rotunda con respecto a la orden primera.

Las dominicas de Alcalá la Real también hacen alarde de esta fe en la "piadosa creencia" a través de una magnífica pintura de escuela granadina situada sobre el coro alto de la iglesia conventual, que fue modelo inspirador para la conservada en la sacristía de este mismo monasterio, obra de Juan Gabriel Jiménez fechada en 1732. Ambas pinturas muestran una forma novedosa de disponer los atributos marianos en lienzos sostenidos por los ángeles.

Del mismo modo los conventos masculinos poseerán en el interior de sus iglesias esculturas y pinturas con temas concepcionistas, por ejemplo, en San Francisco de Alcalá la Real presidía su retablo mayor la imagen de la Virgen de la Esperanza, mientras que un retablo colateral del presbiterio se dedicaba a la Concepción, "tan prodigiosa en su hermosura como en sus maravillas; pues obró algunos portentos al traerla el año de mil seiscientos y sesenta y seis de la Ciudad de Granada, donde se fabrico con particular providencia del Cielo; pues su hechura perfecta, y garvo, más parece escultura de los Ángeles, que de hombres, continuándose hasta oy sus milagros"[19], esta descripción en la que se elogia la excelente calidad de la obra y se fecha su traslado desde Granada en 1666, nos hace pensar que saliera de la gubia de alguno de los más grandes maestros de la ciudad del Darro, quizás porque no, Alonso Cano.

Del mismo modo, el convento franciscano de Martos destaca por su devoción a la Limpia Concepción de María que contaba con gran apoyo popular, manifiesto en la concurrida procesión que se celebraba el día de la solemnidad. Algo parecido ocurría en la inmaculista ciudad de Andújar, donde en la capilla de San Diego del convento de Santa Ana se encontraba una Inmaculada calificada como "Imagen hermosísima", que también atraía la devoción de las masas, por lo que día de la fiesta mayor se había convertido en el más importante

18. AA. VV. *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término,* Jaén 1985, p. 216.

19. Torres, A. de, *Crónica*..., o.c., p.129.

de la ciudad. Detrás de esta fuerte devoción se encontraba el licenciado Melchor Navarro, presbítero iliturgitano que fomentó el culto a la Inmaculada a través de esta imagen y cuya recompensa fue la muerte ante la Virgen el día de la víspera de la Concepción[20].

El Real Convento de San Francisco dedicará su capilla mayor a la Inmaculada Concepción, este espacio era patronato y lugar de enterramiento de los Condes de Torralba, siendo uno de los miembros de este linaje, don Gonzalo Fernández de Córdova y Mendoza quien a finales del siglo XVII costeaba un nuevo retablo mayor que presidía una peregrina imagen de N. Señora de la Concepción en medio y las de N.P.S. Domingo y nuestro Padre S. Francisco a los lados, con otras de talla y pintura., casi con toda seguridad, esta "peregrina imagen" correspondería con la que tras la supresión del convento pasó al monasterio de Santa Clara y que fue destruida durante la Guerra Civil, conservando de ella únicamente algunas fotografías . En torno a esta valiosa talla se creó una cofradía en 1595, bajo el título de la Limpia Concepción de Nuestra Señora. Las imágenes concepcionistas no sólo se encontraban en el interior de la iglesia conventual, existían numerosos lienzos y esculturas en la clausura, destacando entre estas últimas la que coronaba la fuente del claustro, al igual que ocurría en el convento franciscano de Andújar.

La rama franciscana reformada también siguió en la línea marcada por la orden a lo largo de los siglos, de este modo encontramos como en el convento de recoletos, San Buenaventura, de Baeza el altar mayor estaba presidido por la Inmaculada Concepción, hecho que el propio Alonso de Torres justifica por dos vías “o por devoción del Patrono, o por lo devoto y milagroso del sagrado bulto...” [21]

En cambio, sí es más llamativo el caso de los frailes de la orden de predicadores, que en sus cinco conventos establecidos en el territorio que abarca la actual provincia no poseyeran ninguna imagen o pintura de la Inmaculada Concepción, demostrando la fidelidad, al menos de cara al exterior, que mantuvieron a las argumentaciones teológicas defendidas por su orden y que constituyeron un factor de peso en la eliminación del tema de las sesiones del concilio de Trento.

20. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., p.114.
21. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., p. 154.

2.2.4. La devoción para unos pocos: La Inmaculada en el interior de las clausuras

Poco a poco hemos pasado de la parte más pública de estas instituciones, como es la portada de sus iglesias, a la parte más privada, la clausura conventual, a través del lugar que actúa como nexo de unión de los dos espacios, la iglesia.

Nos adentramos entre los muros de nuestros conventos y monasterios y podemos adivinar la fuerza que tuvieron y aún poseen las imágenes que se sitúan en claustros, refectorios, salas de labor… las más diversas obras de arte que conviven día a día con los moradores de estos recintos, que entablan diálogos con ellas, ya que es a estas imágenes devocionales a quienes se les hacen preguntas de difícil respuesta, se les solicitan acciones milagrosas que cuando son cumplidas conducen a un mayor fervor y fama de la imagen entre la comunidad, que en algunos momentos las saca de la clausura y las lleva a la iglesia para que tan portentosa acción sea conocida por todos.

Los monasterios de dominicas que todavía se mantienen activos en nuestra diócesis custodian en sus clausuras algunas de las joyas más interesantes del patrimonio artístico giennense, valgan como ejemplos la sobresaliente Inmaculada de la Concepción de Jaén, lienzo que por la belleza de su rostro y su particular composición nos lleva a pensar en las manos de Alonso Cano. Asimismo, este monasterio giennense ha recibido recientemente una Inmaculada traída de México, que se conserva en el coro bajo de la iglesia conventual.

El monasterio de la Piedad de Torredonjimeno también custodia en su clausura algunas piezas de gran valor, por ejemplo en talla destacamos la situada en el coro alto que hasta fechas recientes se encontró en el retablo mayor de la iglesia conventual, de gran belleza sobresale por la policromía de su manto y por la frontalidad e hieratismo, que nos dan idea de la antigüedad de la imagen. En pintura queremos destacar un lienzo hispanoamericano de finales del siglo XVII que presenta a la Virgen lujosamente vestida y rodeada de los atributos inmaculistas. Es a través de esta obra podemos ver la importante presencia de piezas procedentes de América que se conservan en Jaén, nómina que se acrecienta con las aportaciones de otros monasterios como el de las carmelitas descalzas de Jaén o las de Baeza.

Al sur de la provincia, la entonces exenta abadía de Alcalá la Real mostrará sus excelentes relaciones con el Reino de Granada, hecho visible en el campo artístico, tal y como vamos viendo a lo largo de este trabajo. Como ejemplos citaremos dos magníficas esculturas conservadas en las dos clausuras activas de la ciudad, la primera en La Encarnación, nuevamente las dominicas demuestran su actitud inmaculista con una pieza que si bien mal conservada muestra toda la riqueza del estilo de Rojas, seguido por Alonso de Mena, pero enriquecido por la sensibilidad granadina. El segundo de los ejemplos, de esta influencia de la vecina escuela, se conserva en el monasterio de Nuestra Señora de los Remedios, donde el estilo fusiforme de Alonso Cano queda patente en una pequeña pieza de exquisita talla. Una forma novedosa de representar el misterio de la Inmaculada que también extenderá su influencia a la vecina localidad de Alcaudete donde en el monasterio de Santa Clara custodia dos excelentes tallas de la Inmaculada en el interior de su clausura.

Uno de los espacios de la clausura que con frecuencia acoge representaciones de esta iconografía es el coro, lugar en el que la comunidad pasa una gran parte del día y que tiene por tanto una especial significación en la vida religiosa. Así hemos visto como las dominicas de Jaén o Torredonjimeno poseían esculturas de la Inmaculada en su coro bajo y alto respectivamente. Del mismo modo ocurre en el coro bajo del monasterio de San Antonio de Baeza donde las clarisas al dirigir su mirada al altar encuentran una original pintura mural con la representación del Tota Pulchra donde la escena presidida por Dios Padre está simétricamente dispuesta en torno al Virgen sobre la media luna y rodeada por el resplandor y el cordón franciscano que emergen de un fondo de nubes, a ambos lados atributos marianos y filacterias completan este original fresco. Las inscripciones con alusiones marianas quizás referidas a otra pintura de la Inmaculada, en la actualidad desaparecida, también aparecen en el coro alto del Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda.

Pero volviendo a la renacentista Baeza, también el desaparecido monasterio de la Concepción o Santa Clara, existía en su coro alto (además de en el altar mayor) una Inmaculada, imagen que adquiere fama de milagrosa según relata la Crónica, tiene a su vez una curiosa leyenda que nos indica su antigua procedencia en Osuna y como llegó a Baeza por deseo de las fundadoras procedentes de aquella ciudad[22].

22. TORRES, A. de, *Crónica*..., o.c., p. 470.

Un caso muy especial es el de Santa Clara de Andújar donde en el coro existía una imagen de la Virgen con el Niño que las religiosas intentaron convertir en Inmaculada Concepción encargaron a un carpintero para que le quitara al Niño, una vez ejecutado el encargo, la mano del carpintero quedó pegada a la sierra y toda la comunidad tuvo que rezar para que finalizase el castigo divino "originando o de algún modo menosprecio o chança de el Maestro, o de sentimiento de la madre, porque le quitavan el hijo…"[23], esta noticia nos indica como existía un creciente deseo o necesidad de tener imágenes que representaran a la Inmaculada Concepción en el interior de las clausuras, además nos muestra como la iconografía se ha consolidado y las primitivas fórmulas de representación se van abandonando siguiendo los consejos de eruditos como Pacheco o Interián. Pero este cambio de iconografías no será único de este monasterio iliturgitano, así debió ocurrir con la actual imagen de la Virgen de los Remedios de Jaén o con los lienzos de las trinitarias de Martos y la Concepción de Úbeda.

Otro de los monasterios que guarda en su coro bajo una excelente colección pictórica es el de la Concepción franciscana de Jaén, que haciendo honor a su nombre utiliza en numerosas ocasiones la iconografía inmaculista, tanto en las zonas públicas del mismo como en su clausura. Y es en el citado coro bajo, donde encontramos cuatro inmaculadas de gran belleza y valía, siendo sobresaliente la de escuela toledana traída por el fundador del monasterio, que representa el descendimiento de la Virgen Inmaculada. En cuanto a las otras tres decir que muestran gran variedad artística e iconográfica, muestra de diferentes escuelas españolas. A esta nómina habría que sumar dos tallas, la primera se conserva en el referido coro bajo pero la mala intervención a la que ha sido sometida nos impide emitir un juicio sobre ella, en cambio sí es de gran calidad la que se custodia en la sala de labor de este monasterio, obra que se sitúa en el tiempo de la fundación.

III. Conclusión

A lo largo de este estudio hemos podido constatar el importante papel desarrollado por la orden de San Francisco en la defensa inmaculista, cuyo mejor testimonio es la importancia de las representa-

23. Torres, A. de, *Crónica*..., o.c., p. 401.

ciones artísticas de esta temática, que en muchos casos sólo conocemos por testimonios documentales, que se refieren a ellos tanto por su significación (sin especificar iconografías), como por el carácter milagroso que gira en torno a ellas.

Creemos que es muy significativa la actitud que manifiesta la rama femenina de la orden de predicadores, más cercana a la fe del pueblo, volcado activamente en la "piadosa creencia", que a los varones a quienes estaban sujetas. En este contexto desempeñaron un papel muy importante los mecenas y patronos de los monasterios de dominicas, las cuales consintieron de buen grado las acciones que se llevaban a cabo.

Por último diremos que no sólo estas dos órdenes mendicantes brillaron en la defensa inmaculista, también el resto de órdenes así lo hicieron y tal hecho quedó materializado a través de los ricos tesoros artísticos conservados por carmelitas, trinitarios, jesuitas… En definitiva tantas y tantas obras de arte que por limitaciones de espacio y tiempo dejamos su estudio para investigaciones futuras.

La iconografía de la Inmaculada Concepción en la pintura renacentista de la actual diócesis de Vitoria

Raquel Sáenz Pascual
Universidad de Oviedo

El tema de la Inmaculada Concepción también tiene su presencia en pinturas y obras de carácter mixto del Renacimiento conservadas en la actual Diócesis de Vitoria. No llega a tener la extensión de otros temas religiosos muy vinculados a la Vida de María y de la Infancia de Cristo, como el Nacimiento o la Adoración de los Reyes Magos, pero podemos encontrar algunos ejemplos significativos de representaciones de carácter inmaculista en esta pintura. Como siempre, es necesario advertir que en la época que tratamos la mayor parte del territorio dependía de la diócesis de Calahorra y sólo algunas parroquias más occidentales dependían, en cambio de Burgos.

Nos vamos a centrar en varios ejemplos que consideramos claves, bien porque muestren una iconografía especialmente extendida bien por lo que suponen estas obras por sí mismas. Los ejemplos son una tabla del retablo de Subijana de Morillas, otra de carácter mixto procedente de Tortura, otra representando a Santa Ana, la Virgen y el Niño procedente de Ribera de Valderejo, dos lienzos que se conservan en la parroquia de Labastida, uno de origen flamenco y otro atribuido a Pacheco, un lienzo de Eguino, otro de Guereña y un retablo conservado en la ermita del Santo Cristo de Labastida. Todas estas obras datan del siglo XVI o de los primeros años del siglo XVII, por lo que en algunos casos encontramos ya rasgos de transición al Barroco. Nos interesa también en este sentido para ver la evolución del tema.

De los diferentes temas iconográficos que tradicionalmente se vinculan a la Inmaculada Concepción, en la zona predomina el que muestra a la Virgen en la relación a la Mujer Apocalíptica combinado con la Sulamita y la Letanía Lauretana, con diferentes variantes que enseguida se señalarán. En pintura sólo hallamos un caso en que aparezca el grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño, la ya mencionada tabla de Ribera de Valderejo. En cuanto a otro tema muy vinculado a la Inmaculada y habitual en la Edad Media pero que declina tras el concilio de Trento, el Abrazo ante la Puerta Dorada, en la

pintura de la época debemos señalar que no ha llegado ningún ejemplo hasta nosotros. Lo más cercano son las pinturas que hallamos en la predela de un retablo procedente de Amberes, el del Dulce Nombre que se conserva en la parroquia de Santa Ana de Vitoria (en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria)[1]. Otros tipos iconográficos tales como la Virgen acompañada de Profetas o Santos Padres que se han referido a este Don, o el Árbol de Jessé, entre otras, tampoco se han conservado. Las representaciones de María como nueva Eva o los paralelismos entre la concepción de Cristo y la de María (con escenas como la Anunciación o Visitación) realmente es difícil poder establecer que se trate de tema inmaculista, más bien en las ocasiones en que aparecen en las pinturas, en general, se trata de escenas con carácter narrativo[2].

---

1. El retablo fue donado h. 1550 por don Pedro Alonso de Gámiz, embajador en Amberes, ciudad de la que procede esta obra, como se aprecia por las dos manos y la torre que aparecen en un lateral del retablo. Es un retablo mixto. El cuerpo es escultórico y muestra escenas del Nacimiento de Cristo, Circuncisión, Presentación en el Templo, dos escenas en buena parte perdidas pero que se desarrollan en el interior del templo y, en lo alto de la calle central, la escena de la Dormición de la Virgen. En la predela, en cambio se dispone tres escenas de pintura, las tres giran en torno al tema del Abrazo ante la Puerta Dorada aunque no lo representa ninguna de ellas: el Rechazo a San Joaquín y Santa Ana en el Templo, la Aparición del ángel a San Joaquín mientras cuidaba el ganado y San Joaquín y Santa Ana dando limosna en el templo.

2. Sobre la variedad de temas para representar el tema de la Inmaculada Concepción se pueden consultar varias obras, como, por ejemplo, LEVI D'ANCONA, M., *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, 1957; VLOBERG, M., "The Iconography of the Immaculate Conception", en O'CONNOR, E. D. (ed), *The Dogma of the Immaculate Conception*, University of Notre Dame Press, 1958, pp. 463-512; STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid 1989; MAYBERRY, N., "The controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance art, literatura and society", en *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 21 (1991) 207-224, esp. p. 211. También es muy interesante en este mismo sentido el artículo de l'abbé CROSNIER, "L'Immaculée Conception de Marie proclamée par les Iconographes du Moye-Age", en *Bulletin Monumental* (Caen), XXIII (1857) 57-72, en el que se refiere por supuesto al Abrazo ante la Puerta Dorada, a la Virgen Tota-Pulchra rodeada de las letanías y además recoge una interesante imagen: una Santa Anta Triple, en la que la santa aparece de pie y abre su manto para dejar contemplar a la Virgen nimbada y revestida de sol que lleva en su regazo al Niño. Las tres figuras aparecen bajo Dios Padre separados de Él por la filacteria con la inscripción "*Tota Pulchra…*" y flanqueados por los símbolos de la letanía, también identificados por inscripciones en filacterias. Esta imagen que fecha en 1518 la interpreta como favorable a la Inmaculada Concepción de la Virgen, desde el mismo momento de su concepción (pp. 69-70). También aparece recogida en TRAMOYERES BLASCO, L., "La Purísima Concepción de Juan de Juanes", en *Archivo de Arte Valenciano*, (1917-1918) 113-128, esp. pp. 114 y 115, se fecha según este autor en 1510 y es un tema de origen alemán, grabado de Juan Vostre.

Las fuentes en que se inspiran las iconografías inmaculistas son bien conocidas. En lo referente a las pinturas conservadas en la zona objeto de nuestro estudio, en lo básico serían sobre todo bíblicas, en especial el Antiguo Testamento y el Apocalipsis. Más remotos serían los Evangelios Apócrifos sobre la Vida de la Virgen (Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo-Mateo y el *Liber de Nativitate Mariae*). Sin embargo, es casi seguro que los artistas que realizaron las obras que analizamos no recurriesen a estas fuentes escritas sino a las gráficas, como grabados, claramente se ve en el caso de Eguino o, simplemente, a modelos previos que conocían.

Justamente algunas de las fuentes, como es el caso del Apocalipsis 12, 1, coincide que se emplean en otras iconografías marianas, por ello se han dado en ocasiones confusiones de identificación de escenas. En la zona que estudiamos se pueden señalar algunas pinturas que partiendo del mismo texto de la Mujer Apocalíptica, sin embargo no necesariamente tienen un contenido inmaculista. Es el caso de la Asunción-Coronación, bastante habitual en la calle central de los retablos mayores de la zona, en especial los de carácter mixto, por lo que la encontramos a menudo en talla (por ejemplo, el retablo de San Bartolomé de Olano o el de San Nicolás de Fontecha). Aparece la Virgen de pie, orante, sobre el creciente lunar, rodeada de ángeles que la elevan a los cielos muestras la coronan. También podemos señalar la Virgen del Rosario, en este caso podemos citar la pintura de la Virgen con el Niño que remata un retablo del s. XVI, muy modesto, en la población de Santa Eulalia, donde se dispone la Virgen sobre el creciente lunar, en esta ocasión llevando al Niño en sus brazos, rodeada de luz y de un rosario, o bien, simplemente, la Virgen con el Niño sobre ese creciente lunar, como es el caso de Lezama, es ésta una obra sin contexto, al tratarse de un cuadro aislado, pero que debemos pensar que tiene un carácter devocional.

Pero volviendo al tema inmaculista, podríamos comenzar por analizar la tabla de Ribera de Valderejo, en que aparecen Santa Ana, la Virgen y el Niño. El retablo al que pertenece data, por inscripción, de 1548. En la actualidad se conserva en el Museo de Bellas Artes de Alava y durante su historia ha sufrido varios retoques. Era el retablo mayor de la parroquia y consta de predela con el Apostolado y dos cuerpos, el inferior con escenas del santo patrono, San Esteban, y el superior con escenas de la Vida de la Virgen. Se remata en la calle central con el Calvario.

El tema de la Santa Ana Triple no siempre está relacionado con la Inmaculada Concepción, depende del contexto en que se sitúe. Si está rodeada de otros santos con sus atributos, como señala Stratton, o bien si aparece aislada no necesariamente es tema inmaculista, puede tratarse simplemente de una devoción a Santa Ana. En cambio lo puede ser cuando otras escenas que la acompañan se refieren a la concepción e infancia de la Virgen. [3]

Centrándonos en el cuerpo superior del retablo de Ribera, encontramos de izquierda a derecha el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, la Asunción-Coronación de la Virgen en la calle central y de mayores dimensiones que las otras tablas, la Adoración de los Reyes Magos y por último, la tabla con Santa Ana, la Virgen y el Niño. Son escenas por tanto que corresponden a la Vida de la Virgen, aunque algunas de ellas se pueden incluir también en el ciclo de Infancia de Cristo. La tabla que nos interesa muestra a las dos mujeres sentadas sobre un rico trono con decoración renacentista (venera, candelieri), a nuestra izquierda Santa Ana, con un libro abierto sobre las rodillas, y a su lado la Virgen con el Niño en su regazo. El Niño trata de coger la fruta que le tiende su abuela; es una escena absolutamente entrañable. En trabajos anteriores ya habíamos señalado que esta tabla no tiene carácter narrativo, a diferencia del resto de las que se disponen en las calles laterales [4]. Creemos que una posible explicación a este hecho sería su carácter inmaculista.

En efecto, son escenas que se refieren por una parte al propio Nacimiento de la Virgen. Así lo vemos en la primera de las tablas, donde aparece el tema con un tratamiento habitual en la época a modo de escena de vida cotidiana, con Santa Ana en el lecho atendida por unas mujeres, mientras dos doncellas sostiene a la Niña junto a un brasero y San Joaquín en un lateral señala el episodio. Ya hemos señalado también que en algunos casos el tema de la Inmaculada Concepción se ponía en paralelo con la concepción de Cristo, y en efecto, se ha incluido la Anunciación. Por último encontramos que en la calle central aparece otra escena no narrativa, pero si de glorificación de la Virgen, una Asunción-Coronación. En esta tabla la Virgen aparece de pie, orante, rodeada por una aureola luminosa y sobre la luna, está sostenida por ángeles, cinco, mientras dos más la coronan. Está inspirada claramente en la Mujer Apocalíptica. La Asunción, por

3. STRATTON, S., Idem, p. 14.

4. SÁENZ PASCUAL, R., *La Pintura Renacentista en la Diócesis de Vitoria*, Vitoria-Gasteiz, 2004, pp. 21-22.

otra parte, siempre ha estado muy vinculada a la Inmaculada Concepción, como un don, una gracia de Dios hacia la Virgen, lo que se aprecia no sólo en el Arte sino también de modo especial en que, desde el punto de vista teológico, se recurre a algunas fuentes comunes para apoyar ambos dogmas[5].

Hay un ejemplo riojano, por citar alguno, que nos interesa en relación a esta pintura que tratamos. Es el retablo de la Concepción en Enciso, Ermita de la Concepción, obra que se fecha h. 1540 al que se le ha añadido un sotabanco con diferentes escenas de factura posterior, h. 1570. Si nos centramos en las pinturas de mediados de siglo, encontramos que en el cuerpo aparece una única escena de la Inmaculada rodeada de los símbolos de la Letanía. En el remate se ha representado, separado por una inscripción, el Padre Eterno. En la predela tres escenas, que nos interesan especialmente, la Anunciación, el Nacimiento de Cristo y la Epifanía. Dos de estas tres son las mismas que acompañan a la tabla que analizamos en Ribera de Valderejo. La escena del Nacimiento de la Virgen aparece, entre otras más, en ese sotabanco añadido con posterioridad[6]. Con esa escena central no hay ninguna duda del carácter inmaculista de este retablo riojano. Carácter que pudiera extenderse al cuerpo superior del retablo alavés.

Es la única pintura conservada de este tema. Existe en talla, por ejemplo, una Santa Ana con la Virgen y el Niño en el retablo mayor de Peñacerrada[7]. No obstante se conoce la existencia de otra pintura

---

5. Así, la Asunción de la Virgen fue proclamado dogma por el Papa Pío XII en 1950, Bula *Munificentissimus Deus*. A favor de la Asunción se emplean los siguientes argumentos escriturísticos: Gn 3, 15, Cant 6, 9; 8, 5, Salmo 131, 8; 44, 10, Lc 1, 28, Ap 12, 1, y epístolas de San Pablo, Rom 5, 12-21, I Cor 15, 20-23. A este respecto por ejemplo, NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el Arte. Vida de un Tema Iconográfico*, Madrid 1950, p. 17 y BOVER, J. M., *La Asunción de María*, Madrid 1951, pp. 3-5.

6. MOYA, J.G., y RUIZ, J. J., *Enciso Monumental*, Logroño 1975, pp. 86 y 89.

7. Al igual que en Ribera de Valderejo ambas mujeres aparecen sentadas, la Virgen sostiene sobre sus rodillas al Niño que, con un movimiento dinámico, se dirige hacia Santa Ana. Esta talla aparece situada sobre el sagrario (añadido neoclásico) y bajo la escena, también en talla, de la Asunción–Coronación de la Virgen, en la calle central del retablo. En las calles laterales de este cuerpo inferior flanquean la escena la Adoración de los Pastores y la Epifanía, mientras que la Anunciación y la Visitación se encuentran en las calles laterales de la predela. Este retablo mayor de Peñacerrada se fecha h. 1562-1570 (policromía 1751). Es obra de varios artistas entre ellos Nicolás Venero, Juan Ochoa de Arranotegui, Iñigo Ortiz de Zárraga y Martín Ruiz de Zubiate. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. (coord.), *Euskadi. Retablos*, Vitoria-Gasteiz 2001, vol. II, pp. 625-634, en esta obra se pueden encontrar otras referencias bibliográficas al retablo.

Detalle de la tabla de la Inmaculada Concepción de Tortura.

del mismo tema, desaparecida pero posiblemente obra del gótico final o, menos probable, de transición. Sin embargo es un claro ejemplo de una Santa Ana Triple que difícilmente tiene sentido inmaculista. Aparecía en el centro de un retablo, bajo la escena de la Piedad y flanqueada por las tablas de San Pedro y San Pablo y los Santos Juanes. En la parte central de la predela de este retablo lateral aparecía la escena del Juicio Final y el donante, mientras que en las laterales otros santos bien identificados por sus atributos. De esta obra sólo se conserva el contrato con esquema de 13 de marzo de 1508 con el pintor Martín de Vidaurreta[8]. Es simplemente un retablo dedicado a Santa Ana, por la devoción que se le tenía. Nada en el contrato, en que se especifica la iconografía, indica ninguna referencia al tema inmaculista.

Sin embargo, como ya hemos avanzado el tipo iconográfico más habitual en la zona es el que muestra a la Virgen rodeada de los símbolos de las letanías con sus diferentes variantes. Recordemos que se trata del modelo recomendado por Molanus en 1568 aunque en realidad ya se había desarrollado desde el entorno del 1500. También aconsejaba incluir la frase "*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*" (Cant 4, 7), algo que no ocurre en Tortura. Los símbolos se considera que pueden proceder de varias letanías, aunque muchos de ellos están inspirados en el texto del Antiguo Testamento, sobre todo el Cantar de los Cantares, o bien de la tradición u otras fuentes. Por otra parte la presencia de Dios Padre con la inscripción "*Tota Pulchra…*" se ha interpretado como un marcado interés en subrayar la idea de la creación de la Virgen en el pensamiento divino desde el principio[9]. Dentro de los ejemplos más antiguos se pueden

8. AHP, Protocolo de Pedro Sáez de Albéniz, ff. 24-25, nº 4552. Sobre este retablo resulta fundamental consultar PORTILLA, M. J., "Luzuriaga", en *La Llanada Alavesa Oriental y los Valles de Barrundia, Arana y Laminoría*. *C.M.D.V.*, Vitoria 1982, t. V, pp. 537-547, esp. p. 541 y PORTILLA, M. J., *Una Ruta Europea*. *Por Álava a Compostela, del Paso de San Adrián al Ebro*, Vitoria 1991, p. 148. También SÁENZ PASCUAL, R., *La Pintura Gótica en Álava*, Vitoria-Gasteiz 1997, pp. 367-370, y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., o. c., vol., I, pp. 156-157.

9. Del Cantar de los Cantares se han tomado el sol, la luna (6, 10), la fuente (4, 15), la Torre de David (4, 4), el pozo (4, 15), el lirio entre espinas (2, 2) o el *hortus conclusus* (4, 12). La Puerta del Cielo proviene del Sueño de Jacob en el Génesis, del Eclesiástico se ha tomado el cedro (24, 17), o la palmera (24, 18). Otras fuentes diferentes a la bíblica son himnos litúrgicos medievales (la estrella), o simplemente de la tradición como la rosa sin espinas que era un antiguo símbolo de la pureza de la Virgen o la rama de olivo como símbolo antiguo de la paz. STRATTON, S., o. c., p.21.

citar la pintura del retablo mayor de San Saturnino de Artajona (Navarra), y por supuesto el conocido grabado publicado en París por Thielman Kerver en 1505 y que ha sido fuente de inspiración durante varios siglos[10]. La incorporación de este tipo iconográfico al arte no fue inmediata, de manera que coexistió en el tiempo y en las obras con otros temas inmaculistas, al respecto se podría citar, entre otros muchos ejemplos, el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Olite (Navarra), obra que se considera anterior a 1515, de carácter pictórico. Nos interesa ya que se representa esta iconografía en el segundo cuerpo, dedicado a la Vida de la Virgen, que incluye las tablas del Abrazo ante la Puerta Dorada, el Nacimiento de la Virgen, con la figura de San Joaquín también presente, la Inmaculada Concepción como *Tota Pulchra* con los símbolos de la Letanía, los Desposorios, la Anunciación y la Visitación[11].

Puede ser interesante comenzar con una obra poco conocida, la Inmaculada procedente de un retablo lateral de la parroquia de San Andrés de Tortura (M.D.A.S. Vitoria) que en realidad es una pieza mixta ya que la Virgen es un relieve y los símbolos aparecen pintados flanqueándola. Esta obra está considerada del círculo de Juan de Ayala y fechada a mediados del siglo XVI[12].

La Virgen se sitúa en el centro. Aparece con algunos rasgos de la Mujer Apocalíptica ya que bajo sus pies encontramos el creciente lunar, aunque también la cabeza de un ángel. No se han dispuesto las estrellas pero sí que gracias a la pintura está rodeada de una mandorla de luz. Ella misma lleva vestidos dorados y ya va coronada. Está de pie con las manos en posición orante. En la pintura que marca el resplandor se representan también los siguientes símbolos de la Le-

10. STRATTON, S., o. c., p. 20.

11. GARCIA GAINZA, M. C., (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra*, III. *Merindad de Olite*, Pamplona 1985, pp. 285-286, lám. XXXIII. El primero, tercero y cuarto cuerpos de este retablo se dedican a la Vida de Cristo en sus diferentes momentos.

12. La tabla de 114 x 91 x 7 cm., fue restaurada en 1993 e ingresó en calidad de depósito en el Museo de Arte Sacro de Vitoria el 27 de enero de 2003. Agradecemos al Museo y a su personal las facilidades para acceder a la pieza. PORTILLA, M. J., "Tortura", en *Cuartango, Urcabustiz y Cigoitia. De las Fuentes del Nervión por la Sierra de Guibijo, a las laderas del Gorbea, C.M.D.V.*, Vitoria 1995, t. VII, pp. 797 y 798. Plantea como hipótesis que pudiera haber sido costeado por don Diego Sáenz de Anda, beneficiado de la parroquia, que hizo una destacada fundación a favor de la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción.

Detalle del Retablo Mayor de Subijana de Morillas.

tanía acompañados de inscripciones: a nuestra izquierda y de arriba abajo el sol (ETALA VT SOL), un árbol (¿olivo?), la estrella (ESTELA MARIS), la azucena (posiblemente el lirio), la fuente (FONS OTORVM), el huerto que falta no así su inscripción (HORTVS…), y la Puerta del Cielo. A nuestra derecha encontramos la luna (PVLCRA VT LVNA), el ciprés, el espejo (ESPECVLV…), la Torre de David (TVRIS DAVID), el pozo, otro árbol (¿cedro?), y la Ciudad de Dios (CIVI…). Todo el conjunto va flanqueado por pilastras acanaladas y coronado por una venera en relieve. La parte inferior es la más deteriorada de la tabla. Es de destacar sin duda esta bella policromía especialmente detallada en los zapatos de la imagen.

En esta tabla el sol y la luna aparecen con rasgos de rostros humanos. Es interesante destacar algunos pequeños detalles como que las inscripciones en ocasiones van sobre el marco, caso de la del espejo. Las saeteras que aparecen en la torre de David corresponden a las habituales del siglo XVI.

Iconográficamente es de destacar esa presencia de un ángel a los pies de la Virgen ya que es más habitual del tema de la Asunción, como si hubiese habido una confusión en sus iconografías. Además, no aparece ni la figura de Dios Padre ni la filacteria con el texto de "Tota Pulchra", no obstante encontramos otros casos en la zona en que no aparecen y es, como en esta tabla de Tortura, igualmente evidente que se representa el tema de la Inmaculada Concepción.

Ligeramente posterior en la cronología es el siguiente ejemplo que se encuentra en el Retablo Mayor de Subijana de Morillas, fechado en 1563-a.q. 1571 y obra de Juan de Salazar, Tomás de Oñate y Andrés de Miñano[13]. De nuevo nos encontramos con una Inmaculada del tipo *Tota Pulchra*. Por supuesto hay variaciones respecto a la tabla de Tortura.

---

13. Para conocer mejor este retablo: PORTILLA, M. J., "Los retablos de Morillas y Subijana de Morillas (Álava). Siglo XVI", en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, 1-2 (1962) 77-97 y (1963) 81-95; LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Álava, Solar de Arte y de Fe*, Vitoria 1962, p. 53; MARTÍN MIGUEL, M.A., *Arte y Cultura en Vitoria durante el Siglo XVI*, Vitoria 1998; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Contribución a las Artes Plásticas del Renacimiento. La Pinceladura Norteña*, San Sebastián 1999, pp. 26-30; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Euskadi. Retablos,* o.c., vol.II, pp. 658-665; SÁENZ PASCUAL, R., o. c., pp. 171-173, y esp. pp. 37-38.

Se trata en esta ocasión de una pintura en que aparece en el centro la imagen de la Virgen, de pie, con las manos juntas y sobre el creciente lunar. En esta ocasión, más acorde con la iconografía inmaculista, no aparece el ángel a sus pies. Aunque no está tan marcada la aureola de luz a su alrededor como en Tortura, es evidente el uso de esa especial iluminación a su alrededor. La flanquean los símbolos de la Letanía por tanto, de nuevo vemos la fusión de la Mujer Apocalíptica o *María in Sole* con la Mujer Sulamita. Pero lo especialmente destacado es que se combina con una coronación, se resalta aún más el carácter de la glorificación de la Virgen en esta escena.

Es la Santísima Trinidad la que va a colocar sobre su cabeza la corona. A ambos lados aparecen Dios Padre y Cristo, que surgen entre nubes y sostienen con su mano la corona, mientras la paloma del Espíritu Santo se posa sobre ella. La pintura no es de una gran calidad estilística, a pesar de ello se han cuidado los detalles, como, por ejemplo, la filacteria con la inscripción "Tota pulcra…" claramente surge de la boca de Dios Padre. En cuanto a los símbolos que flanquean a la Virgen, sobre ese espacio luminoso, todos van acompañados de sus respectivas filacterias con la inscripción correspondiente: a nuestra izquierda: estrella, sol, rosa, lirio (de flores blancas), la Torre de David, el pozo, el olivo, el *hortus conclusus*, y a nuestra derecha, la luna, la Puerta del Cielo, la fuente, el cedro (en realidad se ve claramente una palmera), el espejo, el árbol de Jessé y al *Civitas Dei*. Los *Laudes Marianae* que aparecen en Subijana son quince y exactamente los mismos que aparecen en el antes citado grabado de Kerver del año 1505.

Pero más interesante que la iconografía y su variación respecto al modelo anterior, es especialmente el lugar donde va situado el tablero. El retablo mayor donde se incluye es uno de los mayores, si no el que más escenas pictóricas tiene, del Renacimiento en la zona. Quizás por ello se ha podido permitir que disponga de episodios que no son muy habituales en este territorio, como por ejemplo, de la Vida Pública de Cristo o, muy especialmente para nosotros, el gran número de escenas que dedica este retablo a la glorificación de la Virgen. En la calle central, en talla, se dispone la Virgen con el Niño, entronada, pero, además, en pintura encontramos la ya descrita Inmaculada Concepción-Coronación, la Asunción-Coronación por parte de los ángeles, y la Coronación de la Virgen por parte de la Santísima Trinidad, de manera más específica. La escena de la Anunciación destaca por aparecer en la calle central, sobre la hornacina de la Vir-

gen, con un formato especialmente apaisado y reducido. No sería de extrañar este aspecto en el retablo mayor de una parroquia dedicada a la Asunción, sin embargo no resulta muy habitual en estos retablos de la diócesis.

Del tema de la Inmaculada como *Mulier amicta Sole* y rodeada de los símbolos de la Letanía se conserva en Álava un lienzo de calidad estilística limitada pero muy interesante, se encuentra en la parroquia de San Esteban de Eguino. Posiblemente haya sido siempre una pieza aislada. Debemos fecharla en los primeros años del s. XVII. Es una obra que ya hemos estudiado anteriormente y que se inspira en un grabado muy popular de Raphael Sadeler I fechado en 1605 [14].

Es una pintura que sigue de una manera muy fiel el grabado, hasta en los más mínimos detalles. Pero también muestra diferencias como no disponer la serpiente a los pies de la Virgen ni representar la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de la Virgen acompañada por la inscripción "*Tota Pulchra es…*", un aspecto, en este sentido destacado. Varía también la posición de la Virgen: en la pintura está invertida respecto al grabado.

Ya habíamos señalado anteriormente que el número de símbolos de la Letanía podían variar de unas obras a otras. En este sentido cabe señalar que la pintura de Eguino supone una simplificación respecto a su modelo. Pero al mismo tiempo, aparecen símbolos que no habíamos contemplado ni en Tortura ni en Subijana, por ejemplo, la *Scala Coeli* o la *Porta Clausa*, tampoco el templo aparecía en las obras anteriores. Respecto a las pinturas anteriores aún nos interesa más otro aspecto. Los símbolos se disponían, ciertamente, a ambos lados de la Virgen, pero de una manera despejada, las nubes aparecían en la tabla de Subijana en los laterales, sin estar rodeando uno a uno los símbolos. Además iban acompañados de filacterias con inscripciones claras, de letras grandes de fácil lectura. En el grabado que sirve de modelo a Eguino ya apreciamos que esos símbolos se distribuyen en su mayor parte entre nubes espesas que los rodean y las inscripciones que los acompañan se encuentran sin filacteria y en caracteres de pequeño tamaño. Aún más, en Eguino esas inscripcio-

14. SÁENZ PASCUAL, R., "La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado", en *Ondare*, 19 (2000) 621-628. Sobre el grabado HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. XXII, p. 15, nº 75, y vol. XXI, p. 230.

nes han desaparecido por completo. Otra novedad muy destacada respecto a las obras anteriormente señaladas es que no todos los símbolos están flanqueando a la Virgen, se produce una evolución en Eguino, incluso respecto al grabado de Sadeler que le sirve de modelo. En efecto, en éste ya se intuye el paisaje a los pies de la Virgen y en el mismo se disponen algunos de los símbolos, por ejemplo, justo bajo la Virgen la *Civitas Dei* y a ambos lados el *hortus conclusus* y algunos de los árboles y flores que componen los *Laudes*. En Eguino el paisaje es aún más amplio y son más los símbolos que se han desplazado al mismo, de una manera lógica y bastante racional, ya que se han dispuesto elementos tales como la Torre de David, el pozo, la fuente, el templo, la *Civitas Dei*, el *hortus* y alguno de los árboles simbólicos. Stratton indica que la presencia de algunos de estos elementos en el paisaje se había visto ya a principios del s. XVI en obras como el Breviario Grimani y en una pintura holandesa de las mismas fechas (M. Varsovia)[15]. Más cercano en el espacio y en el tiempo es el retablo de la Inmaculada Concepción de Muro de Aguas (La Rioja) (h. 1530-40), que ya presenta símbolos integrados en el paisaje. Volviendo a la pintura alavesa, se han dejado dispuestos ente las nubes tres símbolos a cada lado, en la mitad superior de la composición: el sol, la estrella y la puerta del cielo a nuestra izquierda, y la luna, la escalera y la puerta cerrada a nuestra derecha. El paisaje en esta pintura, además de tratar de transmitir profundidad y cierto realismo se adapta perfectamente en una curva a las nubes que forman como una mandorla en torno a la Virgen. Es sin duda una relevante evolución que se encamina hacia una simplificación de símbolos y un mayor peso de la figura de la Virgen, más acorde con las directrices trentinas de claridad y sencillez.

En su día ya señalamos el éxito del grabado de Sadeler que fue empleado también como modelo para la figura de una Inmaculada de la catedral de Córdoba[16], de principios del s. XVII, para un grabado coloreado del s. XVIII, en realidad copia tardía del grabado, de carácter muy popular conservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona[17]. Mucho más cercana geográficamente era la Inmaculada

15. STRATTON, S., o. c., p. 63

16. RAYA RAYA, M. A., *Catálogo de las Pinturas de la Catedral de Córdoba*, Córdoba 1988, nº 144.

17. TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid 1946, p. 162, fig. 93.

de Torremuña (La Rioja), en la que la Virgen presentaba idéntica disposición que en Eguino, en los símbolos seguían de una manera más cercana al grabado y contaba con la serpiente con el fruto a los pies de la Virgen. También destacaríamos la diferencia del creciente lunar con las puntas hacia la parte inferior del cuadro frente a lo que vemos en el grabado y en Eguino.

Pero a este grupo de obras dependientes del mismo modelo debemos añadir otro más, interesante desde varios puntos de vista, el primer de ellos es su proximidad geográfica a la zona que estudiamos. Se trata de un lienzo de la Inmaculada Concepción, fechado a mediados del s. XVII y conservado en el Convento de Santa Engracia de Olite (Navarra)[18]. Son, por tanto tres ejemplos en una zona muy próxima, tres provincias colindantes. En muchos aspectos sigue de una manera más próxima el grabado que las pinturas, por ejemplo, se aprecia en el orden y número de los símbolos que flanquean a la Virgen, coronada de estrellas, y en la disposición de los que se integran en el paisaje. El elemento de la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza, aunque sin la inscripción, también la acerca aún más al común modelo, incluso la posición del cuerpo, en el que se siguen con fidelidad los plegados. La diferencia estriba por ejemplo, en que la cabeza la gira y la eleva suavemente, de manera que la imagen ofrece un mayor dinamismo y naturalidad. Además se incluye una pareja de donantes arrodillados ante la Virgen e integrados en ese paisaje a sus pies; son de menor tamaño que la Inmaculada. Aparecen vestidos según la época en que se realiza la pintura y acompañados de sendos escudos. Es interesante esta presencia dentro de la devoción mariana peninsular.

Regresando a la actual diócesis de Vitoria, deberíamos señalar la existencia en Labastida de dos lienzos muy interesantes referidos a la Inmaculada pero con tipología diferente. Ambos se fechan en torno a 1600 y corresponden al estilo manierista. No pretendemos detenernos en ellos, simplemente cabe señalar que el primero, anónimo, se ha considerado obra flamenca, mientras que el segundo se atribuye a Francisco Pacheco, de época temprana en su producción. En esta pintura, la Virgen aparece como *Mulier Amicta Sole*, no hay símbolos de las Letanías y la flanquean en la parte inferior dos santos

18. GARCIA GAINZA, M.C. (dir), *Catálogo Monumental de Navarra*, t. III, *Merindad de Olite*, Pamplona 1985, p. 304, lám. 435. Las dimensiones de este lienzo son de 238 x 169 cm.

frailes, en oración con el rosario, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís.[19]

En este recorrido por el tema de la Inmaculada encontramos de gran interés el lienzo de origen flamenco, por lo que supone de evolución en la iconografía inmaculista de la *Mulier Amicta Sole* con los *Laudes*. Se plantea que esté inspirada en los grabados. Es una pintura de gran calidad que contrasta con las otras de origen local que hemos mencionando. Flanqueando a la Virgen y entre nubes ya sólo se disponen el sol, la luna, la estrella y la Puerta del Cielo precedida de la escalera. El resto de símbolos han pasado a integrarse con naturalidad en el amplio paisaje de la parte inferior. Es ahí donde podemos identificar la *Civitas Dei*, el *hortus conclusus*, el pozo, la fuente, el ciprés de Sión, la palmera, la Torre de David, los lirios, rosas y el cedro sobre el que está clavado el espejo. Como vemos no hay la más mínima referencia a inscripciones que los acompañen. Muy interesante es que la Virgen, coronada de estrellas y flanqueada en la parte superior por cuatro angelitos, apoye sus pies no sólo sobre el creciente lunar sino también sobre una nube que la separa del suelo, y que, a la vez, oculta parcialmente un animal de varias cabezas coronadas que claramente hace referencia a la bestia apocalíptica (Ap 13, 1). Ya no es la serpiente que veíamos en el grabado de Sadeler sino la bestia que acecha a la Mujer pero ya ha sido derrotada por Ella.

Siguiendo en esta evolución podemos señalar la pintura de la Inmaculada conservada en la parroquia de San Juan de Guereña, obra que se ha fechado en el último tercio del s. XVI[20]. Se encuentra situada en la capilla lateral de los Asteguieta, del s. XVI. Es una pintura que en el momento que la visitamos presentaba cierto deterioro, y especialmente suciedad. Por otra parte las condiciones lumínicas no eran las más favorables para su estudio. No podemos descartar repintes.

---

19. A este respecto se puede consultar para mayor información TABAR ANITUA, F., *Labastida y Salinillas de Buradón en la Historia del Arte*, Vitoria 2004, pp. 38-45. El autor se plantea que las pinturas puedan proceder, en especial la atribuida a Pacheco, del convento de San Andrés de Muga de la orden franciscana, situado junto a Labastida hasta su exclaustración en 1835. El lienzo atribuido a Pacheco muestra a la Virgen rodeada de luz, con ángeles, coronada con estrellas y sobre el creciente lunar y tres cabezas de angelitos. Entre los dos santos que la flanquean aparece la siguiente inscripción: "CONCEBIDA / SIN PECADO…"

20. PORTILLA, M. J., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria 1982, t. IV, ANDRÉS ORDAX, S., "Arte", en *País Vasco*, Col. Tierras de España, Madrid 1987, p. 248.

Se trata de un lienzo de notables dimensiones que, junto al marco con rico remate, forma por sí mismo el retablo de la capilla. En el centro del remate se ha dispuesto en un óvalo el monograma de María. Lo que encontramos en esta pintura es sin duda un momento bastante avanzado en la evolución iconográfica además de la presencia de dos personajes que no habíamos encontrado hasta el momento, los Santos Juanes. Pensamos que la pintura bien pudiera pertenecer ya al s. XVII avanzado.

Si analizamos la obra vemos como figura destacada a la Virgen en el centro de la pintura y elevada entre nubes, aparece sostenida por angelitos y sus pies sobre la luna, en torno a la que se enrosca la serpiente. Es importante la presencia de esa luna como un globo casi transparente e iluminada en su parte superior porque es algo que así plantea Pacheco. Es sin duda, de todas las que hemos visto hasta el momento la que mejor representa la idea de glorificación de la Virgen por su gesto y la luminosidad de la que está revestida, es la *Mulier Amicta Sole*, por si hay alguna duda está coronada de estrellas. Viste túnica blanca y manto azul, algo a tener en cuenta ya que hasta el momento las obras que hemos señalado en su mayoría nos mostraban el vestido de la Virgen rojo o rosa jazmín, y el manto azul.

Muy interesante también es que aparecen entre las nubes aún alguno de los símbolos de la Letanía, por ejemplo, a nuestra izquierda vemos la Puerta del Cielo y a la derecha el sol. Pero aún lo es más que algunos de los símbolos aparecen entre las manos de los angelitos, lo que veremos en obras del s. XVII como las de Murillo, Alonso Cano o Jerónimo Ezquerra, obra de estos dos últimos autores, de este tema, se conserva en el M.D.A.S. de Vitoria. En Guereña podemos observar a uno de los ángeles llevando una rosa y otro una rama. El resto de los símbolos que aparecen se encuentran en el paisaje, integrados perfectamente. En la parte inferior, sentados en el mismo, a ambos lados, se encuentran los Santos Juanes con sus atributos. El Evangelista aparece mostrando un libro en el que escribe, sin duda referencia al texto del Apocalipsis, con lo que se intensifica la imagen de aparición o revelación sobrenatural que ofrece esta pintura. Es sin duda una obra que debemos entender dentro de un contexto de fuerte devoción mariana y, en concreto, inmaculista.

La presencia de San Juan Evangelista contemplando la Inmaculada Concepción, en un paisaje donde se encuentran los símbolos marianos, no es novedoso y es absolutamente lógico teniendo en cuenta que es considerado el autor del Apocalipsis, fuente que, por otra par-

te, es básica en esa iconografía. Como ejemplo especialmente destacado podríamos citar obra de El Greco, así su *Visión de San Juan en Patmos* conservada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, h. 1580.

Pero redundando en la idea del s. XVII es interesante observar esa imagen de la Virgen, su mano derecha en el pecho y la izquierda extendida mostrando la palma, mirando hacia el fiel. Incluyendo el conjunto de los ángeles que la flanquean y que la sostienen, y en especial el del escorzo marcado que da la espalda al espectador, lo que nos encontramos es una composición idéntica a la que plantea J. Carreño de Miranda en el cuadro de la Inmaculada de la capilla de la Trinidad de la Catedral Vieja, 1666. Composición, que, por otra parte, es la misma que va a emplear Jerónimo de Ezquerra en 1719 (Olite) y en la conservada en el M.D.A.S. de Vitoria [21].

Por último queremos señalar otro retablo lateral dedicado a la Inmaculada Concepción pero de mayor complejidad que el de Guereña. Se trata de una obra mixta que lleva la fecha de 1616 y fue encargada, según la inscripción, por Pedro de Alemán y María de Villafranca, su mujer. En la actualidad se conserva en la Ermita del Santo Cristo de Labastida, sin embargo todo parece indicar que procede de la parroquia de esta población. Este retablo es objeto de un estudio más amplio por lo que sólo nos limitaremos a comentarlo brevemente desde el punto de vista de la iconografía inmaculista. [22]

En la documentación más actual y en la bibliografía aparece como Retablo del Pilar, y en efecto tanto hoy en día como en fotografías antiguas [23] se aprecia en que en la hornacina central aparece la Virgen del Pilar. Sin embargo, el resto del retablo nos desmiente que

21. TABAR ANITUA, F., "Lienzo", en *Museo Diocesano de Arte Sacro*, Vitoria-Gasteiz 1999, p. 177.

22. CANTERA ORIVE, J., "Labastida y Salinillas de Buradón", en *C.M.D.V*, Vitoria 1967, t. I, p. 197. Tiene que ser sin duda uno de los retablos que se subieron a la ermita desde la parroquia en el año 1755 con motivo de haber realizado colaterales nuevos para este templo. Esta idea se refuerza si consideramos que unos de los retablos nuevos que se encargó para la parroquia estaba dedicado precisamente a la Inmaculada Concepción, de modo que en el centro se situaba una imagen de la Purísima, a los lados las de San Luis rey de Francia y Santa Isabel de Hungría, y en el segundo cuerpo San Francisco Javier (p. 215).

23. A este respecto destacamos el Fondo Gerardo López de Guereñu (Archivo del Territorio Histórico de Álava) con una fotografía tomada en un momento indeterminado entre 1930 y 1950, en que se aprecia en su disposición actual y con la imagen que señalamos en el centro. Signatura: CD1753.

Retablo de la Inmaculada Concepción o de la Virgen del Pilar. Ermita del Santo Cristo. Labastida.

ésta sea su advocación original. En primer lugar, la inscripción que aparece en esa calle central, debajo de la hornacina, es la frase "TOTA PULCHRA ES AMICA...". Pero además, en este único cuerpo del retablo, se han dispuesto en las calles laterales sendos relieves con los símbolos de las letanías identificados perfectamente por filacterias con inscripciones, de nuevo a pesar del tiempo transcurrido. En el panel de nuestra izquierda se sitúan la luna, el sol, la Puerta del Cielo, el cedro, el rosal, el pozo, la azucena, y el *hortus conclusus* en perspectiva aérea. En el panel de nuestra derecha observamos la estrella, el lirio, el olivo, la Torre de David, el espejo, la fuente y la *Civitas Dei*. Es curioso señalar que en la parte superior de ambos paneles de nuevo encontramos en la filacteria superior la frase "TOTA PULCHRA". El conjunto inmaculista se completaba con la pintura del remate del retablo: la Santísima Trinidad. Es de suponer que en la hornacina se cobijase una imagen en talla de la Virgen Inmaculada.

Este retablo se completa con una serie de pinturas en la predela, en cuya calle central se sitúa la Santa Cena, tema eucarístico, adecuado para esta parte de un retablo lateral. Si bien en esta pintura tampoco se olvida la traición, Cristo aparece señalando claramente el cordero que se encuentra en la bandeja mientras mira de frente al espectador. La pintura está flanqueada por escenas referidas a San Jerónimo y Santa María Magdalena, en ambos casos en un contexto eremítico y de meditación. Cuatro pequeñas tablas completan esta parte en los laterales: Santa Bárbara, Santa Catalina, Santa Brígida (en la que hay una inscripción casi oculta en que se lee Santa Úrsula) y Santa Lucía, son santas de devoción popular y cuya presencia es muy habitual en lugares secundarios de la predela. A ambos lados de la Trinidad, en el remate, aparece en un tondo a la izquierda, Santo Domingo de la Calzada con el gallo y la gallina y en el otro Santo Domingo de Guzmán, curiosa elección dado el planteamiento de la orden dominica respecto a este tema, con una postura partidaria de la santificación de Maria posterior a su Concepción. No obstante, recordemos que también aparecía en la misma población en el lienzo atribuido a Pacheco

En esta comunicación se ha pretendido un acercamiento a un grupo de pinturas y retablos inmaculistas, su evolución iconográfica, su dependencia de algunos modelos y también mostrar que claramente evidencian la devoción que se siente hacia la Virgen durante el siglo XVI y parte del XVII en esta zona. Para comprenderlo debemos, por supuesto, ponerlo en relación con otros numerosos temas marianos

representados en la misma época y anteriormente. Esta devoción irá incrementándose a lo largo del tiempo de modo que en 1962, sólo a esta advocación estaban dedicadas diez parroquias con culto, ocho ermitas en activo y diez desaparecidas, sin contar otras advocaciones marianas [24]. Lógicamente, a partir de las fechas en que se termina este breve estudio, el número de pinturas y especialmente de esculturas de este tema en la zona se multiplica.

24. Sobre este aspecto López de Guereñu, G., *Álava, Solar de Arte y de Fe*, Vitoria, 1962. Además en un reciente artículo de carácter divulgativo se puede hallar información sobre diferentes tradiciones en esta festividad en la diócesis, entre otros temas: Calleja, Z., "La Inmaculada Concepción en Álava", en *Estíbaliz*, (2004) 44-52.

Antiguo y actual retablo mayor de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Alcaudete de la Jara (Toledo). Algunas notas para su estudio

David Rodríguez Luna
Seminario Mayor
Toledo

A mis padres, con afecto y gratitud

Alcaudete de la Jara es una villa toledana de 1914 habitantes [1], cuya parroquia está dedicada a la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde el 7 de enero de 1580. En la presente comunicación pretendemos ofrecer algunos datos para el estudio del actual retablo mayor de la iglesia parroquial, así como del anterior, destruido en la guerra civil de 1939.

Nos situamos en abril de 1939. El templo parroquial, de traza tardo-gótica con algunos elementos plateresco [2], ha quedado seriamente dañado en cuanto a estructura, decoración, imágenes devocionales y elementos para el culto al concluir la guerra civil española. Tras cuatro difíciles años de conflicto armado en una guerra fratricida, se proclama el fin de la lucha, con un panorama nada halagüeño en la localidad. La infraestructura del pueblo ha sufrido, siendo la parroquia uno de los edificios más afectados [3]. El templo se encuentra muy

1. Guía de la archidiócesis de Toledo 2005, p. 47.

2. El templo se levanta en el siglo XVI, siendo consagrada el 7 de enero de 1580. Es de una sola nave.

3. Para conocer qué pasó en esos turbulentos años de contienda acudimos a fuentes encontradas en el archivo parroquial. La última misa celebrada en la parroquia fue el 20 de julio de 1936, *Libro del inventario de la Parroquia*, p. 4. Fue celebrada por don Clemente Villasante y Rodríguez, párroco de la localidad durante 23 años, que fue asesinado junto con el coadjutor don Luis Fernández Avilés durante la contienda, en Talavera de la Reina, *Libro de notas parroquiales,* p. 1. Ambos hoy están en proceso de canonización al morir mártires de Cristo. Los incidentes en la parroquia comenzaron el 25 de julio de 1936, pocos días después de iniciarse el conflicto. La iglesia fue registrada para buscar armas, y al día siguiente fue tomada por el bando republicano formado por naturales del pueblo, y se utilizó como albergue por un sólo día. En Navidad de 1938 se utilizó como salón de teatro y después como cuartel de las tropas republicanas, *Libro del inventario de la Parroquia*, p. 3.

deteriorado y sucio, además de desierto de toda imagen devocional. Se hizo una limpieza provisional en 1939 para comenzar el culto y se hicieron algunas intervenciones de emergencia, con una subvención de 31.000 pesetas otorgada por el Estado, con personal del organismo público *Regiones Devastadas*[4]. El culto se restablece en abril de 1939[5].

Entre las piezas que fueron destruidas está el retablo mayor, una espléndida obra renacentista del siglo XVI, de la que diremos algunos datos. Pero creo más oportuno comenzar hablando sobre el retablo que actualmente preside el altar mayor, una obra de comienzos de los años 40 del siglo XX. Es de un tamaño algo menor y responde a una concepción de retablo distinta a la del renacimiento, aunque es de gusto clásico.

En los libros de la parroquia aparece citado como de "estilo renacimiento"[6]. Se articula en torno a tres cuerpos y tres calles, más dos entrecalles. En la calle central aparecen de abajo a arriba las representaciones de "Santa Ana y la niña María" (escultura de bulto redondo en una hornacina, sobre el sagrario); "la Inmaculada Concepción" (medallón ovalado en altorrelieve); y "la Anunciación" (pintura en un espacio semicircular). En las calles laterales aparecen santos: "San Luis Gonzaga" y "San José con el Niño" (calle izquierda), y "San Clemente Papa" y "San Pablo Apóstol" (calle derecha). Es de madera y está todo dorado.

Es un retablo con un lenguaje clasicista, pero no de proporciones clásicas. Es decir, emplea formas clásicas, pero es anti-clásico, ma-

4. *Libro del inventario de la parroquia,* p. 4.

5. *Libro de notas parroquiales,* p. 1. Se celebró la primera misa en un altar improvisado con una mesa de comedor de Doña Josefa Prieto, La parroquia estuvo regida provisionalmente por don Florindo Miguel y don Rufino Flores, sacerdotes oriundos de Alcaudete, hasta la llegada de don Andrés Palomo Gómez el 1 de julio, nombrado cura ecónomo por el obispo don Gregorio Modrego, quien durante el tiempo de guerra estuvo refugiado en el cercano pueblo de *La Fresneda de La Jara*. La mayoría de los objetos de culto del ajuar litúrgico que había, que según libros parroquiales era muy completo, fueron destrozados o quemados. Sólo se salvaron algunas piezas que habían sido trasladadas a otros lugares antes de que estallase la guerra (casas particulares) y una de las campanas de la torre (Ibidem p. 1 vuelto). Este destrozo lo confirma un documento del archivo parroquial con una afirmación muy expresiva: "La furia impía de los enemigos de Dios no dejó sano ni reservo objeto alguno de culto. Lo que no fue trasladado a otros lugares distintos de aquí (la iglesia), fue destrozado o quemado", *Libro del inventario de la parroquia*, p. 5.

6. *Libro del inventario de la parroquia* p. 3v.; *Libro de notas parroquiales* p. 3.

Actual retablo mayor, Iglesia Parroquial Inmaculada Concepción Alcaudete de la Jara (Toledo).

nierista si cabe, con algunos elementos barrocos. Podemos decir, por tanto, que hay un eclecticismo, fenómeno típico del arte del siglo XX. Se desarrolla a partir del zócalo de cerámica talaverana del renacimiento (siglo XVI) que quedó tras la guerra. Comienza con una franja a modo de pequeña predela en la que apean las ménsulas que sostienen toda la estructura. Allí se encuentran los escudos de los donantes, de los que hablaremos más adelante: la familia Garnica Mansi.

En el primer cuerpo se emplean columnas torsas con el tercio inferior decorado para separar las calles y entrecalles. En la calle central hay una hornacina avenerada clásica, con un vano de medio punto. Las pinturas de las calles extremas ("San José" y "San Pablo") aparecen dentro de un arco de medio punto que apea sobre molduras a modo de las zapatas empleadas en la arquitectura renacentista. Las entrecalles llevan decoración de candelieri y casetones. Remata este primer cuerpo con un entablamento retranqueado, anti-clásico, con decoración de triglifos y metopas. En los espacios salientes del retranqueo de la línea de entablamento se disponen unas bolas.

El segundo cuerpo se articula con pilastras corintias. En la calle central hay un medallón ovalado, de gusto barroco, con el tema de "la Inmaculada Concepción". Las calles laterales tienen la misma disposición que las del primer cuerpo, para contener pinturas. Las entrecalles llevan decoración de casetones. Remata con una línea de entablamento a modo de friso decorativo con elementos geométricos. Remata en los extremos con sendas bolas y unos pequeños aletones que sirven de unión con el cuerpo superior.

El tercer y último cuerpo es más reducido, tanto en altura como en anchura. Tiene una sola calle, con un espacio semicircular para una pintura ("La Anunciación"). Remata con una cruz, en recuerdo de las crucifixiones que solían coronar los retablos en la modernidad, flanqueada por dos ménsulas.

El retablo fue realizado en 1940-41 por un tal José Lapayese, artista que tenía su taller en Madrid[7]. Tras diversas investigaciones y a pesar de no haber encontrado esta obra en ningún catálogo, teniendo en cuenta que el escultor tendría entonces entre 40 y 50 años[8], todo

7. *Libro del inventario de la parroquia*, p. 3v.

8. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez vecino del pueblo (diciembre 2001), quien le vio al ir a Alcaudete a montar el retablo y en la ceremonia de bendición del mismo.

Escudo de los Mansi detalle predela del actual retablo mayor Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción Alcaudete de la Jara (Toledo)

apunta a que el mencionado artista es el turolense José Lapayese Bruna, nacido en 1899, un artesano y artista, muy de la Edad Media, pero también muy moderno en su vocación experimental y en su entrega a ese riesgo que toda búsqueda de caminos inéditos suele lleva aparejado [9]. Lapayese Bruna, afamado y polifacético artista, cabeza de una importante dinastía de artistas, se formó en Zaragoza y después en Madrid, en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su formación es clásica. Copiaba cuadros en el Museo del Prado para hacer mano, restauró gran cantidad de obras religiosas (principalmente tallas y tablas de Castilla, Aragón y Flandes), sobre todo después de la guerra. Viajó a París y estuvo también en Barcelona y Palma de Mallorca. Todo esto le permitió también conocer la vanguardia e innovar, creando un estilo personal. En la década de 1930 gozaba ya de reconocido prestigio, tanto nacional como internacional. No obstante, los años posteriores a la guerra fueron duros para él y su familia, como para otros tantos millones de españoles. Tras el conflicto armado se instala en un estudio-taller, en el número 27 de la calle del Prado, de Madrid. Es entonces cuando debió realizar la obra que nos ocupa, pues en 1943 marcha a Barcelona [10].

Lapayese Bruna destaca por el acabado perfecto de sus obras, que no es sólo el del imaginero español del siglo XVI, ni tampoco el de Brancusi o Cossío, sino que va más lejos. En las pinturas resucita la misma preparación que utilizaron en toda Europa los autores de las tablas primitivas y que se ha convertido en clásica. A pesar de ser composiciones modernas, cuartea sus fondos dorados de plata y oro fino y los cincela para darle una mayor emotividad a su textura sin grumos, pero suculenta y variada. Podemos calificarlo como de pintor tradicional, aunque fue uno de los más concientes renovadores de la abstracción en España [11].

Además de pintor y escultor, Lapayese destaca en la composición de murales, el trabajo en estucos y lacas, escultopinturas, cerámicas esmaltadas, pero sobre todo en la elaboración de guadameciles, creando en Inca (Mallorca) un Museo de Cordobanes y Guadameciles [12].

9. AREAN, C., *Lapayese Bruna,* Teruel 1982, p. 11.
10. Ibidem, pp. 13-16.
11. Ibidem p. 19.
12. Ibidem p. 22.

Es uno de esos creadores recoletos que nos hacen ver con la permanente lección de su vida y con la perfección siempre igual de su obra, cuán artificial resulta la distinción entre arte y artesanía [13].

Volviendo a la obra que nos ocupa, ya dijimos que fue encargo de la familia Garnica Mansi. Según consta en los archivos parroquiales: "los Excelentísimos Señores don Pablo Garnica (Echeverría) y su esposa doña Rosario Mansi (González-Tablas)" [14], que lo regalaron a la parroquia. Es una familia cristiana de las más acomodadas del pueblo [15]. Al costear ellos la obra, se permitieron elegir la iconografía, que adecuaron a sus preferencias y devociones, siendo a la vez comitentes y mentores de la obra. Esto va a acarrear no pocos disgustos al párroco de la localidad, entonces sólo cura ecónomo, don Andrés Palomo Gómez [16], como ya veremos más adelante, pero que aceptó la donación.

La elección iconográfica está basada en el recuerdo de familiares de los comitentes asesinados en la contienda civil, así como del párroco Clemente Villasante, también asesinado [17]. Esto justifica la presencia de "Santa Ana y la Niña María" (hornacina primer cuerpo calle central), en referencia a la madre de la donante que se llamaba Ana, y a la hija, llamada Ana María, la cual fue asesinada estando embarazada, junto a su marido Gabriel Zubiria y Somonte (conde de Zubiria) en la playa de Las Arenas de Bilbao mientras veraneaban en 1937 [18]. "San Luis" se coloca en recuerdo de Luis Alonso-Castrillo Mansi, sobrino de los donantes, hijo de los Marqueses de Casa-Pizarro (Demetrio Alonso-Castrillo y Regina Mansi) [19]. "San José con el Niño" aparece en recuerdo de José Garnica Mansi, hijo de los do-

13. Ibidem p. 29.

14. *Libro del inventario de la parroquia*, p. 3v.

15. Pablo Garnica Echeverría fue una importante personalidad de las finanzas en la época, llegando a desempeñar el cargo de presidente del Banco Español de Crédito.

16. Don Andrés Palomo Gómez llegó a Alcaudete en 1939 como cura ecónomo. No fue nombrado párroco de la villa hasta diciembre de 1956, ministerio que desempeñó hasta marzo de 1969, *Libro de notas parroquiales*.

17. Ibidem, p. 3.

18. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez. Le sacaron el hijo que llevaba en sus entrañas y después mataron a los tres

19. Conversación con Clementa Farelo Mora, vecina del pueblo, en diciembre 2004.

nantes[20]. ”San Pablo” aparece en memoria de Pablo de la Puerta, sobrino de los donantes, hijo de Gabriel de la Puerta[21].

Finalmente, la aparición del Papa “San Clemente” se justifica porque recuerda a Clemente Villasante, párroco de Alcaudete antes de la guerra, que fue asesinado, junto con el coadjutor José Fernández Avilés, en la contienda civil[22].

En el sagrario actual (parte baja del retablo) aparecen en inscripciones los nombres de todos estas personas asesinadas en la guerra. Es una pieza realizada con metal dorado por fuera y chapado por dentro, con láminas de oro repujadas, realizado por el sacerdote orfebre Félix Granda, en los talleres Granda de Madrid[23], y regalada a la parroquia por doña Rosario Mansi, misma comitente del retablo, el 19 de marzo de 1941, costando 4.500 pesetas[24].

“La Inmaculada Concepción” (medallón) aparece porque es la titular de la parroquia y la patrona del pueblo, y ”La Anunciación” que corona el retablo se toma porque alude a la Encarnación del Verbo[25].

El retablo costó 100.000 pesetas, y la mesa de altar y el manifestador formaban parte del conjunto del retablo, siendo también realizados por José Lapayese[26]. Pero el dorado, al parecer, no entró en el precio, tuviéndose que pagar aparte por los comitentes, siendo utilizado oro de Portugal[27].

Las piezas llegaron a Alcaudete procedentes de Madrid el 27 de octubre de 1941 en un camión guardamuebles. Se empezó a montar al día siguiente. Lo montaron el propio José Lapayese y cinco operarios de sus talleres, ayudados por seis obreros locales[28]. Al mismo tiempo, se trabajaba en el enlosado del suelo del presbiterio[29], lo cual

20. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez.
21. Conversación con Clementa Farelo Mora
22. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez.
23. *Libro del inventario de la parroquia*, sin paginación.
24. *Libro de notas parroquiales*, pp. 2-2v.
25. Ibidem, p. 3.
26. *Libro del inventario de la parroquia*, p. 3v.
27. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez.
28. *Libro de notas parroquiales*, p. 2v.
29. Ibidem, p. 2v.

debió de dificultar la labor de montaje del retablo. Aun así, tanto el solado del presbiterio como el montaje del retablo se realizaron en cinco días, pues concluyeron los trabajos el día cuatro, pero los días uno y dos no se trabajaron por ser la solemnidad de todos los Santos y el día de todos los Difuntos y domingo [30].

La obra fue bendecida el 23 de noviembre de 1941. Se eligió este día por ser en el que la Iglesia celebra a San Clemente, en "memoria y honra del párroco asesinado" [31]. Fue un día grande, en el que "el pueblo de Alcaudete revivió sus mejores tiempos de fiestas", a pesar de que la víspera fue un día de intensa lluvia [32]. A las seis de la tarde del 22 de noviembre llegó el prelado don Gregorio Modrego Casares, obispo administrador apostólico de la archidiócesis de Toledo con su paje y el arcipreste de Talavera, Marcelino Luengo. Fueron a casa de los comitentes, donde se hospedó el prelado esa noche. A las ocho de la mañana del día siguiente (domingo) se celebró una misa presidida por el obispo, a la que acudieron los donantes, autoridades locales y unos 200 fieles [33]. Una hora más tarde se celebró una misa solemne (de medio pontifical) [34] presidida por el cura ecónomo Andrés Palomo y concelebrada por el arcipreste de Talavera y el paje del obispo. El coro de la capilla de la Concepción de Madrid cantó la misa "Te Deum Laudamus", de Perossi. Predicó el obispo Modrego, que puso de manifiesto lo que hace el odio y lo que hace el amor, poniendo a los santos del nuevo retablo como modelo de virtudes. Terminó dando las gracias a los comitentes por su generosidad [35].

Por la tarde, una vez marchado el obispo, se tuvo un acto eucarístico para estrenar el manifestador, en el que predicó el cura ecónomo sobre el "sentido y contenido dogmático, moral e histórico del retablo". Se hizo una procesión solemne con el Santísimo bajo palio, cuyas varas llevaron don Pablo Garnica (comitente), don José Lapayese (artista), don Ramiro Alonso, don Gabriel de la Puerta (cuñado del comitente) [36]. Esto puede parecer anecdótico, pero es interesante, porque hace ver la importancia y la estima que se tiene hacia al artista, que se le invita a la inauguración de la obra.

---

30. Ibidem, p. 2v.
31. Ibidem, p. 3.
32. Ibidem, p. 2 v.
33. Ibidem, p. 3.
34. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez.
35. *Libro de notas parroquiales*, p. 3.
36. Ibidem, p. 3.

Ese mismo día 23 de noviembre también se bendijo el retablo de la Virgen del Pilar, que fue realizado igualmente por José de Lapayese, y donado por los marqueses de Casa-Pizarro. Costó 10.000 pesetas, y además dieron 2.000 pesetas como donativo para Acción Católica y los pobres, y se encargaron de la reparación de los vasos sagrados recuperados tras la guerra[37]. José Lapayese va a realizar más obras en esta iglesia[38].

Fue entonces este día 23 especialmente intenso en actos religiosos y particularmente beneficioso para la parroquia que veía en su templo ya dos retablos, tenía fondos para la caridad y el apostolado y la promesa de tener adecentados los vasos litúrgicos que quedaron del ajuar de antes de la guerra. No hay constancia de que hubiera actos cívicos ni populares. La fiesta fue sólo religiosa, aunque los comitentes celebraron luego un convite con las autoridades eclesiásticas y presumiblemente también las civiles[39].

Hay un hecho a destacar respecto a la obra del retablo, concretamente respecto a la colocación del medallón de "la Inmaculada" y la hornacina con "Santa Ana y la Niña María", que trajo más de un disgusto al cura ecónomo, como ya se ha dicho. Parece ser que doña Rosario Mansi ya tenía hablada la distribución de la iconografía en el retablo con el artista. Cuando Lapayese fue a tomar las medidas a la iglesia de Alcaudete, el sacerdote, don Andrés Palomo, le preguntó si llevaba camarín, porque la imagen de talla de la Purísima que la parroquia había adquirido en 1939, debía colocarse en él, al ser la titular de la parroquia y patrona del pueblo. La cosa quedó así, y cuando llega el retablo se vio que no era como tenía que ser. Don Andrés se disgustó y pensó escribir a la comitente, que estaba en Madrid, para pedirla que se rectificara la obra, pero una señora de la parroquia, Tomasa Sánchez le aconsejó que tuviera cuidado con lo que hacía, ya que "podían perder el retablo"[40].

---

37. Ibidem, pp. 2v-3

38. Realiza el dosel en estilo barroco del Cristo de la Fe y del Amparo y restaura la talla barroca; recompone el retablo de la Virgen de los Dolores (hoy de la Inmaculada) con piezas de un retablo antiguo traído de fuera... *Libro del inventario de la parroquia*, pp. 3v-5.

39. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez.

40. Parece que le dijo algo así: "Cuidado, don Andrés. Haga lo que quiera, pero lo podemos perder todo, Son capaces de llevárselo". Lo recuerda Victoriano Muñoz Rodríguez, entonces monaguillo, presente en ese momento. Conversación con él en diciembre 2001.

En ese momento en la Iglesia no se veía adecuado que hubiera en un templo más de una imagen de la misma advocación, porque podía generar confusión a los fieles ya que parecía idolatría. De ahí el afán del sacerdote en poner la talla de la patrona en la hornacina, porque si no no podía estar en ningún otro altar del templo, y era una imagen de gran devoción, en torno a la cual se celebraba la novena con motivo de las fiestas patronales de la Inmaculada el ocho de diciembre, siguiendo una costumbre secular.

Pero las cosas quedaron como estaban. Se bendijo el retablo con la gran fiesta religiosa antes mencionada y con el agradecimiento a los donantes, mientras la talla de la Purísima quedó en el lateral de la Epístola. No se retirará hasta 1945. En el período 1941-45 fue don Andrés a Toledo a unos ejercicios espirituales y tuvo la ocasión de hablar con el Cardenal Primado Pla y Deniel, a quien expuso el asunto de la Purísima, el malentendido de la representación del medallón y la necesidad de trasladar la talla fuera del templo. El prelado le exhortó a que instruyera a los fieles, explicándoles la cuestión, diciéndoles que la imagen debía retirarse a la sacristía y sólo en casos puntuales como la celebración de las fiestas patronales autorizaba el prelado su ubicación en el templo. don Andrés volvió de Toledo pero no cambió nada, esperando a la visita pastoral del 10 de octubre de 1945, en la que fue al pueblo don Eduardo Martínez, obispo auxiliar, que confirmó a 631 niños. El sacerdote, inteligentemente, para que el pueblo viera que no era cosa suya, sino una disposición eclesial, pidió al obispo que dijera él lo de la Purísima cuando estaba el pueblo congregado en la iglesia. El obispo comunicó la orden de retirar la Inmaculada a la sacristía por haber otra en la iglesia[41], con unas palabras parecidas a: "Fieles de Alcaudete: os hago saber que esta Purísima no puede estar en la iglesia, porque está ya en el medallón del retablo"[42]. Dio la dispensa de esta norma sólo para casos especiales.

Diez años después, en la visita pastoral realizada por el obispo auxiliar don Francisco Miranda Vicente, el problema sigue coleando y el cura ecónomo del pueblo volverá a insistir sobre el asunto al obispo, a lo que el prelado le dice que "sin autorización de la Santa Sede nada se puede hacer"[43].

---

41. *Libro de notas parroquiales*, p. 6v.
42. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez. Dice que el obispo dijo esas palabras.
43. *Libro de notas parroquiales*, p. 17.

Esta normativa estuvo vigente hasta las reformas litúrgicas que se derivaron del concilio Vaticano II. Por eso durante todo ese tiempo la imagen de la patrona estuvo en varios sitios en el tiempo que no eran las fiestas patronales. Estuvo en un principio en la sacristía, después en la casa del párroco, e incluso llegó a estar un tiempo junto a las zafras del aceite en la casa rectoral, por lo que algunos cariñosamente la llamaron "la Virgen lagarera". Tras el *aggiornamento* que supuso el concilio Vaticano II, a pesar de las incertidumbres y expectativas que se crearon, hubo mayor flexibilidad. Tanto es así, que actualmente en la parroquia hay ocasiones en que hay hasta tres imágenes de la Purísima en el templo.

Tras este paréntesis del tema del medallón, y volviendo a la cuestión del retablo, hay que decir que de forma paulatina se fueron añadiendo ornamentos, acondicionándolo para las necesidades del culto, generalmente también por la vía de las donaciones. Así, el 19 de mayo de 1942 se estrenaron seis candeleros donados por doña Rosarito Garnica, hija del comitente del retablo[44]. En noviembre de 1950 se compraron con dinero de los fieles dos angelitos en actitud de adoración con un cirial con una lámpara eléctrica, realizados en pasta de madera para flanquear el sagrario, que costaron 800 pesetas en la Casa de artículos religiosos "Santa Rufina y Heras", de Madrid[45].

Flanqueando el retablo hay dos imágenes de los Sagrados Corazones de Jesús y de María, sobre repisas o ménsulas. Su ubicación actual es reciente, a partir de la consagración tras las últimas obras de restauración del edificio en 1994. Llegaron al pueblo en el año 1944 y fueron colocados flanqueando el altar mayor, a la altura del zócalo de cerámica (como se ve en la foto que adjunto). Fueron bendecidas por el obispo auxiliar don Eduardo Martínez el 7 de diciembre de ese año, junto a otra imagen del Sagrado Corazón que se levantó en la plaza de la iglesia, en sustitución de una de bronce destruida en la guerra[46]. Los Sagrados Corazones de la iglesia sustituyen a unos que se quemaron en la guerra, que estaban donde hoy están éstos, pero en unos pináculos de gusto neogótico realizados seguramente en el XIX. Los antiguos no parecen tener mucho parecido con los actuales porque eran de escayola y algo pequeños. Los actuales

44. Ibidem, p. 3v.
45. Ibidem ,p.6.
46. *Libro del inventario de la parroquia*, p. 5v.

son de mayor calidad, de madera, realizadas el escultor Ricardo Font, y costaron "con aureolas, embalaje y portes 7.874 pesetas,[47].

Por último, cabe hablar del manifestador, obra que entraba dentro del precio del retablo. Tenía unas escalerillas de madera por detrás, regaladas por los mismos comitentes del retablo en 1942[48], para que subiera el sacerdote con la custodia para la exposición del Santísimo en los primeros viernes, algunas novenas, el día del Corpus... Estaba sobre el sagrario, y el altar estaba entonces adosado a la pared. La disposición inicial ha cambiado bastante. Primero, después del concilio Vaticano II cambiaron las disposiciones litúrgicas y el altar se sacó hacia fuera para celebrar la misa cara al público. Esto hizo que se modificara el espacio, poniendo unas cortinillas en el espacio que ocupaba el altar[49]. Después, en las últimas obras de restauración en 1994, en las que el presbiterio sufrió una profunda reestructuración, se eliminó la función original del manifestador, sirviendo solamente para contener el sagrario, poniéndose a los lados los angelitos comprados en 1950[50].

El retablo está en buen estado de conservación. No ha sido nunca restaurado. Tan sólo en las últimas obras realizadas entre abril y noviembre de 1994 se limpió.

En cuanto al antiguo retablo mayor, podemos ofrecer algunos datos. Fue realizado en el último tercio del siglo XVI, una vez levantado el templo parroquial. En los trágicos días de la guerra civil quedó absolutamente destruido, pero vamos a intentar conocer cómo era haciendo un recorrido por diversas fuentes, la mayoría de época contemporánea. Era un retablo renacentista. Hay varias lagunas en cuanto a su filiación y cronología, pues las fuentes conservadas sobre él son escasas y algunas confusas. Gracias a fotografías antiguas de an-

---

47. Estos gastos los pagaron con una función de teatro (1.000 pesetas) y de dos funciones de cine (221 pesetas), y del apostolado (256,20 pesetas) y donativo de doña Regina Mansi (1.000 pesetas) y doña Rosario Mansi (3.394 pesetas), del coro de doña Rosario (50 pesetas) y de Acción Católica (623 pesetas), y de doña Tomas y Nicolasa Sánchez (500 pesetas), según el *Libro de notas parroquiales* p. 5v. En otra fuente (*Libro del inventario de la parroquia* p. 5v) he encontrado que costaron 8.000 pesetas, que se pagaron con donativos particulares, rifas y funciones lúdicas. Parece más probable lo primero, porque está más detallado, aunque hay poca variación.

48. Ibidem, sin paginar.

49. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez.

50. *Iglesia Inmaculada Concepción*. *Consagración del altar*. Alcaudete de la Jara. 1994. Díptico propagandístico.

tes de la guerra es posible hoy hacer una descripción de la obra. La fotografía nos sirve como fuente para conocer cómo era el retablo. Emplearemos para ello una fotografía del presbiterio tomada desde el coro de los pies[51]. El retablo, o máquina -como gustaba llamarse en la Edad Moderna-, se levantaba en el muro de la cabecera, sobre un zócalo de cerámica de Talavera, el cual todavía hoy se conserva. Estaba estructurado en cinco cuerpos y tres calles y dos entrecalles, y tenía una predela con decoración en relieve. Las calles extremas tenían lienzos con pinturas y se rematan con escudos, mientras la central y las dos entrecalles tenían tallas de bulto redondo sobre fondo de oro, rematando con la espina con el Calvario.

Recurriendo a fuentes escritas podemos conocer más cosas. En cuanto a la cronología y autoría hay bastantes dudas. Parece que la obra se encarga en 1564.[52] Clemente Villasante, siendo párroco de la localidad, argumenta esa fecha porque aparecía en un libro antiguo del hospital parroquial, hoy desparecido, pero que entonces estaba en el Archivo Parroquial, en el que constaba que el mayordomo de dicha obra benéfica, Marino Blázquez, "prestó una cantidad de maravedises para las obras de dicho retablo".[53] También dice que el proceso de "dorado, estofado y pintura" se encargó a Gaspar Cerezo, pintor, en 1616, y se ajustó en 27.000 maravedises.[54] Dice que así constaba en una escritura en el folio 6º del Libro Becerro número 11.[55] Este documento está hoy desaparecido, pero él lo vio porque estaba en el Archivo Parroquial.

Fernando Jiménez de Gregorio[56], además del dorado, estofado y pintura, le adjudica a Gaspar Cerezo la ejecución y montaje, pero po-

51. Fotografía de la década de 1920 o primeros años de la década de los 30, tomada por Rufino Flores Hita.

52. En esto coinciden el artículo de don Clemente Villasante, p. 18, en TORMO, E., Conde de CEDILLO, VILLASANTE, C., *La iglesia parroquial de Alcaudete de la Jara. Notas para su historia*, Alcaudete de la Jara 1986. Edición facsímil del Boletín académico de la Real Academia de la Historia dedicado a Alcaudete de la Jara. 1928; deahí toma la información el entonces seminarista Rufino Flores Hita para su trabajo escolar *Colección de datos varios geográficos, históricos y estadísticos de Alcaudete de la Jara* p. 13, y el *Libro del Inventario de la parroquia*, p. 5.

53. TORMO, E., CONDE DE CEDILLO, VILLASANTE, C., o. c., p.18; FLORES HITA, R., o. c.

54. FLORES HITA, R., o.c., pp. 13-13v.

55. Ibidem p. 13v.

56. JIMÉNEZ DE GREGORIO, F., *La villa de Alcaudete de la Jara*, Toledo 1983. p. 82. No argumenta la atribución.

siblemente no fue así. Perfectamente la obra pudo realizarse a partir de 1564 y colocarse en la iglesia, y en 1616 se procede al dorado, estofado y pintura, que es lo que se encarga a Gaspar Cerezo. Este procedimiento era frecuente en la producción de retablos en el siglo XVI. Posiblemente no se tenía dinero para todo y primero se ejecuta la obra quedando la madera al natural y en una segunda intervención años más tarde se pinta y se dora.

No obstante, Jiménez de Gregorio[57] muestra a este Gaspar Cerezo como un artesano retablista, y le atribuye algunas obras, como los retablos de las iglesias de Ciempozuelos, Arganda y Deganzo de Arriba (Madrid) y Marchamalo (Guadalajara), pero no argumenta estas afirmaciones.

Posiblemente la hechura del retablo es del último tercio del siglo XVI (hacia 1570), vinculado al entorno de seguidores que pudiera dejar Juan Bautista Vázquez el Viejo en Toledo al marchar a Sevilla hacia 1557. Por tanto, el artista de nuestro retablo podría ser un artista anónimo del último tercio del siglo XVI más o menos seguidor de los postulados de Bautista Vázquez el Viejo, artista de formación italiana con tendencias manieristas pero suaves y elegantes, que trabajó en Toledo algún tiempo antes de marchar a Andalucía.

Pienso que el antiguo retablo de Alcaudete estaría en relación con la obra toledana de Bautista Vázquez, con ciertos retablos realizados en el entorno de Guadalajara y Toledo, pues sus obras andaluzas son ya de un mayor manierismo, como el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María en Medina Sidonia (Cádiz)[58]. Pero, no obstante, y salvando todas las diferencias posibles, éste último puede presentar algunas semejanzas, especialmente en cuanto a la estructura, con el de Alcaudete.

Esa desaparecida escritura del Libro Becerro nº 11 en la que se ajusta el dorado, estofado y pintura es un trato entre la parroquia (comitente) y Gaspar Cerezo (pintor), y se puso como condición que la tasación no sobrepasara los 2.200 ducados. La obra se otorgó en Alcaudete el 23 de agosto de 1.616 ante Alonso de Castillejo, escribano público, y el de número de Talavera de la Reina, en 24 de septiembre de 1632, Bartolomé de Castillejo y Alonso Sigüenza Villarroel[59].

57. Ibidem, p. 82.

58. A.A. V.V., *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid 1979, vol XVIII, pp. 264-269.

59. TORMO, E., Conde de CEDILLO, VILLASANTE, C., o. c., p. 18; FLORES HITA, R., o. c., p. 13v.

Para la tasación del dorado, estofado y pintura, Clemente Villasante hace referencia a un documento[60], posiblemente tomado del Archivo de Protocolos de Toledo, en el que dice que "se hizo por Juan Bautista de Espinosa, nombrado a efecto por los señores del Consejo de Gobernación, y por dicho Gaspar Cerezo, que nombró a Jorge Manuel, ambos pintores y vecinos de la ciudad de Toledo; y lo tasaron en 27.000 maravedises, según consta en la declaración ante Alonso Sigüenza Villarroel, escribano, bajo juramento tomado en por el licenciado don Antonio Poblete de Vera, cura entonces de esta iglesia"[61].

La referencia a ese "pintor Jorge Manuel, vecino de Toledo" ha hecho que la tradición alcaudetana lo identifique con Jorge Manuel Theotocópuli, hijo de Domenico Theotocópuli, El Greco. Ciertamente puede ser, porque en cuanto a la fecha hay coincidencia, y Jorge Manuel Theotocopuli vivió y trabajó en Toledo. Por tanto, es posible que fuera este artista el que se desplazara a Alcaudete para tasar el retablo, a propuesta del pintor Gaspar Cerezo. En el pueblo existe la tradición verbal bastante difundida que defiende que cuando llegó Jorge Manuel al pueblo para tasar el retablo, ejecutó unos medallones de la Virgen y de la Santa Faz en las claves de las bóvedas de la nave. Esta autoría no es nada probable, porque las figuras son bastante torpes, y no parece que sean de Jorge Manuel, sino de un pintor local de tercera o cuarta fila. No es que Jorge Manuel fuera un excelente pintor, pero tampoco era tan malo como para hacer esos medallones. Por tanto, a la vista de lo que se conserva y de los datos que hay sobre él, se puede decir que la relación de Jorge Manuel Theotocopuli con el pueblo de Alcaudete existió, pero se reduce sólo la tasación del retablo mayor, no realizando ninguna obra

La vinculación de Jorge Manuel Theotocopuli con Alcaudete ha despertado siempre interés en la gente, y muchas veces se ha utilizado tergiversado las cosas. Es el caso, no sé si por equivocación o por ignorancia, de Julio Fernández García[62], que dice que "el retablo lo hizo un sobrino del Greco llamado Jorge Manuel, y Gaspar Cerezo".

---

60. Registro de la letra A, número 12. Este documento seguramente pertenezca al Archivo de Protocolos de Toledo, pero no lo he podido comprobar.

61. TORMO, E., Conde de CEDILLO, VILLASANTE, C., o. c., p. 18; FLORES HITA, R., o. c., p. 14.

62. FERNÁNDEZ GARCÍA, J., *Recuerdos y tradiciones de Alcaudete de la Jara*. Madrid 1989. p. 24.

De un plumazo, convierte a Jorge Manuel en sobrino del Greco, en vez de en hijo, y le hace autor en vez de tasador. Por eso no es de extrañar que yo haya llegado a escuchar afirmaciones de la gente del pueblo como que el retablo antiguo lo trazó el hijo de El Greco, el sobrino del Greco, o el propio Greco[63], puestos a decir disparates.

Además de ese despiste, Julio Fernández García[64] da también otros datos sobre el retablo. Coincide con las fuentes documentales citadas anteriormente en la fecha de 1564 como comienzo de la traza, pero dice que es una obra barroca. Eso sí que es una barbaridad. Pero mayor disparate es la afirmación vertida en un vídeo divulgativo sobre el pueblo emitido por una televisión local de Toledo en febrero de 2000, en donde se dice que el retablo actual "es obra de Juan Bautista Espinosa y Jorge Manuel, sobrino de Domenico Theotocopuli, El Greco"[65]. Valgan estos dos ejemplos de errores en los que se puede caer cuando no se emplean las fuentes o cuando no se emplean bien.

Tanto Juan Bautista de Espinosa como Gaspar Cerezo no son artistas destacados dentro del panorama de la retablística española, por lo que apenas he encontrado datos sobre ellos. Gaspar Cerezo, al parecer, colaboró en los primeros años del siglo XVII en el retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Guadalupe (Cáceres)[66], trazado por Juan Gómez de Mora. Se encargó del dorado, junto a Gonzalo Marín. En este mismo retablo se sabe que trabajó en las esculturas Jorge Manuel Theotocopuli. Por tanto, pudo ser en Guadalupe donde se conocieran Gaspar Cerezo y Jorge Manuel, si no se conocían antes, y por eso le llamaría para la tasación del retablo. Por su parte, Juan Bautista de Espinosa era un pintor que se mueve ya en el barroco clasicista. Nació hacia 1590 y murió en 1641. Estaba especializado en bodegones, teniendo un estilo muy vinculado con la pintura de Flandes[67]. Cuando estuvo tasando en Alcaudete tendría unos 40 años, es decir, estaría ya en su madurez artística, siendo un pintor de cierta categoría porque es el tasador que propone el Consejo de Gobernación.

---

63. Me lo han dicho varias personas del pueblo.

64. FERNÁNDEZ GARCÍA, J., o. c., p. 24

65. Documental sobre la soldadesca, tradición local alcaudetana en torno al carnaval, realizado y emitido en la televisión local Teletoledo en febrero de 2000.

66. www.cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/extremadura/guadalupe (diciembre 2004)

67. www.artehistoria.com/genios/pintores/3094.htm (diciembre 2004)

Iglesia Parroquial de Alcaudete de la Jara, retablo mayor destruido en la guerra de 1936.

En cuanto a la iconografía del retablo antiguo, la fotografía de antes de la guerra que conservamos es la fuente más fiable, pero no se llegan a apreciar bien todas las representaciones escultóricas, y mucho menos los lienzos, ya que aparecen muy deteriorados y la foto está tomada desde cierta distancia. En la calle central parecen reconocerse sobre el tabernáculo los temas de "la Virgen con el Niño" en un medallón, "la Asunción de la Virgen", "San Cristóbal con el Niño Jesús en los brazos" y en la espina "el Calvario con la Virgen y San Juan".

Para el resto de temas hay que acudir a las fuentes escritas, por las que sabemos que las esculturas de las calles intermedias o entrecalles serían los doce apóstoles [68], pero yo en la fotografía sólo cuento 10 figuras (cinco en cada una).

Sobre los lienzos de las calles extremas no he encontrado ninguna fuente que aclare la temática. Eran un total de 8 pinturas, cuatro a cada lado. Se puede apreciar perfectamente en la fotografía el deterioro en el que estaban, pues las telas están destensadas de los bastidores.

Don Elías Tormo, en una visita a Alcaudete cuando fue a inaugurar las nuevas escuelas públicas (17 abril 1927) [69] como Vicepresidente del Instituto Nacional de Previsión, hace de "cicerone" [70] en una visita al templo parroquial y se queda maravillado de él. No recuerda los asuntos representados en los lienzos, porque dice que no los apuntó, pero dice que en las entrecalles "había cinco y cinco estatuas policromadas de santos" (no dice apóstoles). Es posible que esas figuras no sean todas de apóstoles. Pueden ser santos y apóstoles, porque si fueran sólo apóstoles estarían los doce. Además, don Elías confirma los temas iconográficos de la calle central, y justifica la aparición de San Cristóbal, porque era "el nombre de uno de los dos párrocos homónimos, sobrinos y sucesores del constructor del templo" [71]. También hace referencia a los escudos que coronan las calles extremas, que se los adjudica a los curas del siglo XVI a cuya solicitud se debe el templo, don Juan Algarra (iniciador de la iglesia) y

68. FLORES HITA, R., o. c. p. 9, y *Libro del inventario de la parroquia*, p. 5.

69. TORMO, E., Conde de CEDILLO, VILLASANTE, C., o. c., p. 8. También aparece en FLORES HITA, R., o. c., p. 19, donde aparece esta fecha en letra distinta añadida con posterioridad por otra persona.

70. TORMO, E., Conde de CEDILLO, VILLASANTE, C., o. c., p. 4.

71. Ibidem, p. 7.

sus sobrinos y sucesores de nombre los dos Cristóbal de Bustamante, pues son iguales a los que aparecen en la portada sur y en las claves de las bóvedas [72].

El Cristo que corona la espina se le conocía como Cristo del Amparo, y se le bajaba excepcionalmente para las procesiones de rogativas en tiempos de sequía. Se le sacaba por el pueblo para pedir a Dios el agua de lluvia para los campos, y se iban recitando versos como estos [73]:

Cristo del Amparo,
Hermoso retrato,
Envíanos el agua
Para nuestros campos.
Cristo del Amparo
Padre amantísimo
El agua te piden
Llorando tus hijos

El agua llorando
Tus hijos te piden
Imploran con fe
Se secan los campos.

Tras la guerra para estas procesiones de rogativas se va a utilizar la talla barroca de madera del "Santísimo Cristo de la Fe y el Amparo", que tomó el nombre de "Amparo" por éste del retablo antiguo, y a él le van a seguir recitando esos antiguos versos.

72. Ibidem, p.8.
73. Conversación con Victoriano Muñoz Rodríguez. Él llego a ver el retablo antiguo y se acuerda vagamente.

Las sacristías catedralicias como ámbitos inmaculistas del Barroco [1]

Francisca del Baño Martínez
Universidad de Murcia

I. Introducción.

II. El Siglo XVII.

2.1. *Granada*.

III. El Siglo XVIII.

3.1. *Córdoba*.
3.2. *Calahorra*.
3.3. *Murcia*.

1. La realización de este trabajo ha sido posible, en gran parte, gracias a la financiación de la Fundación Séneca, Centro de Coordinación de la Investigación, a través de la concesión de una beca de Formación de Personal Investigador en el seno del proyecto de investigación: *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración,* Ref. BHA2000-01920-C08-00, coordinado por el Dr. Germán Ramallo Asensio, a quien deseo agradecer su inestimable apoyo y colaboración.

I. Introducción

El fervor religioso que caracterizó al pueblo español durante los siglos del Barroco, tuvo como una de sus principales manifestaciones la controversia surgida en torno a la causa inmaculista. La Concepción Inmaculada de María era defendida principalmente por los franciscanos y jesuitas, y cuestionada ante todo por los dominicos, pero la polémica no solo alcanzó a clérigos o teólogos, sino que se vivió con gran intensidad en todos los sectores de la sociedad, destacando una enardecida participación de los fieles [2].

Como reflejo y respuesta a ese intenso sentimiento popular, se llevaron a cabo manifestaciones artísticas de todo tipo que tomaron como tema principal la Inmaculada Concepción, creando una amplia diversidad de obras artísticas con las que se logró dar forma a un dogma que aún no había sido promulgado. Hasta el punto de que la representación de este misterio mariano ha llegado a ser considerada como la "suprema creación femenina del arte español" [3].

En ese ambiente de exaltación mariana que se vivió en la España del Barroco, fueron muchas las corporaciones municipales, universidades, cofradías y todo tipo de agrupaciones, que realizaron votos en

---

2. Entre la abundante bibliografía existente sobre este tema, destacamos por su carácter específico y de síntesis, los estudios de: Cecchin, S. M. *L'Inmacolata Concezione. Breve storia del dogma,* Città del Vaticano, Pontificia Academia Mariana Internacionalis, 2003; Pérez, N., *La Inmaculada y España,* Santander 1954; Mestre Sanchis, A. (dir.), "La Iglesia en la España de los siglos xvii y xviii", en *Historia de la Iglesia en España,* Madrid, 1979, t. IV, p. 455 y ss.

3. Lafuente Ferrari, E., "La interpretación del barroco y sus valores españoles" estudio preliminar a la traducción española del mismo autor al libro de Weisbach, Werner, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma,* Madrid 1948, p. 41.

defensa de la doctrina que enaltecía la preservación de María del pecado original desde el momento en el que había sido concebida. Entre estos grupos, mantuvo una destacada posición el sector de los cabildos catedralicios, que, encabezados por sus prelados en muchas ocasiones, resultaron un apoyo fundamental para la causa inmaculista. Su activa participación y promoción del culto a la Inmaculada entre los fieles, quedó plasmada en las catedrales principalmente a partir de la abundante serie de capillas que fueron dedicadas a su advocación durante la época[4]. Para cuya realización se originó una intensa actividad artística, tanto arquitectónica, como, principalmente, escultórica y pictórica, a partir de la creación de las imágenes que debían ir colocadas en las capillas.

Pero cabe destacar el hecho de que entre las numerosas imágenes de la Inmaculada Concepción que las corporaciones capitulares encargaron a destacados artistas para colocar en sus templos catedralicios, no todas fueron destinadas a altares, retablos y capillas para la pública devoción de los fieles, sino que algunas de ellas tendrían un carácter más privado, al ir dirigidas a presidir ámbitos mucho más restringidos, como podían ser las sacristías. Dichos espacios iban adquiriendo en estos momentos una considerable relevancia en los conjuntos catedralicios, siendo muchas las sacristías que por entonces se estaban dotando de una cierta monumentalidad, algo que se manifestó tanto en las construcciones de nueva planta como en la transformación de estructuras precedentes[5]. Como un claro signo de la época, algunas de ellas se ornamentaron con ricos repertorios iconográficos de carácter mariano, así se hizo, por ejemplo, ya en el siglo XVIII, en las sacristías de las catedrales de Burgos, Oviedo o Pamplona, en las que el tema principal representado en sus decoraciones murales fue el de la Asunción.

De este modo, la sacristía catedralicia dejaba por entonces de ser un mero depósito del ajuar litúrgico, para convertirse en un ámbito

4. Este hecho es una manifestación más del gran auge y desarrollo que adquieren los espacios marianos en los principales templos diocesanos durante el Barroco, algo que ha sido destacado anteriormente por el profesor RAMALLO ASENSIO, G., "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX", en *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos,* Murcia 2003, p. 31 y ss. El mismo autor ha atendido también a otra de las vertientes de este mismo fenómeno, como es la de la realización de retablos, en "Los retablos barrocos en las catedrales españolas", en *Imafronte,* 12 (1996-1997) 61-63.

5. Son numerosos los ejemplos que cabría señalar al respecto, tan sólo citaremos algunos como el de la sacristía de la catedral de Lugo, las de Oviedo, Pamplona, Calahorra, Córdoba, etc.

mucho más espacioso y relevante en el conjunto de la catedral, cuya importancia entroncaba con el gran esplendor que la liturgia iba adquiriendo por entonces. Allí se reunían los participantes en el culto católico antes y después de los oficios divinos, y de allí partía la procesión hacia el lugar de la celebración. Así este lugar, como tantos otros lugares de reunión de la época, estuvo presidido frecuentemente por una imagen de la Inmaculada[6].

Aquí no se pretende ofrecer un estudio pormenorizado de la totalidad de las representaciones de la Inmaculada debidas a artistas barrocos que se contienen en las sacristías de las catedrales españolas, sino una consideración sobre el hecho de su presencia en estos lugares, que en algunos casos pudo suponer una primera incorporación de esta advocación a los conjuntos catedralicios, como un paso previo a la proliferación de capillas que se dedicaron posteriormente a Ella. Se trata de representaciones de la Inmaculada, ya sean piezas escultóricas o pictóricas, que se realizan o se colocan allí para ser contempladas en un ambiente privado y de recogimiento, fundamentalmente en los casos en los que era colocada en los oratorios interiores de estas sacristías, utilizados por los clérigos que iban a oficiar la misa para su preparación y concentración previa[7].

II. El siglo XVII

2.1. *Granada*

Dado que son muchas las sacristías catedralicias españolas que cuentan con imágenes de la Inmaculada Concepción, ya sean pinturas o piezas escultóricas, vamos a destacar algunos ejemplos por su especial significación. Así, dejando de lado algunos ejemplos como

6. Fueron muchos los lugares de reunión que contaron con una imagen de la Inmaculada durante aquélla época, ya se tratase tanto de edificios religiosos como de civiles, un ejemplo de éstos últimos fue el de la Sala de Juntas del Ayuntamiento de Lorca; véase García de Gaínza, M. C., "Una Inmaculada Concepción del taller de Pedro de Mena en Lorca" en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés,* Murcia 1977, pp. 203-208.

7. Un ejemplo de ello lo constituye el caso del oratorio de la sacristía de la catedral de Cuenca, en el que había un cuadro de la Inmaculada pintado por Sebastián Conca, que había sido traído desde Roma por el Canónigo Joséf Fabra. Sanz Serrano, A., *La catedral de Cuenca,* 1959, p. 56.

el de la catedral de Sevilla[8], conviene señalar en primer lugar, una de las esculturas más emblemáticas del amplio repertorio de este tema que se deben al siglo XVII: la Inmaculada de Alonso Cano, que se encuentra en la sacristía de la catedral de Granada[9].

Resulta muy interesante el hecho de que esta pequeña pieza no había sido encargada por el cabildo granadino para la sacristía, sino que, como es sabido, su destino era el de rematar el nuevo facistol del coro que este mismo maestro andaluz había diseñado[10]. Pero la gran belleza, el carácter íntimo, espiritual y delicado de esta imagen de pequeño formato[11], debieron de inducir a la corporación capitular a incluirla en el interior de la sacristía, iniciando probablemente así, una nueva tendencia seguida después en otros muchos lugares. Como un objeto frágil, valioso y de gran significación, la imagen debía ser protegida adecuadamente, para lo que se mandó realizar un tabernáculo de madera de peral con cristales en sus frentes, en el que sería incluida y a través del cual podía ser observada[12]. Así, para potenciar su visibilidad, los canónigos advirtieron que la imagen debía estar elevada, por lo que mandaron cortar la zona superior del facis-

8. En su sacristía mayor se encuentra una escultura de madera policromada que ha sido atribuida al imaginero Alonso Martínez, realizada probablemente a mediados del siglo XVII. Se trata de una escultura procesional, de modo que su colocación en este ámbito no obedece a la intencionalidad que se puede advertir en otros ejemplos. Para más información sobre esta talla, véase, VARIOS, *La catedral de Sevilla,* Sevilla 1984, p. 296.

9. La figura de Alonso Cano ha sido objeto de numerosos estudios, entre los que destacamos algunos en relación a este tema, véanse: VARIOS, *Alonso Cano y la catedral de Granada,* Madrid 2002; *Alonso Cano, IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística,* Grandada 2001-2002; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Comentarios al tema de la Inmaculada en Alonso Cano y una escultura inédita granadina,* Centenario de Alonso Cano en Granada, 1969, t. I, pp. 223 y ss.

10. "Cabildo de 27 de mayo de 1656: Acuerdo 1: Sobre la imagen de Nuestra Señora para que se haga un tabernáculo. Tratose que se ha de hacer de la imagen de Nuestra Señora que fabricó el Sr. Racionero Cano para el facistol y se acordó que se haga una caja curiosa con sus vidrieras y póngase en la sacristía mayor y se cometió al Sr. Abad para que lo disponga y para que se corte la peana de la imagen que hoy tiene el facistol para que se pueda ver".

Archivo Catedral de Granada, Actas Capitulares, libro 15, f. 514 r-v. Citado en *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos,* Madrid 2002, pp. 343-344.

11. Mide algo menos de medio metro, concretamente 495 cm. OROZCO DÍAZ, E., *III Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada. Catálogo de la Exposición,* 1667-1967, Granada, p. 50.

12. Véase el acuerdo capitular anteriormente citado y el que se adoptó el 5 de septiembre del mismo año, en *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos,* Madrid 2002, pp. 343-345.

tol, de modo que le sirviese de peana. Dado que la imagen había sido realizada teniendo en cuenta su ubicación elevada sobre el facistol, los miembros del Cabildo granadino pudieron ser conscientes de que un punto de vista bajo iría en detrimento de los valores que habían sido previstos desde el principio por el artista[13].

Esta imagen escultórica realizada por Alonso Cano presenta una extraordinaria sencillez al aparecer despojada de todo tipo de elementos que se venían asociando tradicionalmente a su iconografía. De este modo, sustituye la media luna, que solía servir de base a estas figuras, por un trono de nubes y ángeles que se funden con la zona inferior de la túnica (una novedad en la escultura que procedía de la pintura), y tampoco aparece la corona de doce estrellas sobre su cabeza[14]. Cano elimina los elementos accesorios a los que tanta atención se prestaba en la época barroca, manteniendo solo lo esencial para su identificación iconográfica: su juventud, la blanca túnica y su mirada descendente.

13. Se ha señalado que esta imagen transmite una sensación de ingravidez, de estar suspendida en el vacío, como flotando. Esto viene acentuado además por su característica composición fusiforme. Véase MARTÍNEZ MEDINA, F. J., "Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano", en *Alonso Cano, IV Centenario*..., o.c., p. 343.

14. La presencia de ambos elementos asociados a la iconografía de la Inmaculada se extrae del texto apocalíptico que se ha aplicado tradicionalmente a la representación de este misterio mariano: "Y apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida del sol y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza", Ap. 12, 1.

Inmaculada de la sacristía de la catedral de Granada.
Alonso Cano 1655.

Alonso Cano trasladaría posteriormente este tipo iconográfico a pinturas que fueron igualmente realizadas para esta misma catedral, en la que él había sido nombrado racionero. Además de la Inmaculada que forma parte del ciclo de la capilla mayor, realizó otra que fue colocada en un lugar que está estrechamente relacionado con la sacristía, este es, el oratorio [15]. Se trata de un espacio reducido que se solía encontrar en algunas iglesias adosado a la sacristía o formando otro ámbito más de ésta. Debido a que las sacristías podían llegar a ser lugares ruidosos en los que se confluían muchas personas simultáneamente, surge este tipo de lugar apartado y recoleto, utilizado por el clérigo que iba a oficiar la misa para su preparación y concentración previa, así como también para la confesión de los capitulares [16].

Dado el carácter íntimo y privado con el que se dota a este ámbito, que se trata tal vez del más recoleto de la catedral, interesa destacar el hecho de que sea un lienzo que representa a María libre de todo pecado, el escogido para presidirlo, algo que resulta muy adecuado para la finalidad de este recinto. El caso del oratorio de la catedral de Granada no es el único ejemplo de este tipo, pues como ya se ha visto, otras catedrales, como la de Cuenca, contaban con una representación de este misterio mariano en sus oratorios. Pero, en cambio, sí resultaría muy significativo el ejemplo granadino, si realmente este oratorio se construyó expresamente para albergar el lienzo que había sido adquirido por el cabildo tras la muerte de Cano [17].

III. El siglo XVIII

A tenor de los numerosos ejemplos que se conservan en la actualidad, durante el siglo XVIII, la presencia de las imágenes de la Inma-

15. A pesar de que en la actualidad este oratorio se encuentra comunicado con la sala capitular, en su origen debió de estarlo con la sacristía. Así aparece por ejemplo en la planta de la catedral de Granada realizada por José de Hermosilla en el año 1766 y luego grabada por Nemesio López en 1769. Dicha planta se encuentra en el Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y ha sido publicada en Rodríguez Ruíz, D., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España,* Madrid 1992, p. 90.

16. Sobre la finalidad de los oratorios, véanse, por ejemplo, Borromeo, C., *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae,* Libri II, (1577) Città del Vaticano 2000, p. 141; Aliaga, I., arzobispo de Valencia, *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo de 1631*, Estudio y transcripción de Fernando Pingarrón Seco, Valencia 1995, p. 80.

17. Así lo indica Martínez Medina, F. J., *Expresividad y emoción*.., o.c.., p. 345.

culada Concepción en el interior de las sacristías de las catedrales españolas debió de hacerse más habitual. Entre todos ellos, vamos a dedicar una atención especial a los casos de Córdoba, Calahorra y Murcia, pero como ya se ha señalado, cabría citar varios más, como el de la sacristía de la catedral de Barcelona, en la que se encuentra una talla de madera estofada realizada en aquella centuria [18], o la de Málaga, en la que se trata, en cambio, de un cuadro pintado por José Ramos [19].

3.1. *Córdoba*

La actual sacristía de la catedral de Córdoba se debe a la iniciativa del cardenal don Pedro de Salazar y Toledo (1630-1706), quien encargó su construcción, a finales del siglo XVII, con la intención de que este lugar constituyese, además de un nuevo espacio en el que contener el ajuar litúrgico, su futura capilla funeraria. El arquitecto encargado de su construcción fue Francisco Hurtado Izquierdo [20], quien concibió un doble espacio dividido en dos alturas, en el que el nivel inferior se destinó a cripta y el superior a sacristía. Ésta es de planta octogonal, con los pilares dispuestos en los ángulos, de forma que entre ellos quedan zonas más profundas en las que disponer las cajoneras, a modo de nichos con embocadura de arcos de medio punto. A pesar de que la sacristía responde a un plan centralizado, existe un eje principal marcado por la disposición de la puerta y del altar, situados en dos lados enfrentados del octógono [21]. Asimismo, existe otro eje, transversal al anterior, destacado por la existencia de dos puertas situadas en sus extremos, por las que se accede a la sala del tesoro y a la escalera que desciende hasta la cripta. Es sobre estas dos puertas sobre las que se colocan dos grandes cuadros cuya presencia merece ser resaltada.

Se trata de dos lienzos que aparecen formando pareja al representar uno a la Inmaculada Concepción, sobre la puerta que comunica

18. LIAÑO MARTÍNEZ, E., *La catedral de Barcelona,* Madrid 1983, p. 38.

19. PÉREZ DEL CAMPO, L. y ROMERO TORRES, J. L., *La catedral de Málaga,* León 1986, p. 35.

20. Véase NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba,* Córdoba 1998, p. 371.

21. Esta zona queda destacada del resto con la presencia de una hornacina en la que se coloca la imagen de la titular de la capilla, Santa Teresa.

con la sala del Tesoro, y el otro la Asunción, sobre la de la cripta. Consideramos que la colocación de estos dos cuadros sobre dichas puertas no es en modo alguno arbitraria, sino que podría tener una cierta carga simbólica. Esta procedería de la asociación entre el Tesoro como lugar en el que se custodia lo más preciado de la catedral, en forma de reliquias y alhajas de enorme valor y riqueza [22], y la imagen de la Inmaculada como mujer que fue concebida y concibió sin pecado alguno y que por tanto conserva intacta su joya más valiosa. Asimismo se establecería una relación similar en el hecho de que se disponga el cuadro que representa la Asunción de María hacia el cielo, tras su muerte en la tierra, sobre la puerta que conduce a la cripta funeraria del cardenal Salazar. También resulta significativa la presencia de estas dos visiones marianas en el lugar en el que están representados distintos fundadores de órdenes religiosas, con Santa Teresa de Jesús a la cabeza [23], de modo que se aludiría a la aceptación de estos misterios marianos por el conjunto de la Iglesia, a pesar de que ninguno de los dos hubiese sido aun declarado como dogma [24].

Los dos lienzos debieron de ser pintados hacia 1712, pues ese mismo año y para su colocación en la sacristía de la catedral cordobesa, se encargó la realización de dos marcos a Teodosio Sánchez de Rueda, que por entonces trabajaba en la ornamentación del recinto [25]. Los grandes marcos dorados, en los que predominan los elementos vegetales entrelazados, de una exuberante talla, hacen que los cuadros se destaquen en el conjunto de la capilla, al ocupar toda la superficie del muro existente bajo los arcos de medio punto bajo los que se ubican.

---

22. De la gran riqueza de las piezas contenidas en este tesoro trata RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., *Descripción de la catedral de Córdoba,* Córdoba 1853, pp. 92 y ss.

23. Entre los arcos de la capilla se encuentran situadas esculturas que representan a los santos fundadores de órdenes religiosas, Santa Teresa (en el altar central), San Ramón Nonnato, San Agustín, San Francisco de Asís, San Bernardo, San Pedro Nolasco, Santo Domingo, San Antonio de Padua y San Francisco de Paula, véase MELENDRERAS GIMENO, J. L., "José de Mora y la decoración escultórica de la capilla del cardenal Salazar en la sacristía de la catedral de Córdoba" en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* 57 (1986) 107-111.

24. A partir de 1708, la creencia en que María estuvo exenta del pecado original desde su concepción se convirtió en obligatoria para el conjunto de la Iglesia, véase REAU, L., "Iconografía de la Virgen" en *Iconografía del arte cristiano,* Barcelona 1997, p. 85.

25. TAYLOR, R., *Arquitectura Andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda,* Salamanca 1978, p. 21.

Las dos escenas marianas se encuentran situadas una frente a la otra, contraponiendo así sus movimientos, descendente en el caso de la Inmaculada y ascensional en la Asunción. Se ha considerado que los lienzos debieron de ser pintados por algún discípulo de la escuela de Alonso Cano, aunque el de la Inmaculada, de mayor calidad, es el que más se asimila al estilo de este insigne artista[26]. Así, el tipo iconográfico responde al empleado por Cano para sus Inmaculadas, aunque aquí las manos no aparecen unidas en actitud de oración como ocurría en aquéllas, sino que se representan cruzadas sobre el pecho de María. La figura de la Virgen resulta menos estilizada y la disposición de angelillos elevando el manto en la zona inferior, hacen que desaparezca la característica composición fusiforme que Cano empleaba reiteradamente en sus obras.

Inmaculada Concepción de la sacristía de la catedral de Córdoba, c. 1712.

26. RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, L. M., *Descripción de la catedral*..., o.c., p. 91.

3.2. *Calahorra*

Durante el siglo XVIII se llevó a cabo una profunda transformación en la sacristía de la catedral de Calahorra, con la que se logró desprender a este recinto de su aspecto original, sobrio y austero[27], para constituir un espacio mucho más suntuoso, digno de haber sido considerado como "la joya de la catedral de Calahorra"[28]. El gran impulsor de la renovación fue el Arcediano de Berbeciego, don Juan Miguel de Mortela y Ciganda, y ésta consistió en una serie de intervenciones con las que se pretendía transformar la antigua estancia, de menor tamaño y esquema longitudinal, en un lugar mucho más espacioso y con un carácter más centralizado. Para ello se rehicieron las bóvedas a una mayor altura, disponiendo cúpulas en los tramos en los que fue posible, y se decoró la sala con pinturas al temple[29]. También se cambió de lugar la entrada, se incorporó nuevo mobiliario y una serie de cuadros, entre los que destaca el gran lienzo de la Inmaculada Concepción, obra del pintor José Vejés[30].

Dicho cuadro ocupa todo el muro del testero de la sacristía y fue colocado allí en el año 1765. Para ello fue necesario eliminar una parte de la cornisa que se disponía en esa zona y se ocultaron las pinturas murales que se debían de haber realizado unos treinta años antes[31]. El pintor asocia la representación de la Virgen Inmaculada con

---

27. La sacristía de la catedral de Calahorra había sido trazada por un arquitecto carmelita, fray Alonso de San José, y construida entre los años 1620 y 1629, véase CALATAYUD FERNANDEZ, E., *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices,* Logroño 1991, vol II, p. 327.

28. Véase CARRION, J., *Apuntes histórico-descriptivos de la Catedral de Calahorra,* Calahorra 1883, pp. 52-53. Este mismo autor indica que la relevancia de esta sacristía es tal que se debería de aludir a la catedral de Calahorra como la "Catedral de la Sacristía".

29. Las pinturas murales al temple se han atribuido a Felipe del Plano, quien debió de realizarlas entre los años 1736 y 1737, véase GUTÍERREZ PASTOR, I., "La actividad de Francisco del Plano en la Rioja", en *El Arte Barroco en Aragón,* Actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca 1983, t. I, pp. 347-375.

30. MATEOS GIL, A. J., "La influencia artística de Juan Miguel Mortela en la catedral de Calahorra", en *Kalakorikos,* 1 (1996) 69-84; CALATAYUD FERNANDEZ, E., GONZALEZ BLANCO, A., "La bóveda de la sacristía de la catedral de Calahorra", *Berceo,* nº 108-109 (1985) 33-70.

31. La remodelación de la sacristía de al catedral calagurritana se llevó a cabo en dos fases, la primera tuvo lugar entre los años 1735-1737 y fue entonces cuando se decoró la estancia con pinturas murales. En la segunda fase que se desarrolló entre 1764 y 1765, fue cuando se colocó el gran lienzo de la Inmaculada. Véase MATEOS GIL, A. J., "La influencia artística..., a. c., pp. 78-81.

la de la mujer apocalíptica, al envolver su figura con el resplandor de la luz solar y disponer sobre su cabeza una corona de doce estrellas[32]. De acuerdo con esto, aparece representado a su derecha el arcángel San Miguel, que lucha contra el dragón para salvarla y que ha vencido a Satán. El tipo iconográfico de la figura de la Virgen es el habitual, una joven vestida con blanca túnica y manto azul, rodeada de ángeles que la acompañan en su descenso[33]. Sus brazos se cruzan ante el pecho, en actitud recogida y su mirada es descendente. A sus pies se encuentra la serpiente, símbolo del demonio derrotado, con la que se alude a su carácter invencible y a su triunfo sobre el pecado. El acontecimiento es presenciado por un grupo de ángeles que se encuentran a su izquierda y por la Trinidad que aparece sobre ella, cuya presencia indica la idea eterna de la Concepción de la Virgen[34].

La inclusión del cuadro de la Inmaculada Concepción en la sacristía de la catedral de Calahorra se encuentra estrechamente relacionada con el programa iconográfico desarrollado en este ámbito, basado en los escritos del obispo don Pedro de Lepe (†1700) y en el que todo lo representado obedece a la exposición de dos ideas básicas: la exaltación del sacerdocio y la devoción a la Virgen[35]. El programa sería escogido por el canónigo Juan Miguel Mortela, ya que en la sacristía todo se hizo "a su arbitrio y disposición", siendo él quien se encargó de quitar varios cuadros y esculturas que allí se encontraban, por considerar que eran indecentes[36]. Así vemos como el verdadero responsable de la transformación de la sacristía, al ocuparse de su ornamentación, se propuso guardar el decoro correspondiente al lugar en el que los sacerdotes se preparan para la celebración de los santos misterios, considerando que la decoración debe de contribuir a la mencionada preparación.

---

32. La asociación iconográfica entre la Inmaculada Concepción y el texto apocalíptico de la "Mujer envuelta en sol...", Ap. 12, 1, ha sido muy recurrida para la representación de este misterio mariano, aunque, tal y como señala Reau, existe una diferencia esencial entre ambas, dado que la Inmaculada desciende del cielo hacia la tierra, mientras que la mujer apocalíptica escapa volando por el aire del dragón de siete cabezas que la persigue. REAU, L., "Iconografía de la Virgen"... , o. c., p. 86, nota 18.

33. TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español,* Madrid 1946, pp. 142 y ss.

34. TRENS, M., *Iconografía*..., o.c., p. 164; CALATAYUD FERNANDEZ, E., GONZALEZ BLANCO, A., "La bóveda de la sacristía..." , a. c., pp. 65-66.

35. CALATAYUD FERNANDEZ, E., GONZALEZ BLANCO, A., *Ibidem*.

36. Véase MATEOS GIL, A. J., *Ibid*.

La destacada presencia que tiene el lienzo de la Inmaculada en la sacristía, viene dada por su gran tamaño y por su privilegiada ubicación. Con su incorporación, Mortela dejó un claro testimonio de su labor impulsora de la devoción a la Inmaculada en el interior de la catedral. Su defensa de la Inmaculada Concepción, estuvo tanto dirigida hacia los fieles, a través de la creación en el templo de una capilla dedicada a Ella[37], como hacía los restantes miembros del cabildo catedralicio, en un ámbito frecuentado casi exclusivamente por ellos, la sacristía.

3.3. *Murcia*

En una hornacina dispuesta en el respaldo del frente oriental de la cajonería, en la sacristía mayor de la catedral de Murcia, se encuentra una pequeña escultura de la Inmaculada Concepción, que debió de ser incorporada a este lugar en el siglo XVIII. No se conocen datos documentales que permitan concretar el momento en el que tuvo lugar la inclusión de esta imagen, pero esto debió de ocurrir hacia el tercer cuarto del mencionado siglo, a juzgar por las características de la imagen y por la decoración de rocallas del encuadre arquitectónico en que está colocada[38]. De hecho, no hemos encontrado ninguna referencia documental que testimonie la presencia de esta Inmaculada en la sacristía murciana hasta finales del siglo XIX, cuando el canónigo fabriquero don Valentín Leante realizó un inventario de los bienes de la catedral[39].

---

37. Para más información sobre dicha capilla, véase MATEOS GIL, A. J., "La influencia artística..., a.c., pp. 72-73.

38. VERA BOTÍ, A. *La catedral de Murcia y su Plan Director,* Murcia 1994, p. 184.

39. *Inventario realizado por D. Valentín Leante. Canónigo fabriquero, finalizado el 31 de octubre de 1897,* Ms. Archivo Municipal de Murcia, sig. 1-I-10:

563. "En dicha cajonera y a su lado derecho hay un pequeño camarín con la imagen de la Purísima toda tallada; ostentando una corona de plata.

564. Dos ráfagas y una media luna todo de plata a sus lados se encuentran".

Es probable que entre los documentos custodiados en el Archivo de la Catedral de Murcia, se puedan encontrar testimonios anteriores que confirmen la presencia de esta imagen en fechas más tempranas. Pero este hecho nos ha sido imposible de constatar porque el mencionado archivo se encuentra cerrado a los investigadores desde hace algo más de tres años.

La inclusión de esta Inmaculada en el interior de la sacristía de la catedral de Murcia pudo responder al deseo de los capitulares de contar con una imagen de la Virgen que correspondiese a los criterios estéticos de la época. En un momento de exaltación mariana, en el que el tipo iconográfico de la Inmaculada había evolucionado respecto a momentos anteriores, creando imágenes de gran belleza, como las de Cano, Ribera, o Murillo, y cuando además, habían alcanzado gran popularidad las tallas de este mismo tema que Salzillo realizó para diversas iglesias de la ciudad de Murcia. El cabildo catedralicio desearía contar también con una imagen que se adaptase al gusto del momento en el templo principal de la diócesis. Pero no sería colocada en una capilla ante los ojos de todos los fieles que acudiesen al templo, sino que se escogió un lugar más apartado, como podía ser la sacristía. De este modo, los capitulares podían contar con una escultura de la Inmaculada, realizada conforme a los nuevos gustos de la época, para tenerla presente en los momentos en los que se prepararan para los actos litúrgicos. Además de su destino reservado, el pequeño tamaño de esta nueva imagen, la dotarían de un carácter más íntimo y privado, de forma que no rivalizaría con la otra imagen de la Inmaculada que ya existía en el interior del templo catedralicio, situada en una de sus capillas más notables, la del trascoro.

La capilla del trascoro de la catedral de Murcia había sido construida por iniciativa de fray Antonio Trejo entre los años 1625 y 1627, de modo que constituye uno de los primeros recintos catedralicios que se consagraron al culto de esta advocación de la Virgen.[40] La imagen que la preside fue colocada allí en 1627, su temprana cronología se advierte en la rigidez de sus formas, por lo que, a pesar de ser una Virgen juvenil y delicada, su contenida gravedad y estatismo contrastaban con los tipos iconográficos difundidos en el siglo XVIII. Tal vez por ello el cabildo mandaría realizar una nueva escultura que

40. Trejo fue uno de los grandes defensores de la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, marchando hasta Roma para lograr la promulgación del dogma por parte del Papa Paulo V. A pesar del fracaso de la misión, el fervor mariano de Trejo no disminuyó y continuó con la defensa del misterio mariano. Una prueba de ello la constituye su propio escudo de armas, conservado en el Museo de Bellas Artes de Murcia, en el que incluyó a la Inmaculada en la parte superior, con una filacteria en la que se lee "TOTA PULCHRA ES MARIA". Sobre la capilla de la catedral, véase SÁNCHEZ-ROJAS FENOL, M. C., "La Capilla del Trascoro de la Catedral de Murcia", en *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, Murcia 1987, pp. 1535-1545.

ofreciese una visión más actualizada del tema y que se dotase de un mayor dinamismo. Este interés por la actualización de los tipos iconográficos no resulta nada extraño en el contexto de la época y en algunas ocasiones condujo, incluso, a la sustitución de las imágenes más antiguas.

A la hora de entender la importancia que tendría, para los miembros del cabildo catedralicio murciano, el tener presente en su sacristía una imagen de la Inmaculada Concepción, no se puede pasar por alto la gran trascendencia que tuvo el movimiento inmaculista en esta diócesis[41].

Inmaculada de la sacristía, catedral de Murcia, siglo XVIII

41. CECCHIN, S. M., *L'Inmacolata Concezione*.., o.c., p. 133.

La pequeña escultura de la sacristía presenta evidentes paralelismos con algunas Inmaculadas realizadas por Francisco Salzillo[42], por lo que se ha pensado que pudo ser realizada por alguno de sus discípulos[43]. El airoso tratamiento de los paños y el majestuoso porte de la figura, delatan una asimilación de los modelos salzillescos, mientras que difiere claramente en el tratamiento del rostro, en el que no se logra alcanzar la suavidad y delicadeza que el mencionado artista confiere a sus tallas.

La exuberancia barroca que caracteriza a esta imagen, deriva de la ampulosidad con la que son dispuestos los ropajes, especialmente en el manto entrecruzado delante de las piernas y en el drapeado sobre los hombros, así como de su actitud retórica, con la pierna derecha adelanta y las manos dispuestas sobre su pecho, la Virgen dirige su mirada hacia el cielo, diferenciándose así de los modelos vistos hasta el momento[44]. El acusado barroquismo de la imagen, se vería incrementado en su momento con la presencia de las dos ráfagas de plata que se encontraban dispuestas a sus lados y que debieron ser suprimidos en época posterior[45]. Si conservan, en cambio, otros añadidos de este mismo material, como son la corona de doce estrellas y la creciente luna que se encuentra colocada sobre la base.

Para finalizar, hemos de atender al hecho de que en la época de la Contrarreforma es cuando se traslada la Eucaristía a los tabernáculos que se construyen para tal efecto en las capillas mayores, siguiendo las indicaciones de Trento[46], hasta ese momento, la Sagrada Forma

---

42. Se advierte una clara referencia a obras realizadas por Francisco Salzillo a mediados del siglo XVIII, como la del Convento de las Justinianas de Murcia o la de la Iglesia de San Miguel de la misma ciudad. Igualmente se advierten rasgos semejantes con la Inmaculada de la Colección Fontes, que se trata también de una escultura de pequeño tamaño, realizada en barro policromado y estofado. Véase GUTÍERREZ-CORTINES CORRAL, C., y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, "El escenario de la Escultura: Ciudad y Arquitectura" en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII,* Catálogo de la Exposición, Murcia 1983, pp. 108-109.

43. GONZÁLEZ SIMANCAS, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia,* Edición del manuscrito de 1905-1906, Murcia 1997, pp. 175-176.

44. La mirada elevada es un rasgo que presentan frecuentemente las Inmaculadas de Salzillo, lo que contrasta con la iconografía tradicional de este tema, en la que mantiene la mirada baja, correspondiendo con su descenso hacia la tierra para redimir la falta de Eva. Véase REAU, L., "Iconografía de la Virgen"..., o.c., pp. 82 y ss.

45. Dichas ráfagas aparecen inventariadas por Leante, véase la nota 39, Nº 564.

46. RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia,* Madrid 1956, t. I, p. 442. Sobre el seguimiento de las indicaciones del concilio de Trento respecto a la colocación de la Eucaristía en el altar mayor, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio

se guardaba en las sacristías. De modo que este "hueco" dejado en ellas, pudo ser en muchos casos ocupado por una imagen de la Virgen[47], como un signo evidente del auge que cobraron las devociones marianas tras los ataques del protestantismo. Así, además de la imagen del crucificado que se encuentra en la práctica totalidad de las sacristías, se suele colocar también una imagen de la Inmaculada, como uno de los grandes emblemas de la fe católica. Dicha imagen cumpliría la función de icono sacro que había sido señalada por Carlos Borromeo en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*:

> "En toda sacristía, en el lugar más conspicuo haya un icono sacro, como también, si la amplitud de la sacristía permite, un altar o mesa o armario que presente la forma de altar, preparado con una cruz, cubierto con candelabros y un mantel; ante el cual los sacerdotes que van a celebrar se vistan con los sacros vestidos"[48].

Señalar para finalizar que esta práctica no obedeció a un plan preestablecido, sino que es una manifestación más del fervor inmaculista de la época, en el que participó la práctica totalidad de la sociedad española y al que no podían dejar de unirse, los miembros de los cabildos catedralicios.

---

de Trento", en *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte,* nº III (1991) 45 y ss.

47. La necesidad de ocupar dicho "hueco", puede ser entendido tanto en sentido figurativo como real. Así, por ejemplo, en la sacristía de la catedral de Murcia, se ha señalado que el lugar en el que se encuentra la hornacina de la Inmaculada, en su origen pudo corresponder al tabernáculo mural en el que se debió de reservar la Eucaristía. Véase GÓMEZ PIÑOL, E. "Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la Catedral de Murcia",en *Anales de la Universidad de Murcia,* nº 1-2 (1970) 27.

48. BORROMEO, C., *Instructionum Fabricae*..., o.c., p. 139.

La huella italiana en las manifestaciones inmaculistas de Francisco Salzillo

Giulia Cataldo
Roma

> «Es una visión estupenda que, por algunos momentos, nos hace olvidar nuestra sociedad con su fealdad y maldad, con su corrupción y sus diabólicos círculos.
> En la tensión entre el bien y el mal, hoy particularmente agudizada, y desde la consideración del mundo como gran polígono de lucha de todos contra todos (Juan Pablo II), la Inmaculada nos enseña a no ser conniventes con ninguna forma de pecado y a decidirnos a seguir la vía del bien.»
>
> (S. de Fiores, 2005)

A la hora de explicar el valor del dogma de la Inmaculada en Murcia durante los siglos XVII y XVIII, así como las diversas y más características formas de arte que le son propias, es preciso conocer, en la medida de lo posible, el marco o espacio cultural y religioso en que dicho dogma se desenvuelve.

En España, frente a los protestantes, se quiere reafirmar el culto mariano; en la Iglesia española se busca un movimiento unánime a favor del dogma. Por un lado, se halla el pensamiento de los dominicos, fuertes propagandistas de la devoción rival al Rosario, y por otro, los jesuitas y franciscanos, más cercano al pueblo, firmes defensores de la Inmaculada.

Como afirma G. Lemeunier [1] resulta muy variada en Murcia la devoción a las distintas advocaciones de la Virgen. Lo que ciertamente influye, son una serie de circunstancias, tales como la actividad de los conventos e instituciones religiosas, creación de Santuarios, luchas entre comunidades religiosas, entre seculares y regulares, entre cofradías y barrios, entre autoridades civiles y religiosas, entre administración monárquica y poder municipal.

---

1. "Una sociedad en crisis", en *Historia de la Región Murciana*, Murcia 1980, p.160.

La pequeña ciudad de Murcia supone también una importante ayuda en el intento de promoción del dogma, gracias a su obispo Antonio Trejo[2] que acude a Roma en 1618 con una fallida embajada en torno a la proclamación del dogma de la Inmaculada. La sensibilidad nacional hacia ella era generalizada, tanto es así que varios obispos de Murcia aportan su ayuda para defender la doctrina de la Inmaculada.

Lo cierto es que la Murcia entre los siglos XVII y XVIII parece una ciudad fuertemente sacralizada. A expensas del obispo Trejo, se construye la nueva capilla del trascoro de la catedral, uno de los más antiguos santuarios de la Inmaculada, con bellísima efigie de la Purísima, donde se cantaba la salve todos los sábados, día dedicado a la Virgen. Se coloca, con gran eco civil y urbano, el Triunfo de la Inmaculada al comienzo del Malecón, monumento querido gracias al celo del Corregidor don Juan Francisco Luján en 1737. Quizás, un acto de particular relieve en Murcia, ya que este Triunfo de la Virgen de la Concepción, entre varios triunfos, cuadros, imágenes o publicaciones[3], servirá como forma de estimular la devoción y religiosidad popular. Ésta se muestra también en las calles, el culto a las imágenes, venerada en barrios, esquinas y plazas, constituye para los murcianos un verdadero punto de sociabilidad religiosa.

Además, a raíz de acontecimientos de alcance universal, como los avances en la causa por la proclamación del dogma de la Inmaculada, hubo motivo de fiestas[4] y solemnidades.

El día 21 de julio de 1623, jueves del Corpus, la ciudad de Murcia, en representación de todos sus pueblos, juraba solemnemente defender el dogma de la Concepción sin mancha, logrando celebrar extraordinarios festejos que, como bien se sabe, se repetirán... la celebración por la publicación del Breve de Alejandro VII a favor del dogma del misterio de la Inmaculada, es sólo un ejemplo de este llamativo contexto murciano de vivencia comunitaria de la fe[5].

---

2. PASCUAL MARTINEZ L., "La embajada a Roma de Fray Antonio de Trejo, Obispo de Cartagena", en. *Anales Universitarios* (Murcia), XXXII (1974).

3. Una interesante publicación es Pro Inmaculada Virginis Dei Parae (1627), obra de Alonso Mergellina Montixo.

4. Sobre las festividades en Murcia y la religiosidad popular véase PEÑAFIEL RAMÓN A., *Mentalidad y religiosidad*, Murcia 1988, pp. 229-291.

5. Para hablar de religiosidad murciana en el siglo XVIII es ineludible reflejar la presencia de la procesión y de la fiesta en las propias calles de la cuidad. Al respec

Como punto de unión de esta sociedad tan marcadamente religiosa que exaltaba tanto la gloria de Dios como la pureza de las imágenes marianas, se halla la personalidad de un gran protagonista de la escultura barroca: Francisco Salzillo.

La figura de la Virgen vencedora del pecado, claramente preservada intacta de la culpa original, es una de la más difundidas y afortunadas imágenes marianas dentro del panorama artístico-escultórico del murciano Francisco Salzillo (1707-1783). Según las noticias que de él se conservan y los datos biográficos que da Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*[6], *Zarzillo*[7] era, un hombre modesto, de costumbres sencillas, de vida ejemplar; un modelo de hijos de familia, recogió a su madre y hermanos menores, dándoles carrera y enseñándoles su arte. «Desde muy temprano -relata Ceán- Francisco descubrió su inclinación por la escultura y su padre procuró enseñarle lo que sabía».

El joven Salzillo, llegado el momento de su formación, ingresa en el Colegio de la Anunciata, regido por los jesuitas. Estudia Arte, Filosofía y Matemáticas en el centro creado por el obispo Almeida en 1556 y recibe clases de dibujo y color del clérigo Manuel Sánchez, pintor -según Baquero- colorista mediano y regular dibujante[8]. El mismo Baquero recoge la tradición del ingreso de Salzillo como novicio en el convento de los Hijos de Santo Domingo de Guzmán.

Seguramente, para que fuese verosímil que en 1727[9], pudiera hacerse cargo del obrador paterno, Salzillo, entre infinitas horas dedi-

---

to véase FLORES ARROYUELO F., «La fiesta popular en la Murcia de la Ilustración», en *Cuadernos de Historia* nº. 10, Madrid 1983.

6. Madrid 1800, y VIÑAZA, conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid 1894, t. III, pp. 337-342.

7. En las actas el nombre del escultor se escribe, casi cada vez, de una manera distinta: Zarzillo, Sarsillo, Sarzillo, Zarcillo, Salzillo. El conde de la Viñaza se decanta por escribir Salcillo, presumiendo que es así, *Adiciones*, o. c., t. III, p. 337.

8. BAQUERO ALMANSA A., *Los profesores de las bellas artes murcianos*, Murcia 1913-80, p.211.

9. Fecha de la muerte del padre, Nicolás Salzillo, nacido en Capua Vetere en 1672. Se formó en Nápoles en la renombrada *bottega* de Aniello y Michele Perrone. Tras la muerte del primero de los dos escultores, dirigió el taller a partir de 1689. Véase BORRELLI G., *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Nápoles 1993.

cadas al estudio y lecturas propias de su vocación, insertó el ejercicio de escultor. Cierto es que las primeras obras que realiza Salzillo están relacionadas con los dominicos, y como relata Baquero «habían empezado en el convento». El periodo de Salzillo novicio, no se ha documentado aunque su formación e influencia fueron extraordinarias con la Orden de Predicadores [10].

En Murcia existe tradición y preocupación por los estudios superiores. Como afirma el prof. Pedro Riquelme Oliva, «uno de los mayores logros de las órdenes religiosas [11] en la provincia de Murcia, que se encargaban de la educación de los jóvenes, ha sido la revalorización de la religiosidad popular o vivencia comunitaria de la fe. La predicación de los misterios cristológicos y marianos no sólo enfervorizó el alma cristiana, sino que también supo encontrar, con inteligencia y pedagogía, las mediaciones necesarias para el mantenimiento de la fe popular. No en vano, en los templos murcianos han cobijado y procesionado multitud de imágenes de cristos y de marías hasta conseguir de la mayoría de ellas el patronazgo de los pueblos [...] Estas mediaciones iconográficas suponían un eficaz soporte visual para explicar y enseñar los misterios de la salvación cristiana. Expresiones de esta religiosidad fueron las terceras órdenes, cofradías, archicofradías, asociaciones marianas, etc., así como una larga serie de devociones de pueblos» [12].

Entre las consecuencias de la revolución religiosa trentina queremos destacar la defensa del culto a las imágenes, por su importante valor didáctico. En efecto, la prof. Nicolás Gómez indica que «ya a partir del siglo XVII, en Murcia se produjo una intensidad religiosa en el culto a los santos que proliferaron capillas, hornacinas y altares para albergarlos. Por otro lado, el ataque protestante al culto a La Virgen María provocó que la réplica católica hiciera florecer una piedad mariana extraordinaria traducida en una mayor cantidad de ad-

10. BELDA NAVARRO C., "Francisco Salzillo y la Orden Dominicana en Murcia", en *Conferencias de Arte y Literatura, V Centenario del monasterio dominicano de Santa Ana*, Murcia 1990, pp. 85-112.

11. Tarea primordial de las órdenes religiosas fue la formación y la cultura. A ella se entregaron con afán en sus diversos grados, desde la escuela de primeras letras hasta la enseñanza superior; los Colegios de la orden.

12. RIQUELME OLIVA, P., «Las órdenes religiosas en la diócesis de Cartagena», en *Huellas*. Catálogo de la Exposición de la Catedral de Murcia, Murcia 2002, p. 515.

vocaciones de María en las iglesias, y el consiguiente aumento de altares y capillas dedicados a ella dentro de la arquitectura del templo» [13].

Entretanto, los jesuitas difunden las doctrinas filosóficas del padre Suárez, los franciscanos siguen a Scoto [14], fomentando por medio de las cofradías de la Purísima su peculiar devoción mariana, en tanto que los dominicos, dominadores filosóficos del seminario de San Fulgencio, centro primordial de la época, continúan con las enseñanzas de Santo Tomás.

En este entorno propicio para el desarrollo cultural y sobre todo espiritual, es conveniente destacar un aspecto fundamental en la personalidad de Francisco Salzillo, su intensa, duradera y madura religiosidad. Sin lugar a dudas, será la base esencial de su larga y comprometida vida; su religiosidad, originada al calor del hogar familiar, «es quizás la más fiel expresión de sus trabajos escultóricos» [15].

> «Religiosidad familiar, ya que una de sus hermanas profesó en la Comunidad de Capuchinas del Santísimo Sacramento y otro, el menor, recibió el orden sacerdotal. Lo mismo que su padre, el imaginero murciano fue miembro de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas, de la parroquia de Santa Catalina; también perteneció a las Cofradías del Santísimo Cristo de la Esperanza o Congregación del Pecado Mortal y a la de Nuestro Padre Jesús Nazareno» [16].

La fecha de su nacimiento, 21 de mayo de 1707, coincide casi con el comienzo de las regalías borbónicas y con la iniciación de unas ideas revolucionarias que comenzaban a quebrantar el tradicional régimen político y católico mantenido por los Austrias.

---

13. NICOLÁS GÓMEZ D., «Arquitectura y templo cristiano», en *Ibid,* Murcia 2002, p.319.

14. El franciscano Giovanni Duns Scoto elaboró, en el siglo XIV, una teología sobre el dogma de la Inmaculada Concepción, algo inexistente hasta el momento. Al respecto véase ROSCHINI G. M., *Duns Scoto e l'Immacolara*, Roma 1955, p.74.

15. TORRES FUENTES J., «Religiosidad y sentido de la familia en Salzillo», en *La Verdad, Murcia*, 15 abril 1960, recogido en el libro *Salzillo. Su arte y su obra en la presa diaria. Academia Alfonso X el Sabio*, Museo Salzillo, Murcia 1977.

16. TORRES FUENTES J., *Religiosidad*, o.c., 1977.

Y en el transcurso del siglo, de la doble corriente procedente de Italia y que se extiende por España, desde Nápoles hasta Génova, Salzillo aceptará tanto el ejemplo paterno como los modelos ligures [17], proporcionando unos trabajos escultóricos en los cuales se infunde una profunda y madura religiosidad. Todo eso fue posible gracias al aprendizaje de su oficio bajo la doble guía de su padre y del clérigo Manuel Sánchez.

En principio, en el colegio de San Esteban de la Compañía de Jesús nace su vocación eclesiástica, que seguirá desarrollándose con su ingreso en el noviciado de Santo Domingo, en donde permanece siete u ocho años. Toda su obra escultórica lleva impresa esta esencia espiritual, y, por ende, el misticismo salzillesco se expresa en esa unión inefable con Dios y otras imágenes sacras. Su arte cumplía una doble función: coadyuvaba a la vivencia del itinerario espiritual del religioso y cumplía una finalidad didáctico-educativa, estimulando en el cristiano las virtudes teologales, fortaleciendo su fe.

Su producción más comprometida, conocida y admirada por todo murciano se vive en uno de los momentos más importantes para cada cristiano; la pascua, con el más humano de los dramas, el de la Pasión de Cristo [18]. A su lado, toda clase de imágenes religiosas, e incluso la espléndida y genuina Inmaculada Concepción.

Belda Navarro indica que «la Inmaculada es obra muy estimada y difundida a través de los siglos XVII y XVIII; la difusión de su iconografía en los conventos de clausura tuvo una justificada aceptación, como modelo a seguir por su profundo significado» [19].

En el catálogo *Francisco Salzillo. Imágenes de culto,* se señala que siempre que el escultor representa a la Inmaculada, «lo hará según la modalidad de la visión que en 1571 el padre Martín Alberro [20]

17. El contexto de Génova, siempre parece seguir el trabajo salzillesco; desde Pierre Puget y Filippo Parodi hasta Anton Maria Maragliano. Para el interesante humus del norte de Italia, véase CATALDO, G., «Francisco Salzillo y Poggio Marc'Antonio», en *Imafronte, Departamento de Historia del Arte Universidad de Murcia* (en prensa); y BOCCARDO P., COLOMER L., DI FABIO C., *Genova e la Spagna*, Génova 2002.

18. Véase DÍAZ CASSOU P., *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia. Academia Alfonso X el Sabio*, Murcia 1980.

19. «Francisco Salzillo y la escultura pintada », en *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*, Madrid 1998, p.60.

20. PÉREZ N., S. J., *La Inmaculada y España*, Santander 1954, pp.118-119.

tuvo de la vigilia de la Asunción cuando rezaba: *Tota pulchra es, amica mea, mácula no est in te*, forma que vendrá a confirmar el tema descrito por Sor Isabel de Villena en su Vita Christi [21]». La idea de representar a la Inmaculada con túnica blanca y manto azul, era muy natural en una religiosa concepcionista como ella, tanto que consiguió lanzar el "nuevo estilo de la Inmaculada", descrito con todo detalle en su obra publicada en Valencia en 1479, y que será seguido por muchos escultores y pintores [22].

Hacia la década de los años treinta y cuarenta, Francisco Salzillo realiza y consagra su prototipo de Inmaculada con los ejemplos de Isabelas (ahora en el monasterio de Santa Clara la Real de Murcia) y la de San Miguel. En esta composición, Salzillo poniendo la figura sobre una peana plana y decorándola de cabezas de serafines, intenta jugar con líneas y volúmenes compensados para describir los perfiles marianos.

La Inmaculada de la Iglesia parroquial de San Miguel adopta su iconografía definitiva; las manos suavemente apoyadas sobre el pecho, el giro diagonal del manto, la mirada a la derecha para compensar las zonas de mayor consistencia volumétrica. Persiste todavía en la obra salzillesca el lejano recuerdo de Alonso Cano, en la forma de recoger el manto, en el contraste de la policromía y en el perfil ligeramente fusiforme de la Virgen.

El padre Nazario Pérez, en su estudio y difusión de las glorias de la Santísima Virgen, dedica un pequeño aunque intenso párrafo al gran escultor murciano Francisco Salzillo, único comparable a los grandes; los Montañés y los Hernández. «Entre las Inmaculadas -escribe literalmente- sobresalía la que quemaron, en Murcia, los vándalos de nuestra edad»[23].

Por eso, resulta imprescindible mencionar, una de las más bellas imágenes de la Inmaculada de Francisco Salzillo: la monumental escultura de camarín del convento franciscano de Murcia (1766-1772) que vemos en esta primera ilustración.

---

21. Belda Navarro C., *Francisco Salzillo*, o. c., 1998, p. 60.

22. El popular pintor, Juan de Juanes en el siglo XVI, pintó varias imágenes del misterio de la Inmaculada Concepción. Otras Inmaculadas según el estilo descrito por Sor Isabel de Villena, se deben al discípulo de Céspedes, Antonio Mohedano, y a Cristóbal Gomes.

23. *La Inmaculada,* o. c., p. 325.

La representación de la Virgen como «idea purísima en la mente de Dios»[24] es el resultado de la evolución[25] ensayada por el maestro en el tema de la Inmaculada, desde los dos lejanos tipos de las justinianas de Murcia, San Miguel o clarisas de Lorca, hasta la monumental Concepción del Carmen de Murcia, también mutilada.

El padre José María Navarro en su escrito sobre la obra cumbre de Salzillo, posterior de sólo un año a la fecha de la desaparecida imagen de la Purísima del escultor, describe detalladamente y con términos encomiásticos «la mejor estatua de la Purísima Concepción que salió de las manos del insigne escultor murciano don Francisco Salzillo Alcaráz [...]»[26].

24. TOSCANO G. M., *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergamo 1960, vol. II, p p.77-88.

25. La evolución del tema de la Inmaculada salzillesca parte también de otras esculturas. La obra de San José y el Niño, reúne las mismas características formales que el imaginero realizó en mayores dimensiones, pero aplicando a una peana que por igual repite el tipo de soporte empleado en otras representaciones, por ejemplo en las Inmaculadas y en concreto en esta misma.

26. NAVARRO J. M., *La obra cumbre de Salzillo*, Murcia 1932, p.11.

«La postura de las manos, indica Ubeda, el escorzo del cuerpo, los pliegues y el estofado de las telas, las figuritas secundarias de la peana, todo respondía exactamente al estilo, al modo del escultor y de su época»[27]. Sin embargo, el «orgullo de Murcia, la verdadera creación en la que el artista puso todo el empeño de sus facultades y todo el caudal de su inspiración[28]», no pudo salvarse.

Afortunadamente gracias a la composición de la Inmaculada, de Paulino Pedemonte[29] de 1788, se recoge de forma lineal la desaparecida Purísima de San Francisco de Murcia, ejecutada por Salzillo entre 1766 y 1772. Por lo que respecta la obra del genovés, se puede afirmar que la fidelidad con el modelo salzillesco es asombrosa. En efecto, si desde el punto de vista pictórico las necesidades formales y estéticas obligan a rellenar y completar el espacio vacío del fondo con querubines y ángeles que rodean la Inmaculada, parece evidente que tanto en la colocación de la Virgen como en las variadas actitudes del grupo de angelitos situados a sus pies, la idea salzillesca es la que permanece.

Lo que sobre todo destaca en la obra de Pedemonte, es la precisa y correcta captación del porte majestuoso del original en talla y con eso la vitalidad del cortejo angélico. Así que la composición salzillesca resulta intencionadamente asimilada y comprendida.

Por lo que concierne, la justificación del cuadro, como ha señalado Agüera Ros, «la diferencia cronológica amplia respecto a la obra de Salzillo avala el carácter de réplica, motivada quizás por un encargo desde Lorca, o incluso también por una actitud voluntaria de Pedemonte, que supo aprovechar una de las más felices creaciones del escultor» [30]. En efecto, si tenemos en cuenta el contexto genovés vemos como también este diferente ambiente geográfico y escultórico, fue un importante caldo de cultivo para la obra salzillesca.

---

27. Ubeda E., *Acción Social Antoniana* (Murcia), julio 1931, p. 641.

28. Navarro J. M., *La obra*, o. c., p. 76.

29. Única obra atribuible con seguridad al pintor genovés Paulino Pedemonte activo en Murcia durante gran parte de la segunda mitad del xviii. Nos quedan sus fragmentarios y restaurados trabajos decorativos en la fachada del palacio episcopal de Murcia. Véase Espín Rael J., *Artistas y artífices levantinos*, Lorca 1931, (reed. Murcia 1986), p. 267-268.

30. Agüera Ros J. C., «Presencia de la obra de Salzillo en la pintura y la estampa de su tiempo» y «Catálogo de pintura y estampa », en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*, Murcia 1983, pp. 169-178 y 282-315. Véase el Catálogo de la Exposición de *Huellas*, o. c., p. 442.

La intercesión de María en calidad de Inmaculada se concentró con asiduidad durante los años de la República genovesa entre el bienio 1746-1747: el Senado, después de haber expulsado a los soldados austríacos, votó como día de ayuno la víspera del ocho de diciembre, mientras que ya a partir de julio de 1747, hasta la caída de la República, se venía practicando anualmente una procesión en honor de María Inmaculada, en la cual participaban la corte del dux y el clero.

En diciembre de 1748 Gio. Francesco II Brignole-Sale[31] regaló a la catedral de Génova una espléndida imagen mariana[32] que, desfilando a lo largo de la catedral, fue colocada en el altar mayor[33].

La obra, según la tradición y las fuentes del Ochocientos, recuerda un modelo en mármol de Francesco María Schiaffiano, la Inmaculada de la Iglesia del Santísimo Redentor de Génova, donde la misma postura en espiral, la ola que se rompe en los paños y el mismo lenguaje figurativo dejan claro hasta qué punto los ejemplos de Filippo Parodi y Pierre Puget habían sido de guías para el definitivo desarrollo de la iconografía de la Inmaculada ligur. En efecto, este modelo de Inmaculada, es común y frecuente en el imaginario artístico genovés y es a menudo utilizado tanto por parte de los pintores de la llamada Casa Piola, como por parte del gran detentor de la escultura en madera policroma, Antón María Maragliano[34].

Al lado de los modelos ligures, es imprescindible, destacar en la formación del joven escultor la herencia recibida de la tierra de origen de su padre: Napóles. En efecto, la imagen devocional salzillesca es impensable sin tener en cuenta las componentes napolitanas en su escultura; desde los inicios en el taller de Aniello y Michele Perrone hasta las maduras etapas de Giacomo Colombo y Nicola Fumo[35]. Junto a estos escultores se podría también hablar, en lo que res-

31. Fue elegido el 4 de Marzo de 1746 dux de la República de Génova. No obstante la difícil situación en la cual se encontraba la República, el nuevo dux tuvo que emprender decisiones importantes; alearse con España y Francia en función antiaustríaca. Todo eso no sirvió, tanto que con el abandono de los españoles, los austríacos llegaron y ocuparon la cuidad.

32. Esta Inmaculada en plata (plata huso, repujado, cincelado y parcialmente dorado) es testigo del agradecimiento que se tuvo hacia este importante personaje genovés; fue la misma población ciudadana que quiso darle este don, justo al final de su mandato, ya que como se puede apreciar en la parte central del basamento aparece el escudo dogal de la familia Brignole-Sale.

33. Antón María Maragliano, seguro ejemplo para Salzillo, desarrolló el tema de la Inmaculada sobre todo para la orden de los franciscanos (Inmaculada de la Iglesia de San Teodoro de Génova, 1704). Véase SANGUINETI D., *Anton Maria Maragliano*, Génova 1998, y VARIOS, *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694) Un artista francese e la cultura barocca a Genova*, Génova 1995.

34. Seguramente, la llegada de la Virgen de la Caridad, desembarcada en Cartagena en medio de inexplicables milagros, y la Virgen de las Maravillas (convento franciscano de Cehegín), tallada por Nicola Fumo, fueron importantes modelos escultóricos para la formación del joven Salzillo.

35. Véase DE DOMINICI B., *Vitae de'Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*, Nápoles 1743, p. 391.

pecta a la iconografía de la Inmaculada, del escultor napolitano Gaetano Patalano.

El primer biógrafo de los hermanos Gaetano y Pietro Patalano fue De Dominicis, que escribiendo sobre sus maestros, los escultores Aniello y Michele Perrone, -en cuyos orígenes encontramos de nuevo al padre de Salzillo, Nicolás Salzillo- destacó la importancia de Gaetano; «tenían muchos discípulos, pero los mejores eran Gaetano y Pietro Patalano entre los cuales Gaetano fue el mejor»[36]. Este importante escultor napolitano fue un esencial y seguro ejemplo para la vocación artístico-escultórica del padre de Salzillo, que junto al aprendizaje con los Perrone, contribuyó a un evolución de la figura de la Inmaculada.

En efecto, el tema de la Inmaculada asume con él un novedoso aspecto; a través de una escultura como de maniquíes articulados y vestidos con trajes de lujo se quiere trasladar la esencia divina da la Inmaculada Concepción desde el plano "metafísico" del fresco pictórico hasta aquello tangible de la plasticidad escultórica que seguía la moda napolitana. Por lo tanto, es imprescindible mencionar una importante Inmaculada de Gaetano Patalano (1696), la de Sarno, y que constituye un punto de llegada de la búsqueda estilística del Patalano.

La figura convertida por el escultor en una sensible, aunque mundana niña, tiene en si misma una anticipación del gusto del Setecientos napolitano, en la forma del drapeado, de los volúmenes y de los colores. Esta obra, por su alta calidad estética y escultórica, fue protagonista de una anécdota que refleja las actitudes y los sentimientos religiosos del tiempo. En efecto, el entusiasmo que levantó cuando fue llevada a la Iglesia de las clarisse de Santa Chiara en Napóles, para ser bendecida, llevó al pueblo a oponerse a su envío hacia Sarno. Se quería poder gozar, aun más, de su imagen, siguiendo con la costumbre de devoción hacia ella. Las autoridades eclesiásticas, viendo la actitud popular hacia esta imagen sacra, autorizaron una solemne procesión que se articuló en las pequeñas calles de Sarno.

Seguramente, como afirma Belda, no ha de extrañar que, en el texto del conde de la Viñaza, se detecte la preferencia de la sociedad barroca, en la que vive Salzillo, por las esculturas rebosantes de color donde «lo devocional parece moverse con más verosimilitud en-

tre el colorido de las policromías o los fastuosos bordados de las imágenes de vestir» [36].

Asimismo, en la bula de la declaracióm dogmática de la Inmaculada el papa Pío IX enuncia: «Y era muy conveniente que la Inmaculada brillase siempre adornada con los resplandores de una santidad perfectísima»[37]. Las imágenes adquiridas por las órdenes religiosas,

36. BELDA NAVARRO C., *Francisco Salzillo,* o c., pp. 41-42. Véase conde de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario*, o.c., t. III, pp. 338-339.

37. Véase BOGLIOLO L., *Pio IX e l'Immacolata*, Cittá del Vaticano, 1982.

emanaban una vivacidad especial en el marco esplendoroso de la liturgia. Ver la imagen en su esplendor dorado, oír la palabra de Dios oliendo el perfume del incienso, y escuchar un motete, producía un sentimiento religioso que llegaba al alma del fiel y contribuía a entender y a comprender uno de los misterios más fascinantes de la historia de la Virgen María.

Doña Isabel de Oballe, “El Greco” y su obra

Enrique Mapelli
Madrid

I. Doña Isabel de Oballe.
II. “El Greco” y las pinturas.
III. La Inmaculada.
IV. Último episodio.

Nota del Autor

El autor confiesa su falta de competencia para analizar, estudiándola, una obra de arte. Ha contemplado y admirado, en su continuo recorrer por el mundo, miles de ellas y, en su biblioteca, se alinean centenares de tratados dedicados a los pintores y a sus obras.

Por ello, en el presente trabajo –de poca monta, lo reconoce– tan solo pretende facilitar noticia sobre las sorprendentes pinturas de "El Greco" que fueron encargadas por doña Isabel de Oballe para su capilla en la Iglesia de San Vicente Mártir de Toledo. Quizás esta breve reseña sirva para despertar en algunos su conocimiento y admiración. Y, en todo caso, suponen un homenaje al prodigioso pintor y a la más espiritual y fantástica de sus obras.

E. M.

I. Doña Isabel de Oballe

La capilla Oballe, fundada por doña Isabel de dicho nombre en la Iglesia de San Vicente Mártir, en Toledo, posee una larga historia que termina en la actualidad con la dispersión de los magistrales cuadros que fueron pintados por "El Greco". Estos cuadros, que son cuatro, se encuentran actualmente en el Monasterio de El Escorial –San Ildefonso y San Pedro–, la Visitación en Dumbarton Oaks, Washington DC[1] y la magistral Inmaculada en el Museo de Santa Cruz de Toledo gracias al depósito que de la pintura hizo en 1965 su

1. Dumbarton Oaks es una localidad cercana a Washington que, en 1944, alcanzó gran predicamento internacional ya que en una conferencia allí celebrada se elaboraron los planes para la ONU, el Consejo de Seguridad y el Tribunal Internacional de Justicia.

propietario la Parroquia de San Nicolás de Bari, de la propia ciudad imperial[2]

La azarosa vida de las pinturas de "El Greco"[3] son poca cosa comparadas con los muchos avatares que durante su vida -y aún después de su muerte- padeció la fundación de la Capilla a la que iban destinadas dichas pinturas. Resumiendo lo que muy detalladamente nos relatan José Álvarez y Rafael Alonso[4] puede recordarse que doña Isabel de Oballe, nació en Toledo, hija de una familia relativamente acomodada, emigrada a Perú en 1530[5] Este viaje, siempre aventurado, fue determinado por doña Isabel para librarse de los malos tratos que le inferían, incluso físicamente, tanto su padre como su hermano. Ya en Lima, contrae matrimonio por dos veces regresando a España después de su segundo enlace. En su testamento instituyó como heredero de todos sus bienes, bajo la condición, muy extraña y patrimonial sobre la persona del marido, de que no contrajese nuevas nupcias una vez ocurrido su fallecimiento. Naturalmente, este segundo marido, que falleció en 1585, haciendo uso de su derecho natural, se casa con doña Inés de Aguilar, de cuyo enlace nació un hijo. Entre unos y otras se enzarzaron en pleitos -lo que nunca es bueno ni recomendable- terminando, en lo que nos interesa con el traslado de los restos de la valiente señora Oballe a Toledo donde reposan desde 1590 después de haber permanecido en la Iglesias de

2. El actual Párroco de San Nicolás de Bari, en Toledo, don José Luis Pérez de la Roza, en palabras muy encendidas, nos dice que " la Inmaculada del Greco pone alegría en el corazón de los hombres, porque es belleza humana y divina. Y nos eleva a los sentimientos más bellos de oración y espiritualidad". Vid: "El Greco" y la Capilla Oballe", Madrid 2004, p.8.

3. Según Cossio, Domenico Theotocopoulos, "no hay duda de que fue su verdadero nombre de familia, el que él amaba, y el que se complació en consagrar con insistencia; quién sabe si por su misma extrañeza, por el misterio que para italianos y españoles envolvía, quién sabe si por nostalgia o dulce recuerdo de los primeros años de su vida, únicos, tal vez en que se oyó llamar de esta manera. Al par con esa forma encontramos esta otra, también auténtica, Domenico Theotocopuli, que es como lo vemos firmar sus contratos de obras y sus cartas de pago en España, transformación italiana, a todas luces, de su nombre griego" Vid: Cossio, M. B., "El Greco". Espasa Calpe, Buenos Aires 1944 p. 27.

4. Álvarez Lopera, D., y Alonso Alonso, R., *El Greco y la Capilla Oballe*, Madrid 2004, pp. 11 y ss.

5. La instalación en Lima de doña Isabel de Oballe tiene lugar poco después de que la llamada "Ciudad de los Reyes", en honor de Carlos V y de Juana la Loca, fuese fundada por Francisco Pizarro. El desarrollo de Lima fue constante llegando a alcanzar 60.000 habitantes.

San Vicente, de Sevilla. Lo más importante es que, al fin, se lleva a cabo la construcción del altar en la capilla de San Vicente Mártir, de Toledo y consumado el altar pintado por "El Greco", si bien las magistrales pinturas hechas por el mismo siguieron avatares parecidos, aunque menores, a los de su fundadora. Según parece no faltaron finales procesos sobre las pinturas y su precio.

II. "El Greco" y las pinturas

El encargo de las pinturas de la capilla que lleva, por su fundadora, el nombre de Oballe, fue conferido al pintor genovés, que en aquellas fechas se encontraba en Toledo, Alessandro Semini. A tal efecto, el 30 de enero de 1606 se firmaba contrato entre Semini y dos regidores del Ayuntamiento de Toledo precisándose, entre otros detalles, que la Inmaculada Concepción aparecería "con ángeles a la redonda y encima un Dios Padre". Parte de estas prescripciones fueron luego alteradas por "El Greco" en la definitiva realización de la obra si bien que introduciendo cambios que -según ofreció el pintor- no implicarían alteraciones presupuestarias.

En el curso del año 1607 falleció Alessandro Semini quien aún no había comenzado las pinturas al fresco que debían decorar la capilla ya que las paredes de la misma no se encontraban blanqueadas. Los trabajos del lienzo fundamental de la Inmaculada no parece que tampoco hubieran comenzado.

Fallecido pues el pintor contratado, se inician los contactos con "El Greco"[6] en el año 1607, quien lo aceptó si bien que modificando no pocos aspectos en cuanto del proyecto de Semini. Parece lógico que el genio de Teotocopuli concibiese, y más aún efectuase, la obra bajo sus propias concepciones estéticas. En el convenio establecido entre "El Greco" y el Ayuntamiento de Toledo, representado por el Alcalde Mayor Sánchez de León, se consignaba la obligación de que toda la obra fuese del pincel y la mano de "El Greco". No faltaron miembros de la Corporación local que, velando por la pureza de los trámites administrativos, solicitaran otras ofertas de pintores para que la obra se encargase al más conveniente según la subasta que de-

6. Cabe recordar que análogamente ocurrió con el cuadro "La Sagrada Forma", obra maestra de Claudio Coello que se conserva en la sacristía del Monasterio de El Escorial y que fue ejecutada por éste al fallecimiento de Sánchez Coello a quien había sido inicialmente encargada.

San Pedro. Real Monasterio del Escorial.

bía celebrarse. En esta oportunidad ni la burocracia ni los trámites impidieron -por fortuna- que "El Greco" llevase a cabo su genial obra.

Según Camón Aznar[7] "es evidente que "El Greco" no hubiera alcanzado la plenitud de su genialidad sin su venida a España. Nuestro misticismo exaltó e hizo más febriles sus visiones y las rodeó del ambiente que exigían sus enloquecidas criaturas. Hay que tener en cuenta que "El Greco" coincide temporalmente con las creaciones de los grandes místicos españoles de la segunda mitad del siglo XVI. No sabemos si estos influjos fueron directos o provocados por la lectura de estos maestros, pero sí podemos asegurar que su anhelo, sus éxtasis hasta cromáticos coinciden con las delicias místicas de nuestros escritores. Lo que sí podemos decir es que el mejor comentario a las pinturas de "El Greco" se encuentra en la lectura de las obras de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz. Y que solo con clave católica es posible comprender el íntimo sentido de su arte".

Puede recordarse, según Mále[8], que los "protestantes se encarnizaban muy particularmente contra las imágenes de la Virgen porque todas ellos eran, cualquiera que fuera su creencia, violentamente hostiles a la Virgen. La acusaban de haber reemplazado a Cristo. Según ellos, es a la Virgen a la que los católicos adoran y no a su Hijo. Parecen olvidar, dice Erasmo, al pequeño Niño que lleva en sus brazos. Luteranos y Calvinistas se esforzaban en recluir casi a nada el papel de la Virgen en la obra de la Redención".

El contrato establecido entre "El Greco" y su mandante, el Ayuntamiento de Toledo, es de una gran minuciosidad y detalle, muy especialmente en lo que se refiere a los aspectos económicos. La fama y confianza en el arte de "El Greco" hace que se consigne que "el dicho dominico Greco se obligue que todo lo que fuera obra de pincel hará por sus propias manos y no por otras". Los ajustes y dificultades económicos perduran hasta después de la muerte de "El Greco" provocándose tasaciones sobre lo llevado a cabo y lo percibido.

Los tiempos truncaron los deseos y proyectos de la Señora Oballe. Una vez más, queda demostrado que, después de su muerte el testado queda muerto y que sus deseos post mortem son arrollados

---

7. CAMÓN AZNAR, D., y "La pintura española del siglo XVI ", en *Suma Artis*, Madrid 1970, t. XXI, p. 522.

8. MÁLE, E., *El barroco. Arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España* Madrid 1985, p. 40.

San Ildefonso. Real Monasterio del Escorial.

por la vida que sigue. Como pequeño detalle puede citarse que doña Isabel de Oballe, dispuso en su testamento "que se ponga en la dicha capilla una lámpara de plata que en ella harda aceyte para siempre jamás". Los franceses [9] el año 1808 robaron una lámpara grande de plata, con sus cadenas, que tenía grabadas las armas de la ciudad de Toledo.

III. La Inmaculada

Entre los especialistas que han estudiado la obra de "El Greco" han existido dudas respecto de la representación de la principal de las pinturas del retablo de la Capilla Oballe. Extendida estuvo la tesis de que podía tratarse de la Asunción de la madre de Dios. Actualmente parece generalizada la creencia de que se trata de la Inmaculada Concepción [10].

Gudiol [11] acepta esta tesis de conformidad con Wethey quien identifica "el tema del retablo de la Capilla Oballe como representación de la Inmaculada. Las alegorías y atributos que acompañan a tal imagen aparecen en la parte baja del lienzo sobre el desolado paisaje toledano junto al soberbio ramo de rosas y lirios blancos que constituyen el punto de arranque de la maravillosa espiral de ángeles y serafines que rodean a la Virgen. La composición tiende a llenar en todo lo posible el espacio en primer plano. Unas figuras invaden libremente el espacio a las otras con despreocupación absoluta por la tercera dimensión. Las proporciones no tienen canon fijo, y el sentimiento expresado altera constantemente la forma. La silueta no cuenta para nada. Solo lo perceptible cuando se convierte en arista luminosa o en límite brusco entre luz y sombra".

Cuando en el año 1965 la pintura de la Inmaculada Concepción fue trasladada al museo de Santa Cruz, de Toledo, se descubrió que al ser llevada originalmente a la Capilla se hizo ocultando una franja de unos veinte centímetros de altura. El desdoblamiento del lienzo pudo ser llevado a cabo para encajarlo en el marco que había sido

9. La rapiña y expolio del ejército francés durante su invasión de España constituye un lamentable episodio conocido como "la francesada". Muchas de las obras que no llegaron a ser destruidas se encuentran perfectamente identificadas en la actualidad en museos y colecciones extranjeras.

10. Así se puede ver registrada en la cartela y catálogo de la Exposición de la Catedral de la Almudena de Madrid, cfr. *Inmaculada,* Madrid 2005, pp. 228-230.

11. Gudiol, J., *El Greco 1541-1674*, Barcelona 1971, p. 257.

construido. Wethey estima que esa franja fue añadida a la obra tras la muerte de "El Greco"; se trata de una vista de Toledo de gran belleza [12]

Dicen Álvarez Lopera y Alonso Alonso [13] que este cuadro es con seguridad el cuadro más lírico de los años finales del artista y quizás haya que verlo como una especie de testamento estético y a la vez epítome de toda su carrera. La composición, esencialmente dinámica, está regida por el ritmo ascensional de la figura serpentinata de la Virgen, al que quedan subordinados todos los demás elementos que la representan.

Ya en el año 1971, Gregorio Marañón [14] tan enraizado con todo lo referente a Toledo, opinaba que hablar del misticismo del Greco es ya un tópico; mas un tópico que, como casi todos, encierra una fundamental verdad. En la mente actual hay muchas cosas no resueltas porque se han declarado tópicos y ya no se ha pensado más en ellas. Pero de los tópicos, como del orujo, pueden todavía extraerse muchas cosas, a veces la quintaesencia de las cosas. Y este tópico de misticismo del Greco, nos explica no sólo el motivo profundo de su venida a España, sino otras muchas facetas de su arte y de su vida, sobre todo lo que se ha llamado su extravagancia y su locura que dejan de parecerlo en cuanto se interpreta como un delirio espiritualista.

El misticismo trascendente del Greco es certeramente analizado por Angulo Iñiguez [15] diciendo que "la naturaleza mística del Greco, el ambiente artístico bizantino en que transcurre su primera juventud, el contacto con el exaltado ambiente religioso español en los días de Felipe II, y en cierto grado también, como advirtió don Elías Tomo, con la obra de Alonso Berruguete, hacen que su arte, en los años ya maduros, solo conserve de Venecia su maravilloso sentido del color, en que llegó a ser maestro de primer orden; si bien con esa originalidad de que supo dotar a cuanto salía de su pincel"

---

12. *El Greco*. Los genios de la pintura española. Sarpe. Madrid 1988, nota p. 93.

13. ÁLVAREZ LOPERA, J., y ALONSO ALONSO, R., *El Greco y la Capilla Oballe*, o.c., p. 27. Debo dejar señalado, con gratitud la gran contribución que este libro ha supuesto para el presente trabajo.

14. MARAÑÓN, G "El Greco y Toledo" en *Obras Completas*, Madrid 1971, p. 424, t. VII, p. 424.

15. ANGULO IÑIGUEZ, D. "Pintura del renacimiento" en de *Ars Hispaniae*. *Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid 1954, vol. XII, p. 272.

La Inmaculada. Museo de Santa Cruz de Toledo (Deposito).

En el Monasterio de El Escorial se encuentran las dos pinturas que fueron concebidas como laterales de la Capilla Oballe flanqueando la figura principal de la Inmaculada. Estos dos lienzos representan a San Pedro y a San Ildefonso y fueron pintados en el taller de "El Greco" sustituyendo a los que fueron pactados inicialmente. Parece que el haber escogido a San Ildefonso puede tener su razón en la devoción que en Toledo se tiene al santo quien fue obispo de su diócesis y gran defensor de la virginidad de la Virgen María, quien en premio mereció que la misma Virgen se le aparecicera para vestirle la casulla, como recuerdan los versos de Berceo y lo describen los pinceles de Velázquez, Rubens, Jordán, etc. El que, al otro lado de la Virgen, supuestamente en el lado izquierdo, se pintara a San Pedro, puede tener su fundamento a la significación que en el santoral tiene la piedra fundamental de la Iglesia.

Los cuadros de San Pedro y San Ildefonso que se colocaron en la capilla fueron, pues, copias realizadas en el taller. Los originales de "El Greco" quedaron en poder de su hijo. A través de Velázquez fueron a parar al Alcázar Real de Madrid y, posteriormente, a El Escorial.

La cuarta de las pinturas que constituían la Capilla Oballe es "La Visitación" que, actualmente, se encuentra en la Dumbarton Oaks Collection de Washington. Se trata de un lienzo recortado del original que debía tener forma circular. Parece que se trata de una pintura no concluida y aún ha habido autor que la califica como boceto, tesis que no ha sido aceptada teniendo en cuenta que había sido concebida para su colocación en alto y ser contemplada desde lejos.

Esta obra, de fecha imprecisa, pasó al Convento de Santa Clara, de Daimiel, Ciudad Real y, posteriormente, a los Estados Unidos donde se encuentra.

IV. Último episodio

Durante los días 15 de junio a 19 de septiembre del año 2004 han estado expuestas en el Museo del Prado las pinturas de la Capilla Oballe, salvo "La Visitación" que se encuentra en el museo de los Estados Unidos ya citado. En esa extraordinaria exposición, la pintura de la Inmaculada Concepción aparece después de un cuidado proceso de limpieza y restauración. La Inmaculada fue colocada teniendo a su derecha e izquierda los cuadros representando a San Pedro y

San Ildefonso. Por la acertada colocación de las pinturas y por el buen estado de conservación de las mismas la exposición puede calificarse de extraordinaria así como extraordinario ha sido el gozo de quienes han tenido la suerte de contemplarla, pudiendo apreciar los delicados detalles de los lienzos, especialmente el de la Inmaculada.

Concluida la exposición en el Museo del Prado, la Inmaculada ha pasado al Museo de Santa Cruz, en Toledo, y San Pedro y San Ildefonso al Monasterio de El Escorial. El sueño de doña Isabel de Oballe en cuanto a su capilla en la Parroquia de San Vicente Mártir, de Toledo, el tiempo y sus avatares lo han desvanecido. Sin embargo, queda más que cumplido con la existencia hoy de cuatro cuadros geniales, de belleza sorprendente que culminan la obra del gran pintor “El Greco”

La Virgen como "Fuente de Vida": La Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España

Karina Ruiz Cuevas
Santiago de Compostela

I. Introducción.

II. Devoción mariana en torno al culto de la Inmaculada Concepción.

III. La Inmaculada Concepción como motivo iconográfico.

3.1. *María como "Fuente de Vida".*

IV. La Inmaculada Concepción en España y América: influencias pictóricas.

V. La pintura alegórica en la Nueva España: alegoría de la Inmaculada Concepción como "Fuente de Vida."

VI. Análisis de la obra.

VII. A modo de conclusiones.

I. Introducción

La devoción a la Inmaculada Concepción tiene sus raíces en el nuevo mundo, desde los primeros días del descubrimiento de América.

Un medio fundamental para la difusión de su culto fue el grabado, a través del cual modelos iconográficos como la *Tota Pulchra*, la *Virgen Apocalíptica* y sus derivaciones como la *Virgen de Guadalupe* o María como *fuente de vida*, fueron extendidos a representaciones plásticas y escultóricas.

En esta comunicación me interesa analizar las referencias iconográficas de la Inmaculada Concepción como fuente de vida, de la cual existe un relevante ejemplo pictórico en el arte novohispano del siglo XVIII.

Se trata de una obra del pintor Andrés López conservada hoy en el Museo Nacional del Virreinato -Tepotzotlán, México- la misma que tiene como referentes compositivos fuentes literarias, emblemáticas e iconográficas.

Destacadas obras de pintores como Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda sirvieron como nexo artístico para las representaciones que sobre la Inmaculada Concepción desarrollarían los pintores novohispanos, tan en el gusto barroco de la época en el que los temas alegóricos contaron con amplia aceptación.

Si bien el Simposium gira en torno a la Inmaculada Concepción en España, resulta significativo el análisis de este tema, ya que enfatiza la gran importancia que alcanzó como fenómeno religioso y cultural más allá de sus fronteras, del que sin duda el virreinato de la

Nueva España constituía una de las extensiones del reino más importantes.

II. Devoción mariana: en torno al culto de la Inmaculada Concepción

La devoción a la Virgen María en la Nueva España se origina desde los primeros momentos de la evangelización, cuando sus distintas advocaciones -muchas de ellas con raíces en España- fueron difundidas por las órdenes religiosas como parte de su labor catequizadora.

Al ser éstas portadoras de una devoción particular, las llevaron consigo al nuevo mundo, donde tuvieron gran devoción, surgiendo su representación en pintura y escultura [1].

Así, a la *Virgen de la Luz*, *Virgen de la Salud*, *de la Fuensanta*, *del Rosario*, entre otras se dedicaron templos y capillas.

De entre estas imágenes, la Inmaculada Concepción era de las más veneradas, como señala Jacques Lafaye: "el culto a la Inmaculada Concepción -exclusivamente franciscano en principio- era compartido por todo el mundo hispánico donde, mucho antes de la promulgación del dogma por la Santa Sede, se había convertido en un verdadero artículo de fe" [2].

En el mundo occidental la idea de María, preservada por los méritos de su hijo de toda mancha de pecado original, nace en la iglesia griega aproximadamente hacia el 150 D.C [3].

Dicho concepto, generó una polémica de varios siglos en los que teólogos, órdenes religiosas y otros estamentos de la sociedad, tanto populares como intelectuales, se manifestaron a favor o en contra.

---

1. La devoción a la Virgen María se encontraba inserta dentro del espíritu tridentino que apoyaba el culto mariano. Los franciscanos tenían especial devoción por la Inmaculada Concepción, los dominicos por Nuestra Señora del Rosario y los carmelitas por la Virgen del Carmen, sólo por numerar algunos. Báez Jorge, F., *La parentela de María: cultos marianos, sincretismo e identidades nacionales en Latinoamérica*, Xalapa 1994, p. 35.

2. Lafaye, J., *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, Madrid 1995, pp. 143-144.

3. Stratton, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español,* Madrid 1989, p. 3

Cabe destacar, el importante papel que la monarquía española jugó en la defensa del dogma hasta que fue reconocida como verdad de fe [4]. Hecho que ocurre el 8 de diciembre de 1854 en que se da fin a las discusiones en contra de que María había sido concebida sin el pecado original. Momento en que también se define su representación iconográfica y plástica, en la cuál intervienen tratadistas y pintores.

En lo que al ámbito americano corresponde, específicamente Nueva España, su culto e iconografía adquieren igual relevancia y un carácter distinto simbólicamente hablando: mientras que en España, "la imagen de la Inmaculada (…) tuvo un carácter militante, en la Nueva España se buscó una imagen protectora: en América no hay dogmas que defender sino hijos que proteger" [5]. De tal forma se recalca su papel como instrumento de propaganda religiosa estrechamente vinculado a la expresión de la piedad popular.

III. La Inmaculada Concepción como motivo iconográfico

El desarrollo iconográfico de la Inmaculada Concepción vinculado a su pureza y los símbolos que así lo demuestran, inicia en el siglo XV en Europa. Es en la centuria siguiente cuando se establece su manera habitual de representación, la cual permanece para el XVII. Justamente, a mediados de dicho siglo, también se establece en la Nueva España su forma de representación, con base en modelos españoles.

Prácticamente todas las tipologías iconográficas de la Inmaculada Concepción encuentran representación en el arte novohispano:

- *Tota Pulchra*
- *La Virgen como nueva Eva*
- *El árbol de Jessé*
- *El abrazo ante la Puerta Dorada*
- *Virgen Apocalíptica*

Y surge una variedad iconográfica, llamativa por su unión de significados:

4. Idem., pp. 5-6.
5. Barea Ascón, P., *Pintura novohispana en España (siglos XVII-XVIII)*, Granada 2003, p. 101.

- La *alegoría de la Inmaculada Concepción como Fuente de Vida*

Este tipo de formas iconográficas, la Tota Pulchra[6] y la Virgen Apocalíptica contribuyeron a la definición de la imagen inmaculada de la Virgen -con mayores o menores atributos- y sirvieron de tema para interesantes obras plásticas[7].

De acuerdo a Manuel Trens, la Virgen Apocalíptica[8] es una trascripción plástica de la que describe San Juan en el Apocalipsis, tema que por sus características es una representación alegórica de la Madre de Dios[9].

Se le representa con o sin el hijo, con los brazos abiertos en actitud orante, alrededor de su cabeza ostenta doce estrellas, sobre su pecho o vientre, el disco solar y a sus pies la luna[10].

En cuanto a los símbolos que la identifican como Virgen Apocalíptica se encuentran las doce estrellas -las doce tribus de Israel o los doce apóstoles-, el sol que se oculta detrás de su figura -Jesucristo-, y la luna que representa a San Juan Bautista[11].

La iconografía de la Tota Pulchra, también es una representación alegórica de la Virgen y procede de una composición que tiene su origen en 1500 derivando de fuentes gráficas y literarias.

---

6. "Toda bella".

7. Obras como la de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando resultan interesantes ya que responden a una tipología poco común en el arte europeo de la época, en que se dota de mayor importancia a la figura del arcángel San Miguel.

8. De ésta se desprende una segunda representación que consiste en la Virgen alada, que tiene su origen en el segundo episodio de la visión de San Juan que dice: "más a la mujer se le dieron dos alas de águila grande, para volar al desierto a su sitio destinado. Y cuando el dragón vio que había sido derribado en tierra persiguió a la mujer que parió el hijo varón. Y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila, para que volase al desierto, a su lugar…Y la serpiente lanzó de su boca, en pos de la mujer, agua como un río, con el fin de que fuese arrebatada de la corriente. Mas la tierra ayudó a la mujer, y abrió la tierra su boca, y sorbió el río que había lanzado el dragón de su boca", Ap. 12, 14.

9. "Y apareció en el cielo una grande señal: una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas… Y fue vista otra señal en el cielo, y he aquí un dragón bermejo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas… Y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo, luego que ella le hubiese parido. Y parió un hijo varón, que había de regir todas las gentes con vara de hierro", Ap. 12, 5.

10. Trens, M., *Iconografía de la Virgen en el arte españo*l, Madrid 1947, p. 57.

11. Idem., p. 64.

En la pintura española, Trens señala que procede de la visión que tuvo el P. Martín Alberro, confesor del artista Juan de Juanes quién a través de su arte se encargó de llevarla al lienzo creando una representación laudeatoria[12].

Los símbolos e inscripciones basadas en versos que rodean a esta imagen proceden del Cantar de los Cantares y del Antiguo Testamento. La cita que generalmente la acompaña es: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*[13], mientras que los símbolos con los que más se le asocia son: el sol *-electa ut sol-,* luna *-pulchra ut luna-,* y la puerta *-porta coeli-*[14]. Así, ésta imagen se caracteriza por estar rodeada de emblemas que hacen alusión a su origen inmaculado.

Por su parte, la iconografía de la Inmaculada Concepción como señala Louis Reau, responde a dos tipos distintos: el abrazo de San Joaquín y Santa Ana frente a la Puerta Dorada de Jerusalén[15], cuando la Virgen es concebida a través de un beso en los labios, y el descendimiento de la Virgen Inmaculada que surge a finales de la Edad Media[16].

En esta iconografía la Virgen es envíada por Dios desde el cielo a la tierra, aparece de pie sobre la luna, coronada de estrellas y extiende los brazos en actitud orante o con las manos sobre el pecho y dirige los ojos hacia abajo[17].

---

12. IDEM., p. 154.

13. "Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti", Cant. 4, 7.

14. *¿Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consrugens, pulcra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*. *Electa ut sol-* escogida como el sol (Cant. 4, 9), *Pulchra ut luna* -hermosa como la luna (Cánt. 6, 9), *Porta Coelli-* puerta del cielo (Cánt. 6, 9). El sol y la luna son atributos de la Virgen María: "Una mujer vestida de sol y la luna debajo de sus pies" (Ap. 12,1). La Virgen María recibe el nombre de puerta cerrada en alusión a su virginidad y proviene del sueño de Jacob en el génesis. FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el arte cristiano,* Buenos Aires 1955, pp. 51-52 y 264.

15. Una representación peculiar de ésta iconografía es la de las guías de vid que salen del pecho de los padres de la Virgen y se unen en la figura de María.

16. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, España 1997, t. I, p. 85. Manuel Trens atribuye parte de su iconografía a Sor Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Trinidad de Valencia, quien en el inicio del *Vita Christi* (1497) hace referencia a la Virgen Inmaculada representada de pie, sobre la luna y rodeada en los laterales por las Letanías Lauretanas.

17. TRENS., *Iconografía de la Virgen...,* o. c., p. 85.

Los rasgos que toma de la Tota Pulchra[18] es su representación rodeada de los símbolos de las letanías, así como la figura del dragón de la Virgen Apocalíptica, que aquí cambia por la serpiente que se encuentra debajo o alrededor del globo terrestre o lunar[19].

Viste de blanco y azul símbolo de pureza y sabiduría, respectivamente como apareció a la portuguesa Beatriz de Silva fundadora de la Orden Concepcionista[20].

En cuanto a sus fuentes, el Antiguo y Nuevo Testamento, el Cantar de los Cantares en el que se interpreta como la Sulamita del Rey Salomón así como el Apocalipsis, conforman su contenido simbólico.

3.1. *María como "Fuente de Vida"*

Una iconografía peculiar, pero al mismo tiempo muy significativa, que por sus simbolismos se relaciona con la Inmaculada Concepción, es la de la Virgen María como fuente de vida. El tema se remonta al siglo II en que la Virgen es llamada Fuente de Vida en la literatura griega de ese tiempo[21].

Para el siglo IV en salutaciones, se le menciona como "la fuente de gracias y consuelos para todos" y para el siglo IX se le componen himnos[22].

Iconográficamente, la figura de la fuente es interpretada por los comentaristas de la Sagrada Escritura como símbolo de la Virgen quien es "fuente de huertos: pozo de aguas vivas que corren del monte Líbano"[23]. De igual forma, se le vincula con la fuente sellada en alusión a su virginidad: "huerto cerrado hermana mía, esposa, huerto cerrado, fuente sellada"[24].

---

18. Su iconografía se conforma en el siglo XVI ocupando un lugar intermedio entre la *Virgen Apocalíptica* y la *Inmaculada Concepción*. Pintura Novohispana, Italia 1994, t. I, p.25.

19. IDEM, p. 64.

20. La fundación de la orden fue confirmada por Julio II en 1511., *Ibid*., p. 31.

21. IDEM., p. 580.

22. IDEM., p. 581.

23. "*Fons hortorum: puteus aquarum viventium, quae fluum ímpetu de Líbano"* (Cant. 4, 15)

24. "*Hortus Conclusus sopor mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus"* (Cant. 4, 12)

El culto a la advocación de María como fuente de vida fue tan antiguo como popular entre los cristianos orientales[25], sin embargo en occidente su culto surgió a partir del siglo XIV, sin que alcanzara tanta difusión, por lo que son escasas sus representaciones pictóricas y grabadas.

El manuscrito de origen griego titulado *Guía de la Pintura* escrito por Dionisio de Furna en el siglo XIII, -en el que se recuperan tradiciones antiguas como el de representar la *Anunciación* junto a una fuente-, sirvió de base para su representación iconográfica:

> "Una fuente de oro. En el medio, la Madre de Dios, con las manos levantadas al aire. Delante de ella y sobre su pecho, Cristo, bendiciendo a uno y otro lado, y el evangelio con estas palabras: "Yo soy la fuente de agua viva". Dos ángeles sostienen con una mano una corona sobre la cabeza de la Santa Virgen, y con la otra dos rótulos, el uno con estas palabras "Salve, fuente pura de la Divinidad"[26].

Manuel Trens señala que dicha representación encontró mayor eco en grabados y que en pintura la representación habitual del tema es la de una "monumental fuente pública rematada con la imagen de María, en la que los devotos se lavan o recogen agua en busca de salud espiritual o corporal"[27].

Este tema encontró su contrapartida en la figura de Cristo, donde adquiere un significado diferente ya que la fuente de vida se vuelve manantial de sangre que surge de la figura de Cristo crucificado[28].

Ambos temas gozarían de amplia aceptación en el arte novohispano, el cual para el siglo XVIII responde a los intereses de un sector

---

25. En la liturgia oriental se encuentran oficios e himnos dedicados a María como fuente de vida cuya fiesta se celebraba el viernes después de Pascua. TRENS., *Iconografía de la Virgen*...,o.c., p. 581.

26. Debajo de la fuente, una piscina llena de peces. A su alrededor, patriarcas, reyes, reinas, príncipes y princesas se purifican y beben de su agua sacada con vasos y copas. Un gran número de otros personajes, enfermos, paralíticos de pies o manos, hacen lo mismo. Un sacerdote tiene una cruz y los santifica". IDEM., p. 582.

27. IDEM., p. 582.

28. Una representación significativa es la que se encuentra en el muro de la portería del convento de Meztitlán Hidalgo, de fines del siglo XVI inspirado en un grabado italiano en que, en el árbol eje de la composición aparece Cristo crucificado, el madero es una vid cargada de racimos como alusión a la sangre de Cristo que mana por la herida del costado y que recoge la Virgen con un cáliz. SEBASTIÁN, S., *Iconografía e iconología del arte novohispano,* Italia 1992, p. 34.

de la población ávido por nuevos temas, en que las composiciones intrincadas vinculadas a las alegorías como tema pictórico, eran muy representadas.

IV. La Inmaculada Concepción en España y América: influencias pictóricas

A la par de los teólogos, que definen gradualmente la verdad de fe de la Inmaculada Concepción, y de su devoción alentada principalmente por los círculos nobles, cortesanos y eclesiásticos[29], los artistas y tratadistas llevarían a la plástica las ideas y conceptos que alcanzarían su materialización formal en pintura, escultura y grabado.

Después del concilio de Trento, la unión entre la Virgen Tota Pulchra con la Virgen Apocalíptica significó la representación de la Inmaculada que como señala Suzanne Stratton, comienza en España con las obras de Juan de Juni[30].

Pero sin duda, los grabados contribuyeron a su rápida difusión sobre todo los de origen flamenco y a través de uno de los grabadores más importantes: Martin de Vos, de quien se conocieron obras en la Nueva España.

De igual forma, los hermanos Johannes, Hieronymus y Antonius Wierix, tuvieron un importante papel en el arte del grabado ya que sus estampas ilustraron el libro de meditaciones evangélicas más significativo publicado en 1583[31].

En cuanto a documentos que pudieran servir de modelo iconográfico para los artistas del siglo XVII y XVIII, encontramos los escritos de Francisco Pacheco y fray Juan Interián de Ayala quienes escriben respectivamente, *Arte de la Pintura* y *El Pintor Cristiano y Erudito*…, textos a los que acudían los artistas para llevar a cabo su correcta representación[32].

---

29. Stratton, *La Inmaculada Concepción en…*, o.c., p. 32.
30. Idem., p. 46.
31. Se trata del *Evangelicae historiae imagines, adnotaciones et meditaciones*, Ibid, p. 47.
32. Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, España 1990 (1680). Interián De Ayala, J., *El Pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*., Barcelona 1883.

Pacheco dice al respecto:

> "hase de pintar … en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosa niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro… Con túnica blanca y manto azul...vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen … coronada de estrellas doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores…una corona imperial adorne su cabeza ... Debaxo de los pies la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente … por lo alto más clara y visible … con las puntas abaxo … Por último el dragón, enemigo común, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original"[33].

La definición de Interián de Ayala por su parte, no difiere mucho de esta ya que resalta las características pictóricas de la imagen[34].

A partir de estos dos conceptos, vemos que los elementos que caracterizan a la Inmaculada Concepción son: las doce estrellas, el sol, la luna, la serpiente y el globo terrestre[35].

Son famosas las Inmaculadas de Francisco de Zurbarán, Jusepe de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda de quienes fueron conocidos sus trabajos en la Nueva

---

33. PACHECO, F., *Arte...,* o.c., pp. 576-577.

34. Por su parte, Juan Interián de Ayala señala que "... se ha de pintar a la Virgen en este misterio, de edad, según a mi me parece, muy tierna, como es la de diez o doce años… no debe ni puede pintarse según la fe de la historia, porque la Sacratísima Virgen en aquel primer instante en que fue animada y santificada plenísimamente, no fue vestida con alguna vestidura o adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues, con túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere con flores de oro y con un manto cerúleo, ancho y brillante cuanto sea posible… y además del vestido del sol y de las estrellas, se le debe pintar también la luna a sus pies: pero no del modo que han acostumbrado practicarlo algunos pintores, esto es, mirando hacia arriba las puntas ó extremidades de la luna, sino al contrario, mirando abajo…". INTERIÁN DE AYALA, J., *El Pintor…*, o.c., pp. 185-188.

35. Cabe señalar que del siglo XV al XVIII también se le representa como una niña en base a los escritos de místicos y tratadistas que así dictaron su representación, la cuál fue muy seguida por los pintores.

El dragón está vinculado a la Virgen Apocalíptica su forma es la de un monstruo, combinación de varias criaturas, puede ser alado y es símbolo del orgullo y la dureza de corazón. La Virgen lo aplasta con el pie, lo que simboliza la humildad. Esta iconografía desaparece para el siglo XVIII en que la Virgen se vuelve serpiente en alusión a la Virgen como nueva Eva. FERGUSON, G., *Signos y símbolos…*, o.c., p. 178.

España a través de grabados o del arribo de obras de las que aún no se tiene muy clara su documentación.

Tal es el caso de una Purísima Concepción de Francisco Rizi de la que se desconoce su actual paradero y que pudo llegar antes de 1673[36], obra que fue muy copiada por los artistas novohispanos como Cristóbal de Villalpando y Pedro Ramírez, siendo más significativa la de este último por ser la primera ocasión en que un modelo madrileño es retomado para la Nueva España.

Otro interesante ejemplo es la obra que lleva el mismo título perteneciente a la primera o segunda mitad del siglo XVIII y que ostenta la firma del pintor Baltasar de Echave Rioja muy cercana al estilo de Carreño tanto, que no se sabe a ciencia cierta a cuál de los dos pintores pertenece. Lo que queda claro de esta presencia es que obras de pintores madrileños sirvieron de base compositiva a los pintores novohispanos.

En cuanto a las fuentes grabadas que pudieron servir de modelo, obras de Durero, Rubens -del cuál fue conocida su Virgen Apocalíptica-, Martín de Vos y los hermanos Klauber, se encuentran entre sus referentes cercanos.

La forma de representación pictórica en Nueva España, no difiere de la que se seguía en el reino, ya que su punto de partida es la Tota Pulchra que daría lugar a sus variantes, pero sí podemos señalar que iconográficamente, artistas como Cristóbal de Villalpando o Andrés López, introducen nuevos elementos tales como la figura que acompaña a la Virgen -el arcángel San Miguel- o representar una iconografía poco usual en la Península tal como la de asociar la advocación de María como *Fuente de Vida* con la Inmaculada Concepción dado la unión de simbolismos.

Hasta la primera mitad del siglo XVII, a la Inmaculada Concepción[37] se le representa acompañada de atributos extraídos de las letanías[38].

---

36. Existen otras dos versiones de la obra en la Ciudad de México y Puebla. VARIOS, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714 Catálogo Razonado*, México 1997., p. 41.

37. Una forma peculiar de representación dada la importancia que alcanzó su culto, es el que dentro de las ordenes religiosas femeninas, las monjas solían portar en sus hábitos escudos, trabajos realizados en pintura o bordados creados para el momento de su profesión o entierro decorados con las imágenes de su mayor devoción, para las monjas concepcionistas, la Inmaculada Concepción. SEBASTIÁN, F., *Iconografía...,* p. 95.

38. Los más significativos son la rosa, el lirio, la palma y el espejo- combinándolos con la esfera azul, la peana, la luna en cuarto menguante y el dragón.

Posteriormente aparece sola apoyada sobre el globo terrestre sometiendo con un pie a la serpiente:

> "…al igual que los artistas en España, dejan la historia y el símbolo para sumergirla en una especie de éxtasis en el que desaparece todo lo secundario, hasta dejar sola su figura radiante, apoteósica, con las manos juntas sobre el pecho para indicar su coloquio interior; elevada por encima de las controversias, como sugiriendo que los ataques de los reformadores ya no pueden alcanzarla"[39].

Un caso muy significativo es el de la iconografía de la Virgen de Guadalupe que se desprende de la Virgen del Apocalipsis conservando solo la luna y el serafín que se encuentra a sus pies y se le representa dentro de una mandorla limitada por nubes que despide luz en forma de rayos[40].

V. La pintura alegórica en la Nueva España: alegoría de la Inmaculada Concepción como "Fuente de Vida"

La alegoría, según la definición del diccionario de la Lengua Española es una ficción en virtud de la cuál una cosa representa o significa otra diferente. En escultura y pintura, representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de éstas o atributos. Se da importancia entonces a la relación entre figuras y objetos en la que la mayoría de las veces, se destacan más de tres o cuatro elementos para significar una idea[41].

La pintura alegórica en la Nueva España tiene su desarrollo desde el siglo XVI, sin embargo es para el XVIII cuando alcanza mayor significación por su variedad temática e iconográfica.

Los temas alegóricos que alcanzaron mayor representación son el Sagrado Corazón de Jesús, Exaltación del Santísimo Sacramento, Preciosa Sangre de Cristo, y la Trinidad trifacial, sólo por mencionar algunos[42].

---

39. Ruiz Gomar, R., "Representaciones de la Virgen María", en *Pintura Novohispana*, Italia 1994, t. II p. 31.

40. Idem., p. 47.

41. Maquivar, C., La pintura alegórica barroca, en *Ibid,* p. 39.

42. En la Ciudad de México para 1755 y 1756 ya se celebraba la festividad de Sagrado Corazón, devoción que era reforzada con la impresión de libros, oraciones y sermones. Por otra parte, la representación del divino rostro de Cristo con tres caras en

A través de temas como estos vemos la gran importancia que tenían para la sociedad novohispana mensajes como los que daban este tipo de pintura que se insertan dentro de la religiosidad de la época, y los temas que se promueven para el siglo XVIII, muchos de ellos de difícil lectura.

VI. Análisis de obra

La obra que realiza el pintor novohispano Andrés López en 1786, es la que lleva por título *Alegoría de la Inmaculada Concepción como Fuente de Vida*[43].

Dicho artista está activo hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Su obra más temprana data de 1763 y la más tardía llega a 1811, la fecha de su muerte. Entre su producción realizó obras de carácter alegórico entre las que destaca la obra a la que aquí hacemos alusión y que se sitúa entre las más representativas para ese periodo[44].

Dicha obra hace juego con otras dos láminas de cobre que representan a San José y Cristo. Sus características pictóricas –de buen dibujo y colorido- la ubican dentro del estilo propio de la pintura alegórica barroca "de carácter dulzón, elementos simbólicos distribuidos en toda la superficie del lienzo y para aclarar el mensaje una serie de inscripciones que contribuyen a su mejor comprensión"[45].

Así, la figura central de la composición es la Virgen en su advocación Inmaculada -por la vestimenta blanca y azul que porta- la cuál se apoya sobre la esfera azul o globo terrestre con siete estrellas en la que con un pie pisa al dragón.

---

una cabeza tiene sus antecedentes en los templarios, quienes llamaban *bafomet* a esa imagen, que desde su aparición fue prohibida por asemejarse a ciertas deidades paganas. La devoción al rostro de Cristo tiene su auge durante la Edad Media y se apoya en la narración apócrifa de la Verónica que enjuga el rostro de Cristo durante el camino al calvario". La trinidad trifacial fue muy representada en el arte novohispano a pesar de que era una iconografía prohibida. *Ibid,* t. II p. 153.

43. Su firma se encuentra en el extremo inferior izquierdo: "*Andreas Lopez feat a. 1786"*.

44. Fue profesor de la Academia de San Carlos y participó en el segundo estudio que se hizo en torno a la Virgen de Guadalupe. El primero se había realizado anteriormente con el fin de dictaminar el origen de la imagen.

45. Idem., p. 44.

Dirige su mirada hacia abajo y tiene las manos juntas en el pecho; se trata de una mujer joven, mas no una niña, pero, se inserta dentro del tipo común representado.

Está en el centro de una fuente: su figura se vincula a ella por ser uno de sus atributos, ya que se le considera "*fuente de aguas vivas*", interpretación que procede del Cantar de los Cantares[46] y del Salmo 36, 9 que dice "Porque en ti está la fuente de vida, y en tu luz vemos la luz"[47].

De su pecho -donde se aprecia el disco en el que está inscrito su nombre- brotan tres hilos de agua; está vestida de sol, el cual se oculta detrás de su figura y la luna se ubica a sus pies con las puntas hacia arriba. Está coronada por doce estrellas y seis querubines. La parte superior es iluminada por tres rayos de luz que salen del Tetragramatón, emblema de la trinidad[48].

A su alrededor se aprecian tres atributos de su pureza relacionados con la *Letanía Lauretana* tales como la torre de David, el cetro y la corona, así como las azucenas y la rosa que sostienen los pares de ángeles.

Del lado izquierdo, llama la atención la escena en que dos hombres; un anciano y un joven observan a la Virgen desde una barca.

Junto a los instrumentos que les sirven de vigía se leen las inscripciones: *Tota Pulchra* y *Macula non est in te*.

La tercera inscripción, *Llena de Gracia,* se encuentra en el globo terrestre, que alude, como veremos más tarde a su simbolismo alegórico.

Los atributos que acompañan a la imagen, así como la imagen misma, encuentran su referencia gráfica y simbólica en tres escritos importantes para la emblemática mariana: *Litaniae Lauretanae* de Fr. X Dornn, *Elogia Mariana* de Redelio y el *Stella Ex Jacob Orta* de Teophilo Mariophilo. Los dos primeros guardan amplia relación con el último, ya que este les sirve de referencia tanto en el repertorio de imágenes como en el texto explicativo.

---

46. *Fons hortorum: puteus aquarum viventium, quae fluunt ímpetu de Libano*. *Fuente de huertos: pozo de aguas vivas que corren del Monte Líbano*, Cant. 4, 15.

47. Ferguson, G., *Signos y símbolos en…*, o. c., p. 48.

48. Idem., p. 48.

Alegoría de la Inmaculada Concepción como fuente de vida
Andrés López 1786.

El *Stella Ex Jacob* (1680) como señala Santiago Sebastián, es un libro de emblemas compuesto por cincuenta y tres imágenes con epigramas y oraciones [49].

En 1700 se publica la *Elogia Mariana* de Redelio, compuesto de cincuenta y ocho grabados en octavo organizados a partir de una imagen que se acompaña de un texto explicativo y un encabezamiento [50]. En ellos las imágenes hacen referencia a María a través de figuras poéticas y alegóricas conformadas por escenas principales y secundarias.

Finalmente, en 1742 surge la *Letanía Lauretana* de Fr. Xavier Dornn texto "complemento del rosario [51] porque se refiere a las excelencias en loor de la Virgen que desde el siglo XV fueron formando corpus de imágenes poéticas extraídas del *Antiguo Testamento*" [52].

Las estampas que la ilustran son de los hermanos Klauber, en las que elementos iconográficos se unen a escenas e imágenes explicativas donde texto y grabado forman una sola unidad expresiva [53].

Las imágenes cuentan con mote y explicación breve de las Sagradas Escrituras así como del Cantar de los Cantares, seguido por la interpretación y explicación. Al igual que la Elogia Mariana cuenta con temas principales y secundarios.

---

49. El título completo es *Stella ex Jacob Orta Maria, cuius Sacrae Litanies Lauretanae, Tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogiis, quot literae, in quovis Titulo numerantur, Auctae, & illustratae sunt à… Viennae Austriae, typis Lepoldi Voigt, 1680*. s. p.; SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas,* Madrid 1981, p. 544.

50. *Elogia Mariana olim à A.C Redelio Belg: Melch: S.C.M.L.P concpeta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmae Mariae Virg: Deiparae iventa et delineata per Thomas Scheffler, et aeri incisa à Martino Engelbrecht Chalcographo Augustazo cum Priv. Sac. Caes. Majest. Laureato Poeta* (Gratz., 1694). MONTERROSO, J., *Mitología y emblemática en la iconografía mariana*, Facultade de Letras da Universidade do Porto, pp. 365-366.

51. DORNN, F. X., *Litaniae Lauretana ad Beatae Virginia, Caelique Reginae Mariae Honores, et Gloriam prima vice in Domo Lauretana a Sanctis Angelis Decantatae…Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1758,* Madrid 1978. Una de las manifestaciones más importantes de devoción a la Virgen es la del rezo del rosario. Las raíces de este fervor las establece Alano de Rupe, quien en 1470 creó cofradías de la *Virgen del Rosario*. La fiesta la establece Pío V, quien la vincula a la batalla de Lepanto. En el siglo XVI adquiere su forma de meditación de quince misterios, quince padres nuestros y ciento cincuenta avemarías. SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y…*,o.c., pp. 196-197.

52. En 1768 se publica su traducción y para 1771 siguen haciéndose ediciones. MONTERROSO, M., *Florilegio de estudios de emblemática*, 2004, p. 542.

53. IDEM, p. 543.

Comencemos por la edición de las Letanías de 1700 correspondiente a la *Elogia Mariana*. Bajo el encabezamiento MATER DIVINAE GRATIAE vemos a la Virgen María con el niño sobre una peana y en el centro de una gran fuente, que ante la acción que ocurre en la parte inferior, se torna en una fuente pública a la que se acercan varios hombres que recogen su agua. Sobre la base de la fuente se lee GRATIA MUNDI.

Así, en ésta imagen la Virgen se interpreta como la madre de divina gracia de la que rebosan las aguas, fuente de la que beben los hombres.

Un motivo similar es la estampa de los Klauber que ilustra el MATER DIVINAE GRATIAE[54] de Dornn y que es el referente iconográfico cercano para la obra de Andrés López.

En este grabado, la Virgen aparece de medio cuerpo unida a la fuente, creando un sólo eje compositivo. Tiene las manos al pecho y de ahí brotan abundantemente los tres hilos de agua, como ocurre en la pintura alegórica de nuestro pintor.

Dirige su mirada hacia abajo y a cada extremo se encuentran un ángel y el emblema de la Santísima Trinidad que la ilumina con sus rayos.

Alrededor de su cabeza se lee: IN ME GRATIA OMNIS ECCLI 24 y del ángel se desprende la filacteria GRATIA PLENA.

Como vemos, la correspondencia entre ambas imágenes es muy similar, sólo modificándose en algunos detalles que el pintor novohispano introduce para dar mayor juego a la representación, como el fondo en el que ubica a la figura y el protagonismo de la imagen de la Virgen que aquí es contemplada en toda su magnitud por el espectador.

En cuanto a su significado, Dornn señala que "Con mucha razón es significada María, como Madre de la divina gracia, es una fuente que por todas partes está rebosando agua: pues esta señora es *llena de gracia*, según la salutación angélica"[55].

54. Así mismo la imagen puede relacionarse con el emblema HOC ASPIRANTE VIREBIT de Teophilo Mariophilo, en el que vemos al centro de la composición una fuente, detrás del huerto cerrado.

55. DORNN, *Litaniae,* o.c., p. 37.

Por su parte, la presencia del mar como parte de la composición, responde al segundo significado de María que le atribuye Dornn por ser Virgen que abunda en gracias, como el mar abunda en aguas[56]. Mismo concepto que procede del Cantar de los Cantares, 4, 15.

El segundo motivo emblemático es el que corresponde a los hombres que con telescopios contemplan a María.

En la estampa MATER PURISSIMA[57] la escena central gira en torno a la presentación de la Virgen en el templo ante el sumo sacerdote. Sin embargo, en el lateral izquierdo se encuentra una figura interesante. Vinculado a la escena principal pero al mismo tiempo ensimismado en su acción, un hombre en lo alto de un edificio observa al sol con un telescopio. Alrededor de sus potentes rayos se lee MACULA NON EST IN TE, que hace alusión a la pureza de la Virgen, misma que se repite en la obra novohispana. Junto al personaje vemos una esfera que puede aludir al globo terráqueo.

El mismo concepto se encuentra en el grabado de los Klauber que ilustra el MATER PURISSIMA de la *Letanía Lauretana*. En dicha estampa, dos ancianos en lo alto de una torre contemplan los astros, principalmente la luna, en la cuál está la Virgen y el Niño que sostiene el lirio en su mano.

En la parte superior se lee PULCHRA UT LUNA del Cantar de los Cantares y sobre cada telescopio como en la obra de Andrés López leemos: TOTA PULCHRA y MACULA NON EST. Para Dornn "con mucho mérito puede compararse con la luna la Virgen María, la cuál, según la Escritura, se dice *hermosa como la luna* y que tiene la luna debajo de sus pies. Con esto no se denota otra cosa que la pureza de María, de la cuál, aun el más envidioso Argos debe decir: *Toda eres hermosa y mancha no se halla en ti"*[58].

En este texto Dornn hace especial referencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen mismo concepto que toma nuestro pintor para vincularlo con su representación iconográfica uniendo conceptos.

Cabe señalar que de estas imágenes se desprende otra lectura dada por Santiago Sebastián y que radica en la comparación de María

56. Y añade "así como el mar abunda de muchas aguas, así María, cuyo nombre se deriva de Mar, abunda de muchas gracias…", *Ibid,* p. 37.

57. Anagr. MISER SUM PATRIA.

58. DORNN, *Litaniae*, o.c., p. 39.

con los cuerpos celestes, basándose en el Cantar de los Cantares (4, 7). Así "con frecuencia en estas composiciones aparecen personajes en lo alto de una terraza de un palacio o torre escrutando los astros para apreciar verdaderamente su pureza y hermosura, pues al respecto dice la Biblia: "Quién es ésta que se levanta como la aurora, hermosa cual la luna resplandeciente como el sol" (Cant. 6, 10)[59].

Por último, hablaremos brevemente de otros conceptos de la *Letanía Lauretana* que están presentes en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* y que también contribuyen a redondear su significado alegórico.

Se trata de la rosa mística que tiene presencia en la *Elogia Mariana*, la *Letanía Lauretana* y el *Stella Ex Jacob*. Para Dornn, la Virgen María es llamada así porque tiene todas las cualidades de esta flor ya que ocupa el primer lugar entre ellas y porque es una flor virginal"[60].

El cetro y la corona así como los ángeles hacen alusión a su condición de reina del cielo y de los ángeles, motivo que se encuentra en las estampas VIRGO PRAEDICANDA y REGINA ANGELORUM de la *Elogia Mariana* y de la *Letanía Lauretana* respectivamente ya que según Dornn la Virgen es Reina del Mundo que venera la humanidad y es reina de los ángeles porque a ellos excede.

Por último, la torre es la fortaleza, la TURRIS DAVIS CUM PROPUGNACULIS o torre de David con baluartes del Cantar de los Cantares (4, 4) misma que tiene su correspondiente en el emblema TUTA LATENTI de Teophilo Mariophilo que reitera su carácter de fortaleza. En la *Elogia Mariana*, la Virgen, como soldado dentro de la torre alude a su carácter militante y por su parte Dornn señala que la Virgen se llama "torre de fortaleza contra la presencia del enemigo (…) pues esta Señora defiende poderosamente a sus devotos de todos sus enemigos visibles e invisibles"[61].

---

59. SANTIAGO, S., *Contrarreforma* ..., o.c., p. 208.

60. DORNN, *Litaniae*, o.c., p. 79. De la misma forma, el concepto se repite en la estampa *Rosa Mystica* de Redelio y a través del emblema MORS ESTIMALIS VITA BONIS de Teophilo Mariophilo. En el último aparece como la más importante entre las flores, y en las que ilustran la *Letanía Lauretana* y la *Elogia Mariana* se le representa dentro de la rosa que sobresale del resto del hurto señalando así su importancia. También puede corresponder a la *plantatio rosae* o planta de rosa, Eccles. 24, 18.

61. DORNN, *Litaniae*, o.c., p. 81.

VII. A MODO DE CONCLUSIONES

La obra de Andrés López resulta significativa por su contenido iconográfico, inserto dentro de la pintura alegórica barroca novohispana, tema que nos resulta complejo de descifrar a primera vista.

Se trata de una obra de gran riqueza temática no sólo por su simbolismo sino por sus referencias literarias, iconográficas, que tienen una lectura emblemática y que nos hablan del conocimiento que los artistas de la época tenían de estos temas en relación a la alegoría.

Resulta significativa la asociación de significados que el pintor lleva a cabo en esta obra en la que representa a María como Inmaculada Concepción-de la Virgen Apocalíptica toma el dragón y el sol que la viste, así como las doce estrellas- unida a la fuente de vida y gracia, como otra de sus tantas advocaciones: la Fuente de Vida.

Al unir ambas imágenes en la figura de la Virgen podemos interpretar el sentido alegórico de la Inmaculada Concepción como fuente de vida y gracia, dones dados por Dios, de cuyas aguas puede "beber" el devoto por medio de la fe a ella.

Es pura y sin mancha, como se infiere por su relación con los astros, misma pureza y belleza que observan con atención los personajes de la barca. Es torre de fortaleza en tierra firme: a pesar de que no se vislumbran aguas turbulentas, a ella se puede acudir en forma de consuelo.

Es reina del cielo como lo reiteran la corona y el cetro que transportan los ángeles, su pureza virginal también es recalcada por la presencia de la rosa y del lirio, los símbolos por excelencia para señalar esta condición.

Su magnificencia es presenciada por la Santísima Trinidad que se encuentra presente con el Hijo y el Espíritu Santo en el triángulo que inunda su pecho.

Como novedades iconográficas que introduce el pintor podemos señalar entonces, la unión de conceptos para dar un significado específico -Inmaculada Concepción-Fuente de Vida- y el motivo de las siete estrellas que aparece en el globo terrestre.

Cabe señalar que la obra con la que hace juego, y que lleva por título El Sagrado Corazón de Jesús (1786) refiere a otra devoción que

generó interesantes obras pictóricas y alegóricas, destacando la de este pintor, en la que se le asocia con el triunfo de la Eucaristía.

De tal forma, el pintor hace referencia a un tema que por su peculiaridad resulta interesante para la temática artística de la época, tanto en España como Nueva España, por ser una advocación poco usual pero que tiene presencia a través de imágenes como ésta.

Otra línea de investigación que puede dar frutos en el futuro podría partir del mecenas de la obra, si fue realizada para un convento, iglesia en concreto- y de las referencias gráficas de la misma que como hemos visto, tienen su referencia más cercana en las estampas que ilustran la *Letanía Lauretana* y la *Elogia Mariana*; textos de gran importancia por el alcance que tuvieron en relación a la emblemática mariana.

Mater Divinae Gratiae es de Domn Frx. Letanía Lauretana.

Mater Purissima de Elogia Mariana

Textos castellanos dedicados a la Virgen Inmaculada, en el Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVII y XVIII)

Jafet Ramón Ortega Trillo, OSA
Real Monasterio
San Lorenzo del Escorial

I. Introducción.

II. La devoción a la Inmaculada Concepción, a través de las obras del archivo musical.

III. Los textos castellanos de los villancicos dedicados a la Virgen.

I. Introducción

El archivo musical del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, que contiene principalmente obras de los siglos XVII y XVIII, cuenta con cerca de tres mil obras de música vocal, en latín y en castellano [1]. La mayor parte de ellas estaban destinadas al uso litúrgico, sea porque su texto latino estaba tomado directamente de los libros de canto litúrgico, sea porque aún estando en lengua vernácula, se insertaban en la liturgia, como es el caso de los villancicos [2]. Hace dos años se publicaron 127 textos eucarísticos castellanos de los manuscritos musicales del archivo escurialense [3]. Los motivos de la transcripción y publicación de dichos textos están expuestos en el artículo de José Sierra Pérez, quien recoge los villancicos del XVII [4], publicando como apéndice un elenco de las más de 680 referencias con texto castellano del archivo musical, entre villancicos, arias, dúos, cantadas, responsiones y motetes, organizados de acuerdo a su destino litúrgico: 438 dedicados a la Navidad, 153 a la Eucaristía, 9 a la Virgen, 23 a San Jerónimo, 46 a San Lorenzo, 8 a otros santos, 4 a te-

---

1. Rubio, S., *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca 1976.

2. Para conocer el significado y uso del villancico puede consultarse: Rubio, S., *Forma del Villancico Polifónico, desde el siglo XV hasta el siglo XVIII*, Cuenca 1979. También: Capdepón, P., *El Padre Antonio Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial 1993.

3. José Sierra Pérez y Jafet Ortega Trillo transcribieron dichos textos, que han sido publicados en *Actas del Simposium Religiosidad y Ceremonias en torno a la Eucaristía*, San Lorenzo de El Escorial 2003, t. I, pp. 72-203.

4. Sierra, J., "Textos eucarísticos castellanos del siglo XVII en el Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial", en *Actas del Simposium Religiosidad y Ceremonias en torno a la Eucaristía*, San Lorenzo de El Escorial 2003, t. I, p. 73.

mas diversos[5]. El tema del Simposium de este año 2005 nos permite ofrecer transcritos los textos castellanos de las piezas musicales dedicadas a la Virgen María en general, y en especial a su Inmaculada Concepción.

II. La devoción a la Inmaculada Concepción, a través de las obras del archivo musical

El número de obras del archivo en castellano dedicadas a la santísima Virgen es muy bajo en comparación con las obras dedicadas a los misterios de la Navidad y a la Eucaristía, por ejemplo. Esto puede tener una doble explicación. En primer lugar, si bien el rey Felipe II manifestó en un real decreto (11 de junio 1596) la voluntad de que en su real capilla no se interpretaran cantos en lengua vulgar, fray Martín de la Vera constata que la costumbre de cantar villancicos se había vuelto a introducir en la liturgia hacia el año de 1630. Y lamentando este uso, el propio Martín de la Vera admite sin embargo el empleo de villancicos en las fiestas de la Navidad o las dedicadas a la Eucaristía, ya que en ellas se celebra que Dios se configuró estrechamente con nuestra naturaleza material[6]. Esta dignación de Dios hacía posible también condescender a la utilización de un tipo de creación literaria y musical que no estaba considerado entre los más excelentes y dignos. Así, parece lógico pensar que, cuando en el siglo XVII la costumbre de cantar villancicos en la liturgia volvió a tomar fuerza, se primara por parte de los compositores la creación de piezas dedicadas a la Navidad y a la Eucaristía, hecho manifestado en el número de obras que actualmente hay en el archivo musical de El Escorial. Hemos de salvar, teniendo no obstante en cuenta lo que a continuación se dirá, que en en el archivo encontramos unos 23 villancicos dedicados a san Jerónimo, y unos 46 a San Lorenzo, patrono de la fundación escurialense éste, de la orden de San Jerónimo aquél.

En segundo lugar, no todos los villancicos que figuran en el catálogo del archivo del Real Monasterio de El Escorial fueron compuestos en o para esta casa. El padre Samuel Rubio justifica la presencia de los villancicos dedicados a la Navidad, al Santísimo, a san

5. Ibid., pp. 123-128.

6. cf. Rubio, S., *Forma del Villancico Polifónico, desde el siglo XV hasta el siglo XVIII*, Cuenca 1979, pp. 53-55.

Jerónimo y a San Lorenzo, y opina que los demás, "salvo raras excepciones" fueron compuestos en otros ámbitos[7]. He aquí el elenco de estas piezas marianas presentes en el archivo musical escurialense:

Catálogo LP 20, n.º 13b.	*Título* Oh Santísima Señora	*Género* Villancico	*Celebración* Dolores de la Virgen	*Autor* Antonio Soler (1729-1783)	*Signatura* LP 20, n.º 13b.
40 212	Sagrada flecha El aurora de gracia, María	Cantada Responsión	Natividad de la Virgen Natividad de la Virgen	Fr. Juan de Alaejos (1687-1752) Anónimo (siglo XVII)	5-7 167-2
509	Marinero que surcas las ondas	Villancico	Recesión de las reliquias de los santos Justo y Pastor	Benito Bello de Torices (c. 1660-1718?)	132-6
555	Ah, del valle umbroso	Villancico	Fiestas de la Virgen	Cantero = Juan de Cuenca (1729-1795)	20-6
610	Aprended, oh flores	Responsión	Fiestas de la Virgen, u otras fiestas	Agustín Contreras (siglos XVII-XVIII)	24-12
907	A la aurora del cielo	Villancico	Fiestas de la Virgen	Cristóbal Galán (c.1620-1684)	45-3 LP 28, n.º 12
1194	Sierpe que surcas	Villancico	Fiestas de la Virgen	Fr. Francisco de Montemayor (siglo XVIII)	62-3
1219	A la fiesta Sagrada	Villancico	Fiestas de la Virgen	Fr. Bernardo Murillo (siglo XVII-XVIII)	68-8

De estas nueve referencias sólo dos son explícitamente escurialenses: el atribuido a Antonio Soler, *Oh santísima Señora*, y el solo de tiple de Juan de Alaejos. Es dudosa la autoría del villancico *Ah, del valle umbroso* que se podría atribuir también a José Antonio Barrera Ximénez (organista y compositor en Cuenca y Málaga): en el título de la partitura leemos: *Villan.co a 4o / Para N.a S.ra / Con Violines / Por Cantero / C / Barreda*. Y en el papel correspondiente al acompañamiento, encontramos tachado: *lo escribió Cantero*. Cantero es Juan de Cuenca (1729-1795) fraile jerónimo en el Monasterio de El Escorial, bibliotecario, gran erudito, intelectual, que tocaba veinte instrumentos musicales, pero a quien se deba quizá solamente

7. "Todos los demás temas [a los cuales se dedican los villancicos del archivo], o están ausentes, o se hallan aquí no porque aquí, salvo raras excepciones, fueran compuestos y cantados, sino porque eran enviados por maestros de capilla de otros lugares para que fueran copiados y conocidos." Ibid., p. 55.

la copia del villancico de Barrera. Sin contar el villancico anónimo *El aurora de gracia, María*, las cinco referencias restantes se deben a compositores que no pertenecen al ámbito escurialense: Benito Bello de Torices, Agustín Contreras, Cristóbal Galán, Fr. Francisco de Montemayor, y Fray Bernardo Murillo.

Llama la atención que en el archivo sólo una obra en castellano esté compuesta con total certeza por un monje escurialense: Juan de Alaejos, hijo de Benito Bello de Torices. La otra está atribuida a Soler, ya que en el índice del Libro donde se encuentra (LP 20) se indica que todas las obras contenidas allí son del padre Soler (aunque hay un salmo *Dixit Dominus* de José Mir y Llusá)[8]. Esta constatación sólo nos permite concluir que en el Real Monasterio de El Escorial, entre finales del siglo XVI y principios del XIX (tiempo de presencia de la comunidad jerónima allí), a penas si había lugar para la utilización de composiciones en lengua castellana en la liturgia dedicada a Nuestra Señora.

Los monjes escurialenses, no obstante, se esforzaron en crear y recopilar gran cantidad de composiciones dedicadas a la Virgen en lengua latina, de los géneros Misa, Vísperas, Magníficat, Himno, Responsorio, Motetes, Letanías...; un total de 418 referencias en latín, no es un número despreciable en relación con las tres mil partituras del archivo: supone un 14% de la producción musical que allí se conserva. Entre estas obras latinas se encuentra el famoso *Stabat Mater* de Pergolesi (N.º Catálogo 1347, signatura 81-6), en una copia del siglo XIX, y otro *Stabat Mater* del padre Antonio Soler[9], de características semejantes a la conocidísima obra del autor italiano.

Dentro de este repertorio latino, existe una obra dedicada a las fiestas de la Inmaculada Concepción: el motete *Nativitas tua Dei genitrix*, con texto de una antífona de la fiesta de la Natividad de la Virgen, y música de Palestrina[10], publicado por primera vez en Roma en 1563, y copiado para esta casa en uno de sus libros de canto polifónico más antiguos: el libro de Facistol número 2. El título diplomático de este motete es: *A 4. De Palestrina. Año de 1604 / In festo natiuitatis, et praesentationis, et co[n]ceptionis, B. Mariæ* (LF 2 fol.

8. El encabezamiento del primer folio de este libro LP 20 dice así: "Todas las obras de este tomo son del P. Soler".

9. Publicado por Samuel Rubio en *Tesoro Sacro Musical*, n.º 3 (1973) 1-14.

10. CASIMIRI, R. y otros (ed.), *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le Opere Complete*, Roma, 1939 ss. Vol. III, p. 78.

50v-51). Aunque el texto del motete hace referencia a la fiesta de la Natividad, la palabra "nativitas" podía ser sustituida por "praesentatio" o por "conceptio", como encontramos por ejemplo en el motete *Conceptio tua Dei genitrix* del franciscano italiano Constanzo Porta (1529-1601).

Otra referencia latina del archivo que merece una especial mención es el oficio gregoriano de la Inmaculada Concepción, copiado al parecer por el padre Antonio Soler, que se encuentra en el Libro de Parituras 20, folios 102-106. Al parecer es el comienzo de un tratado de canto llano que se disponía a elaborar el padre Soler, titulado *Tratado de Canto Llano Práctico*. Contiene todo el oficio de la Inmaculada: Primeras Vísperas, con antífonas y tonos de los salmos correspondientes, himno *Ave Maris Stella*, antífona de *Magníficat*; Maitines, con Invitatorio, himno *Quem terra pontus sidera*, antífonas, tonos salmódicos y responsorios de los tres nocturnos; Laudes, con himno *O Gloriosa Virginum*; Responsorios breves de Tercia, Sexta y Nona; Propio de la Misa (Introito *Egredimini*, Gradual *Qualis est dilecta nostra*, Ofertorio *Ortus conclusus*, Comunión *Gloriosa dicta sunt de te*); Segundas Vísperas. Además este tratado contiene el Oficio de Difuntos.

Otras obras en latín, con relación a la Inmaculada, que merecen mencionarse son dos motetes de Onofre Peñalva (1701-1767?), en la referencia 1303 (signatura 75-5) del catálogo de Rubio. El primero, *Quae est ista quae progreditur*, reza en su portada: *para cuando se sube la imagen de la Concepción de María SSma. de Onteniente*. El segundo, *Veni Domina*, tiene como subtítulo *para cuando se baja dicha imagen*. Ambos motetes fueron recientemente interpretados en Onteniente (Valencia), el 30 de mayo de 2004, en los actos de bajada y subida de la imagen, con motivo de las fiestas de la Coronación de la Virgen.

III. Los textos castellanos de los villancicos dedicados a la Virgen

Volviendo al repertorio que nos ocupa, en lengua castellana, tendremos en cuenta las múltiples alusiones que se hacen a la Virgen María en las 438 referencias de villancicos navideños del archivo. Y no podemos pasar por alto un motete al Santísimo Sacramento, o mejor dicho, dos, (con un origen probablemente común, dado el pa-

recido literario), que se encuentran en múltiples versiones dentro del archivo. La segunda estrofa de estos motetes alude explícitamente a la Inmaculada Concepción de la Virgen. El primero es el motete *Oh admirable sacramento*, cuyo texto es el siguiente:

Oh admirable sacramento,
de la gloria dulce prenda,
seas por siempre alabado
en los cielos y en la tierra.
Y la pura concepción
de la que es del cielo Reina
sin pecado original
por siempre alabada sea[11].

El segundo es *Oh inefable sacramento*, muy parecido al primero:

Oh inefable sacramento,
del cielo segura prenda,
tu nombre sea alabado
en los cielos y en la tierra.
Y tu pura concepción,
María de gracia llena
sin pecado original,
por siempre alabada sea[12].

Ambos motetes conocen variantes textuales en sus once versiones. Era cantado en las fiestas y procesiones de la Santísima Eucaristía. Las diversas versiones de este motete, y la abundancia de villancicos al Santísimo Sacramento nos permiten concluir que los jerónimos de El Escorial estaban celebrando y alabando con frecuencia la Purísima Concepción de María sin pecado original.

Ofrezco ahora la transcripción de los textos castellanos de villancicos y géneros afines dedicados a la Virgen que se encuentran en el archivo escurialense, como continuación de la transcripción de textos castellanos castellanos del archivo, comenzada en 2003. Los criterios de transcripción son semejantes a los de entonces:

---

11. Las referencias del Catálogo de Rubio son: CC 7, n.8; CC 14 (dos motetes al final del cuaderno); 237 (sign. 161-1); 972 (sign. 50-10); 1286 (72-7).

12. Se encuentra en los siguiente números del Catálogo: LP 24, n.º 8, y n.º 34, también en 578 (sign. 20-12); LP 28, n.º 8; CC7, n.º 7; 238 (sign. 161-7); 652 (sign. 27-1).

1. Se sigue el orden del *Catálogo del Archivo de Música del Real Monasterio del Escorial*, del padre Samuel Rubio. Aparece el número del catálogo y la signatura de la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial entre paréntesis, o la referencia suficiente para localizar la fuente.
2. Los autores musicales figuran con una indicación cronológica entre paréntesis.
3. Los títulos aparecenrán de forma diplomática.
4. Se ha normalizado la escritura de los textos, según el español actual, manteniendo, no obstante, aquellos fonemas diferentes, como "x" (en vez de "j"), o la "ç" (en lugar de "c" o de "z").
5. La puntuación, distribución y agrupación de los versos, es mía.
6. Utilizo corchetes redondos en caso de textos alternativos puestos por el propio copista.
7. Utilizo corchetes cuadrados en los casos donde quiero indicar:
   - Títulos de secciones de piezas, añadidos por mí, tales como: *introducción, estribillo, coplas, aria, recitado...*
   - Número de orden de las coplas, añadidos por mí.
   - Textos añadidos por mí, o explicitación abreviaturas.

1

LP 20, 13 b. (fol. 99v)

Autor musical: Padre Antonio Soler (1729-1783)

Oh santísima Señora
Madre de los pecadores,
por ese mar de dolores
socorred al que os implora.
Siete espadas traspasaron
vuestro amado corazón,
y tan amarga opresión
nuestras culpas la causaron:
Ay de aquel que no las llora,
tema de Dios los rigores,
por ese [mar de dolores
socorred al que os implora].

2

40 (5-7)

Autor musical: Fray Juan de Alaejos (1687-1752)

Cantada â N.ª / Senora con / Violines / de / Tiple solo / Fr. Juan Alaejos

Recitado

Sagrada flecha, que el Amor vibraba
en fruto de Joaquín, también de Ana,
pues D[ios] hace en María con su aljaba
de un golpe dos heridas siendo humana,
y lo logró, pues luego
abrasada María de este fuego
le ofrece lisonjera
un volcán, que respira en dos hogueras.

Area Andante

Que satisfecha
volante una flecha
divide el empleo,
doblando el trofeo
en arco de amor.
Pues nace María,
dando luz al Día,
y explica en su anhelo
el rápido vuelo
de amparo mejor.

3

167-2

Autor musical: Anónimo, siglo XVII.

7 A Nra. Sr.ª / [A lápiz:] ***Responsión / A la Virgen***

[Estribillo]

El aurora de gracia, María,
ha nacido sin el llanto
que ésta no es alba que llora,
sino risa de los campos.
Mas ¡ay! qué portento
que con llanto no paga
quien es del cielo.

Copla sola[13]

1.ª Yo he de cantar, Virgen bella,
de vuestra gracia el encanto,
que aunque yo sin gracia canto
hoy he de cantar con ella.

2.ª Corrio Eva con desgracia,
María también corrió,
Eva en sombras pecó,
y María cayó en gracia.

3.ª Contra la soberbia parca
la espada fuisteis sin mella,
su espada sois, Virgen bella,
pero no sois de la marca.

4.ª El nudo fuerte que os ata,
Virgen, es la gracia y Dios,
porque la culpa con vos,
Virgen, ni ata ni desata.

5.ª Aunque la culpa su flecha,
por su mano a todos clave,
hoy para con vos no sabe
cuál es su mano derecha.

6.ª La mano de Dios que os toca,
llena de gracia previno,
porque la gracia se os vino,
niña, de manos a boca.

4

509 (132-6)
Autor musical: Benito Bello de Torices (c. 1660-1718?)

Villancico a la Reversión / a 8 / Marinero que surcas las ondas / Mº / Benito Vello de Torizes[14]

13. Las coplas 1ª, 4ª, son cantadas por un tiple. La 2ª y 5ª son cantadas por otro tiple. La 3ª y 6ª son cantadas por un alto, a quien el papel de acompañamiento llama "tenor".

14. Este villancico aparece en el Catálogo de Rubio como dedicado a la Asunción, con la signatura 132-7. Pero se trata de un villancico cuya signatura correcta es 132-6, y se titula: "Villancico a la Reversión / a 8 / Marinero que surcas las ondas /

[*Estribillo*]

Marinero que surcas las ondas de Henares
hermoso galán y luciente,
por ventura acaso en tu nave
nuestros dos Patronos embarcados vienen
(nuestra Reina y Madre hoy al templo viene).

Ya llegan, ya vienen
(ya llega, ya viene),
que el céfiro manso
soplando obediente
por líneas de plata,
campañas de nieve,
pisando cristales,
mullendo claveles,
en popa las velas
nos trae felizmente.
Pues todos a un tiempo
oigamos alegres
sean bienvenidos (venida),
norabuena lleguen (llegue).

Coplas solas

1.ª Enhorabuena, oh sagrada,
santa magistral Iglesia,
desquite, la posesión
todo aquel gozo que usurpó la ausencia.

Respuesta

Como son hijos tuyos,
Raquel divina,
los llorabas ya como
cosa perdida.

2.ª Enhorabuena, o ciudad
de blasones solariega.
Renueves con estos niños
los timbres que publican tu grandeza.

Mº Benito Vello de Torizes". No obstante, su texto está en algunos puntos adaptado para que pueda servir a las fiestas de la Virgen. Propongo el texto original, y entre paréntesis las adaptaciones puestas por un copista, con otra tienta.

Respuesta

Tu castillo guarnecen
místicas aguas.
Cosa corriente es esto,
y es cosa clara.

3.ª Enhorabuena, oh emporio
de los sabios, docta Atenas,
recobres estos dos cuerpos
que son el alma de tu biblioteca.

Respuesta

Como son tan antiguos
en las cartillas
te traen con la de[15] gracia
la ley escrita.

4.ª Enhorabuena, oh capilla
devota, sagrada cueva.
Vuelvas a servir de concha
de tan preciosas, peregrinas perlas.

Respuesta

En tu centro que es suyo
tales reliquias
guardelas como fiesta
con su vigilia.

5

555 (20-6)
Autor musical: Cantero = Juan de Cuenca (1729-1795)

Villan.co a 4º / Para N.a S.ra / Con Violines / Por Cantero / C / Barreda

Estri[billo]

Ah, del valle unbroso,
ah, de la montaña.

15. Este "de" sobra en cuanto al número de sílabas del verso. Podría ser una adición del copista. La lectura probablemente sería: "te traen con la gracia".

Alerta que rasgan
del cielo las moradas
las selvas de la gloria.

Resp[uesta] a las coplas

Que triunfa María
que empuña la palma
que alcanza ser cielo
que logra ser gracia.

Coplas solas, y a 4

1. En el jardín de los cielos
es María tan hermosa,
que sobresale entre todos
como entre espinas la rosa.

2. Mas que mucho si en la tierra
nació flor tan peregrina
que aun antes de trasplantarse
dio fragancias de divina.

3. De la raíz de Jesé
nació vara y subio flor
sobre quien siempre descansa
el Espíritu de Dios.

4. Haz María que tus hijos
corramos tras la fragancia
de virtudes, con que naces
adornada de la gracia.

5. Ninguno que a ti [ha] acudido
desamparado se ha visto,
y así haz que todos demos
buen olor de Jesucristo.

6

610 (24-12)
Autor musical: Agustín Contreras (siglos XVII-XVIII)

Responsión General / [A lápiz:] ***A la Virgen / a 8. / Aprended oh flores. / D.n Agustín Contreras***

Estrib[illo]

Aprended, oh flores del casto vergel,
Imitad, estrellas de luz celestial,
de María sacra (de este día sacro) candor y beldad
de alentar al hombre su amorosa sed.
Si queréis matiz, si amáis rosicler,
de eterno brillar, de inmenso crecer,
aprended, imitad, que María (que este día)
os enseña el brotar y el arder.

7

907 (LP 28, n.º 12, y 45-3)
Autor musical: Cristóbal Galán (c. 1620-1684)

Villancico a 4 / de Nta Señora

[*Estribillo*]

A la aurora del cielo
cantad avecillas,
que al decir hermosura y milagro
el eco del alma
responde: María.
Cantad, que es hermosa,
cantad, que es divina.

Coplas a 4

1. Si perdió la primer madre
gracia, candor y pureza,
lo que Eva antigua arruinó
hoy renueva nueva Eva.

2. Eva y María en la gracia
tienen ser con diferencia,
que si ella pena ostentó,
manifiesta fiesta ésta.

3. Fiera y rabiosa la embiste
la que eternamente pena,
rendida quedó al trofeo
de esta empresa presa ésa.

4. Quien tanta pureza busca
al cielo pida las señas,
porque si para encontrarla
desentierra tierra, yerra.

8

1194 (62-3)
Autor musical: Fray Francisco de Montemayor (siglo XVIII)

Villancico a 4 de Ntra. S.ª / Con Violón / Sierpe que surcas / de / Fr. Fran.co de Monte Mayor

Estrib[illo]

Sierpe que surcas,
qué quieres, qué intentas,
si morder de María la planta
necia te empeñas,
no llegues, no,
porque lo yerras.

[*Vuelta*]

Y en el aire verás, sin tocarla,
que te mueres por ella.

Coplas a 4

[1] Sierpe, la planta no busques
de María pues en ella
puso una estampala Gracia[16]
que contra la culpa es huella
[Vuelta] Y en el aire…

[2] En vano ofenderla aspira
pues tan libre como diestra
a escuras ha de dexarte
si ella a la luna se queda
[Vuelta] Y en el aire…

16. Otra posible lectura: "puso una trampa la Gracia"

[3] No gastes tiempo ninguno
que no has de lograr la empresa
si en todo instante su punto
lo guardó la Omnipotencia

[Vuelta] Y en el aire…

[4] No porque a todas venciste
presumas que has de vencerla
si en el no ser, como todas,
esta planta tiene estrella.

9

1219 (68-8)
Autor musical: Fray Bernardo Murillo (siglo XVII)

Villancico / A la fiesta sagrada / A 8 / Murillo
A la fiesta sagrada
de aqueste día
de matices las plantas[17]
vienen vestidas.

Oh, qué bien,
hermosas compiten
formando pensiles,
volviendo el agosto (septiembre, octubre)
en muchos abriles.
Y en la oposición
María (N., aquesta) entre todas
se lleva la flor,
que las otras no.

17. Otra lectura: "de matices y plantas" (Papel del Alto del coro primero)

La doctrina inmaculista en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio

Cristina Álvarez Díaz
Universidad de Oviedo

I. Introducción.

II. El pensamiento inmaculista en tiempos de Alfonso X.

III. La Inmaculada Concepción en las *Cantigas*: afirmaciones implícitas.

3.1. *Ave María Gratia Plena*.
3.2. *María, segunda Eva, corredentora de la humanidad*.

IV. Afirmaciones explícitas sobre la Inmaculada en las *Cantigas*.

I. Introducción

Las *Cantigas de Santa María*, con sus más de cuatrocientas composiciones poético-musicales en honor a la Virgen y las miniaturas que las ilustran, ha sido justamente considerada como la obra cumbre del *sriptorium* alfonsí. Se compone de cuatro códices, de los cuales analizaré en este estudio el denominado Códice de las Historias, que es como se conoce al conjunto formado por el códice T.I.1. –Rico o de El Escorial– y su continuación, el códice B.R.20. –F o de Florencia–, que quedó inacabado a la muerte del rey [1]. Su composición se debió al empeño personal de Alfonso X, el Sabio, que los tenía en tan alta estima que dispuso en su testamento que se guardaran en la iglesia donde fuera enterrado, para que los hicieran cantar en las fiestas [2]. El estudio de sus textos y, muy especialmente, de sus miniaturas, es de capital importancia para conocer cómo era la vida en la España del siglo XIII en sus múltiples aspectos. Pero, ante todo, es una fuente insustituible para el conocimiento de la ideología religiosa de la época, así como de la devoción personal del rey Sabio [3].

J. Guerrero Lovillo, uno de los primeros y más ilustres investigadores acerca de las *Cantigas*, veía en ellas "un arte que ni conoce las

---

1. Para el estudio de sus miniaturas he utilizado las siguientes ediciones: ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, *Edición facsímil del códice T.I.1. de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid 1979; e Id., *Cantigas de Santa María*, *Edición facsímil del ms. B.R.20. de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia*, 2 vols., Madrid 1989-1991.

2. Texto en *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, ed. M. González Jiménez, Sevilla 1991, pp. 557-564, concretamente p. 560.

3. Un estudio acerca de los orígenes de su fervor mariano en TORRES GONZÁLEZ, F., "Aspectos psico-religiosos de Alfonso X en 'Las Cantigas'", en *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del Simposio*, Ciudad Real 1988, pp. 271-290.

especulaciones de los teólogos y es absolutamente indiferente a las abstracciones de los místicos"[4]. Sin embargo, un análisis detallado de las cantigas de loor o decenales, es decir, de aquellas que no cuentan milagros sino que son poemas de alabanza a Santa María, evidencia la hondura teológica de la obra. Precisamente la aparición en varias de ellas de elementos que nos permiten afirmar, ya sea de forma implícita o explícita, la creencia en la Inmaculada Concepción de María, es la mejor prueba de la profundidad de su contenido doctrinal y su conexión con las nuevas corrientes de pensamiento, que terminarían llevando a la promulgación del dogma muchos siglos más tarde.

II. El pensamiento inmaculista en tiempos de Alfonso X

La Inmaculada Concepción es el privilegio en virtud del cual en María se derogó la ley del pecado original, al que están sometidos todos los descendientes de Adán y Eva. Como es bien conocido, la elaboración de este dogma fue lenta y laboriosa. Comenzó con la institución de la fiesta de la Concepción, que comenzó a celebrarse en Occidente a partir del siglo IX, aunque ya se había establecido mucho antes en Oriente, a finales del siglo VII. A esta innovación se opuso San Bernardo en una carta dirigida a los canónigos de Lyón, por considerarla una fiesta no aprobada por la iglesia romana y de la que no se encuentra fundamento alguno en las Sagradas Escrituras. Igualmente afirmó que no podía considerarse inmaculada una concepción que no había sido obra del Espíritu Santo, sino producto del acto carnal, que se creía era el que transmitía el pecado de Adán. Por último, esta piadosa creencia atentaba contra un dogma fundamental de la doctrina cristiana: la universalidad de la redención por Cristo, que había de alcanzar a todos los hombres, según afirma categóricamente San Pablo[5]. De ahí que a San Bernardo se sumaran teólogos tan ilustres como San Alberto Magno, Santo Tomás o San Buenaventura entre otros muchos maestros de la Edad Media[6]. Sin embargo, en el

4. Guerrero Lovillo, J., *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949, p. 25.

5. "Por tanto, como el pecado entró en el mundo por un hombre, y por el pecado la muerte, así la muerte pasó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron", Rom. 5, 12.

6. Una exposición detallada de sus posiciones y argumentos en Cuervo, M., "Por qué Santo Tomás no afirmó la Inmaculada", en *Salmanticensis*, I (1954) 622-674.

siglo XIII comienza a surgir con fuerza la corriente inmaculista, defendida por teólogos franciscanos del Estudio General de Oxford como Guillermo de Ware y, muy especialmente, Duns Escoto, que la llevó a la Universidad de París. Éste argumenta que, si bien la Virgen fue deudora de contraer el pecado original debido a su naturaleza, fue eximida de él como Madre de Dios. Y en cuanto a la redención de Cristo planteó el concepto de la redención preservativa, es decir, que el Salvador libró a María de la culpa con su gracia antes de que cayese, un modo de redención más perfecta que la que repara el pecado después de la falta [7].

Por lo que se refiere a la recepción en la Península Ibérica de esta doctrina, A. Riera encuentra las primeras referencias en el *Poema de Fernán González*, de mediados del siglo XIII. En él se expresa de manera indirecta esta creencia, cuando invoca la protección divina frente a los moros en estos términos: "Señor, que con los sabios valiste a Catalina, et de la muerte libraste a Ester la Reyna, et del dragón libraste la Virgen Marya" [8]. Es decir, del mismo modo que la reina Ester fue eximida de la ley general, que decretaba el exterminio del pueblo judío, Dios preservó a María del dominio del pecado que simboliza el dragón. En los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, una compilación de milagros similar a la del monarca alfonsí, que la conoció e incluso utilizó en su obra, encontramos también algunas expresiones que indirectamente parecen aludir a este privilegio [9]. Destaca especialmente su introducción, en la que describe un prado paradisíaco, símbolo de la Virgen, y afirma: "El fructo de los árbores era dulz e sabrido; si Don Adam óbviese de tal fructo comido, de tan mala manera non serié decibido, nin tomarién tal daño Eva ni so marido" [10]. No será hasta los últimos años del siglo XIII cuando encontremos la exposición explícita de este dogma en la obra *Disputatio*

7. Acerca de esta corriente véase VILLALMONTE, A., "Contribución de la teología franciscana al desarrollo del dogma de la Inmaculada. Siglos XIII y XIV", en *Salmanticensis*, I (1954) 689-721.

8. RIERA ESTARELLAS, A., "La Doctrina Inmaculista en los orígenes de nuestras Lenguas Romances", en *Estudios marianos*, XVI (1955) 245-284, en concreto p. 248.

9. GARCES, N. G., "¿Qué pensaba de la Virgen el pueblo castellano del siglo XIII? Doctrina mariana en la poesía de Gonzalo de Berceo", en *Estudios Marianos*, XXXV/2 (1970) 21-82, especialmente pp. 38-42.

10. GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. F. Baños, Barcelona 1997, p. 7.

Eremitae et Raimundo de Ramón Llull y en la *Biblia Parva*, subtitulada como *Disputa contra els Jueus*, de San Pedro Pascual († 1300)[11].

Sin embargo, en mi opinión, el autor que pudo tener una influencia directa en el pensamiento y obra de Alfonso X fue el franciscano Juan Gil de Zamora, que desempeñó varios cargos al lado del rey y de su hijo Sancho, del que fue preceptor[12]. Escribió importantes obras de carácter científico e histórico, pero también devocionales, entre las que destaca el *Liber Mariae*, que contiene una colección de milagros de la Virgen, muchos de ellos comunes a los que se recogen en las *Cantigas*[13]. Sabemos que este estudioso franciscano había dedicado el cuarto tratado del *Liber Mariae* al misterio de la Inmaculada Concepción. Por desgracia, los folios 16, 17 y 18, que contenían parte del tratado III y todo el IV fueron arrancados, así como el primero, que contenía parte del índice[14]. Sólo se salvó el final del folio 18, que contiene la leyenda del abad Elsino, donde hace referencia a este misterio[15]. Del mismo modo, en el tratado VII cuenta la historia

11. El primero presentó su obra en París, pero no tuvo gran resonancia en el círculo universitario; VILLALMONTE, A., "Contribución de la teología franciscana...", o.c., p. 693. Respecto al segundo, basa su creencia en que María fue preservada por Dios de toda suciedad en los pasajes bíblicos de los tres jóvenes hebreos en el horno (Dn. 3) y el texto del Cantar de los Cantares 4, 7: "Toda tú eres hermosa, amada mía, y mancha no hay en ti"; RIERA ESTARELLAS, A., «La Doctrina Inmaculista...", o. c., pp. 250-251.

12. Un completo estudio acerca de su vida y obra en JUAN GIL DE ZAMORA, *De preconiis hispaniae*, ed. M. de Castro y Castro, Madrid 1955.

13. Han sido parcialmente publicados en FITA, F., "Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las Cantigas de Alfonso el Sabio", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* VII (1885) 54-144. Un estudio acerca de la importancia de la obra de Juan Gil de Zamora en las *Cantigas,* en SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R., "'Ymagines sanctae': Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas de Santa María*", en *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela 2002, pp. 515-526.

14. Esta censura, realizada por los contrarreformistas, nos impide conocer el verdadero alcance del pensamiento de Gil de Zamora, que podemos suponer pro-inmaculista. Aunque si así fuera habría que rastrear sus orígenes, puesto que durante su formación en la Universidad de París habría de comentar, como todos los maestros en Teología, las *Sentencias* de Pedro Lombardo, contrario a este dogma; RIERA ESTARELLAS, A., "La Doctrina Inmaculista...", o.c., p. 246.

15. "Scias me a Dei genitrice, quam tam dulciter reclamasti, ad hoc tibi directum; quia si diem Conceptionis ejus, VI idus Decembris, qualiter dignissimum corpus ejus, in quo rex coelorum jacuit, concipitur et anima ejus sanctissima a Deo creatur, celebraveris et celebramdam praedicaveris, tuos lates videbis"; FITA, F., "Treinta leyendas por Gil de Zamora", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XII (1888) 187-223, en concreto pp. 188-189.

del clérigo ahogado en el Sena que, una vez resucitado, promoverá la fiesta de la Concepción [16].

III. La Inmaculada Concepción en las *Cantigas*: afirmaciones implícitas

3.1. *Ave María Gratia Plena*

Estas palabras, con las que el arcángel Gabriel saludó a la Virgen en la Anunciación, expresan que María está llena de gracia, de santidad. En ellas se ha querido ver un argumento para afirmar la concepción inmaculada de la Virgen, pues si afirmamos que fue totalmente santa no es posible concebir que hubiera la menor mancha de pecado en Ella. A lo largo de las *Cantigas de Santa María* encontramos pruebas de esta creencia en la absoluta santidad de la Virgen. En esta obra se pone sobre todo el acento en su perpetua virginidad, que explica en la cantiga CCCXL / CDXIII con la clásica imagen del rayo de sol que pasa por una vidriera sin romperla, que ya utilizara San Pedro Damián en el siglo XI [17]. También se expone mediante milagros tan curiosos como el CCCVI, que cuenta cómo un hereje se burló de una imagen de la Anunciación pintada en San Juan de Letrán (Ro-

16. "Cave de caetero a peccato, et festum Conceptionis celebra et sabbata mea serva, et retribuetur tibi. Post hoc, Virgine almiflua disparente, praefatus clericus locum suum adiit, eremilicam vitam duxit, festum Conceptionis et sabbata coluit, et beneficia Virginis publicavit, quae ipsum ab inferis liberaliter suscitavi" (Id., "Variantes de tres leyendas por Gil de Zamora", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI (1885) 418-429, concretamente p. 425.

17. "E desto vos mostro prova verdadeira do sol quando fer dentro ena vidriera, que pero a passa, en nulla maneira non fica britada de cómo siya. Que macar o vidro do sol filla lume, nulla ren a luz do vidro non consume; outrossi foi esto que contra costume foi madre e virgen, ca Deus xo queria"; Alfonso X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, p. 333. La cantiga se dedica a la fiesta de la Concepción, que ya se celebraba en diciembre y cuyo origen atribuyen a San Ildefonso. Aunque no está claro su papel en la reforma del canon primero del X concilio de Toledo donde se ponía fin a la práctica de las iglesias hispanas de celebrar esta festividad en distintas fechas, no cabe duda de que su tratado *De virginitate Sanctae Mariae* contribuyó decisivamente a la instauración de este cambio; Beltrán Torreira, F. M., "San Ildefonso de Toledo y el culto a la Virgen en la iglesia hispano-visigoda: problemas históricos y doctrinales", en *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del Simposio*, Ciudad Real 1988, pp. 439-454, especialmente pp. 444-449. En la primera miniatura de la segunda cantiga, que narra el milagro de la imposición de la casulla a este santo por parte de la Virgen, se le representa precisamente escribiendo esta obra, y en la siguiente discutiendo con los judíos y herejes, contra los que va dirigida.

ma), porque el artista había pintado a la Virgen con el cinturón ceñido por encima del vientre, abultado como si hubiese quedado embarazada por la acción del Espíritu Santo en el mismo momento de la salutación del ángel. Entonces, a la imagen se le deshinchó el vientre y la cinta le descendió a la altura de las caderas, como la llevaban las doncellas, escena que se representa en la cuarta miniatura de las que ilustran el relato.

Precisamente esta misión encomendada por Dios y aceptada por la Virgen de ser Madre del Salvador, es la que le confiere un grado de santidad tan elevado que supera a la de los demás bienaventurados. Encontramos la expresión de esta idea en numerosas cantigas, donde se la invoca como "lume dos santos fremosa" (XL), "dos santos fror" (CII, CCCL), "dos santos mayor" (CII), "a que Deus deu avantalla sobre todos outros santos" (CLXXVIII), "dos santos corõa" (CCCXXX) o como aquella que "espello é dos santos e do mundo" (CXXVIII)[18]. Por eso los ángeles y los santos la sirven, como señalan la número CXLI y especialmente la número V[19]. Es más, la Virgen puede alcanzar el perdón incluso para aquellos que han ofendido a algún santo, como en el caso de aquél labrador que sufrió una parálisis por segar en el día de la fiesta de San Quirce, pero fue curado por Santa María de Atocha (cantigas CCLXXXIX / CCCXCVI)[20].

La supremacía de la Virgen como mediadora se pone de manifiesto asimismo en una serie de milagros en los que se exalta su misericordia para socorrer a los fieles que se encomiendan a Ella ante alguna necesidad. Por ejemplo, en la cantiga XXXVI unos marineros se ven sorprendidos por una tormenta e invocan infructuosamente a los santos, pero sólo se salvan del peligro cuando un abad les recomienda que dirijan sus oraciones a Santa María. También es capaz de lograr por su poderosa mediación la salvación del alma de hombres que, pese a sus pecados, se habían distinguido por su servicio hacia

18. ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. I, p. 157; vol. II, pp. 13, 15, 84, 191; y vol. III, pp. 165, 209.

19. "Todo-los Santos que son no Ceo de servir muito an gran sabor Santa Maria a Virgen, Madre de Jeso-Cristo, Nostro Sennor. E de lle seeren ben mandados, esto dereit' e razon aduz, pois que por eles encravelados ouve seu Fill' os nembros na cruz; demais, per ela Santos chamados son, e de todos é lum' e luz; porend' estan sempr' apparellados de fazer quanto ll' en prazer for"; *Íbidem*, vol. I, p. 93. En esta edición dicho milagro ocupa el número XV.

20. Según Mettmann, se trataría de la fiesta de los mártires Quírico y Julita, que se celebraba el 16 de Junio; *Íbidem*, vol. III, p. 72.

Ella. Por ejemplo, en las cantigas XI y XLV dirime en la contienda entre los ángeles y los demonios por el alma de un tesorero tan devoto como lujurioso y la de un caballero malhechor que había muerto antes de cumplir su propósito de enmendarse construyendo un monasterio. Su poder de intercesión supera incluso al del mismo San Pedro que, junto a los demás santos, rogaba sin resultado a Dios por la salvación de un monje (cantiga XIV). Finalmente acude a la Virgen que, en la quinta viñeta se representa orando de rodillas ante su Hijo, que se levanta de su trono para ayudarla cariñosamente a levantarse[21]. Sin embargo, en ocasiones, el rey Sabio llevó su piedad demasiado lejos, al considerar a María no como mero cauce de la salvación divina, sino como dispensadora de la gracia. Así, en el relato número XXVI, el apóstol Santiago pugna con los diablos por el alma de uno de sus romeros, que se había suicidado engañado por el demonio. Deciden apelar al juicio imparcial de la Virgen, que falla a favor de que el peregrino resucitase, para lograr así su salvación. En la penúltima miniatura observamos cómo los miniaturistas representan a Santa María entronizada y rodeada por las vírgenes, escuchando la argumentación de las partes y dictaminando la sentencia a ejecutar. Así pues, ya no toma el papel de Abogada, según la expresión de la *Salve*, sino que sustituye a Cristo, juez supremo del tribunal del Paraíso.

Finalmente, la Virgen se demuestra superior a los santos en otros milagros en los que concede a sus fieles los dones que habían pedido a aquellos en sus santuarios sin éxito[22]. Por ejemplo, en la cantiga CXVII, una tullida a la que habían llevado por las iglesias buscando el auxilio de los santos, sólo obtiene la salud cuando llora sus pecados en la iglesia de Chartres, famoso santuario mariano. Lo mismo le ocurre en la CCLXXVIII a una peregrina ciega, que alcanza en Santa María de Villasirga la curación a su enfermedad, que no había obtenido en Santiago de Compostela. De regreso a su lugar de origen encuentra a otro ciego, acompañado por su correspondiente lazarillo,

---

21. Esta escena se reproduce también en la segunda miniatura de la cantiga LXX.

22. Esto coincide con un momento en que comienzan a proliferar los santuarios marianos, frente a los que hasta el momento estaban consagrados a santos locales y, en menor grado, internacionales. Acerca de este fenómeno véase CHRISTIAN, W. A., "De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días", en *Temas de Antropología Española*, Madrid 1976, pp. 49-105, especialmente páginas 49 a 66.

y le aconseja que vaya a este santuario en lugar de a la catedral compostelana si quiere recuperar la vista, y el milagro vuelve a repetirse. De un modo similar, el pesado bordón de hierro que llevaba un peregrino francés a Santiago, se rompe cuando llega a la misma iglesia de Villasirga, en señal de que sus pecados habían sido perdonados (CCCCLIII). La intervención de la Virgen vuelve a ser providencial en la número CLXXV, que cuenta uno de los milagros más difundidos del *Codex Calixtinus*: la historia de dos peregrinos alemanes que se dirigían a Compostela, padre e hijo, que habían sido acusados de robo por un hereje, en cuya casa se habían hospedado. El hijo es condenado a la horca, pero cuando el padre vuelve de cumplir su peregrinación lo encuentra vivo, porque la propia Santa María lo ha sostenido con sus manos [23].

Estos relatos han sido interpretados por algunos investigadores como un intento del rey Sabio de restar importancia a la peregrinación jacobea [24]. Pienso más bien, que su inclusión obedece al interés del monarca por recoger en su compilación milagros de fama universal, destinados a romper la monotonía de otros relatos menores y locales, como apuntara José Filgueira Valverde [25]. En cualquier caso no

23. Este tema se repetirá en la cantiga XIII. Sobre su origen y comparación con otras colecciones de milagros véase HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C., El "Ladrón ahorcado" en la literatura medieval española», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X, Actas del Congreso Internacional. Murcia, 5-10 marzo de 1984*, Murcia 1985, pp. 295-304; y MOUNT R. T., "The treatment of the miracle of the Devout Thief in Berceo and Alfonso el Sabio", en *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John E. Keller y Anibal A. Biglieri*, Nueva York 1991, pp. 165-171.

24. Aducen para ello la antipatía personal del monarca con el arzobispo de esta diócesis; GALEANO, J. C., "Agresión y violencia contra los peregrinos en las Cantigas de Santa Maria", en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 9 (1997) 23-34, concretamente p. 31; su deseo de sustraerse a la influencia de Cluny o simples razones económicas; CORTI, F. y MANZI, O., "Viajeros y peregrinos en las Cantigas de Santa María", en *Temas Medievales,* 5 (1995) 69-88, en especial páginas 79 y 80.

CORTI, F. y MANZI, O., "Viajeros y peregrinos en las Cantigas de Santa María", en *Temas Medievales,* 5 (1995) 69-88,

25. FILGUEIRA VALVERDE, J., *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid 1985, p. 175. Señala este autor que en la cantiga CLXXIII podemos constatar un cierto desinterés en los oyentes: "gran torto faredes, se me ben non ascuitades"; ALFONSO X, *Cantigas*..., o. c., vol. II, p. 180. Este tipo de expresiones tópicas para captar la atención al comienzo de la historia se multiplicarán en el códice de Florencia, como expone en clave humorística J. J. Rey. La cantiga CCC confirma el grado de desencuentro entre el monarca y su público, y en ella el rey se lamenta amargamente de las críticas que recibía en su empeño por continuar su magna obra dedicada a la Virgen; REY, J. J., "El trovador don Alfonso X", en *Revista de Occidente,* 43 (1984) 166-183, concretamente pp. 173-175.

cabe duda de que el protagonismo de la Virgen, lógico por otra parte dada la naturaleza de estas composiciones poético-musicales, se explica por la doctrina de la intercesión, que le atribuye poderes de mediación soberanos, pues, como Madre de Cristo, su Hijo no puede negarse a lo que Ella le pida.

3.2. *María, segunda Eva, corredentora de la humanidad*

Uno de los más importantes cambios sociales que tienen lugar entre los siglos XII y XIII es la remodelación de la familia en torno al matrimonio, concebido como un sacramento indisoluble. De este modo la Iglesia trata de regular la estructura del parentesco y la sexualidad[26]. Esto hace necesaria una reformulación de la visión misógina que de la mujer habían tenido los clérigos, a la que consideraban no sólo inferior al hombre, sino también fuente de pecado[27]. La identificaban con Eva, madre de la especie humana e introductora de la muerte tanto física como espiritual, en forma de pecado. A esta figura negativa se opondrá ahora una nueva, la de la Virgen María, que trae la salvación a la humanidad y redime por tanto a la mujer de su condición de pecadora. Nace entonces la paranomasia Ave / Eva, juego de palabras entre el saludo del ángel a María en la Anunciación y el nombre de la primera mujer, que se convertirá en la perfecta síntesis de la oposición simbólica entre ambas figuras femeninas[28].

Podemos rastrear las raíces del tema de la rehabilitación de Eva por la Virgen en algunos evangelios apócrifos, como el denominado *Evangelio armenio de la infancia*, que relata cómo cuando José buscaba una comadrona para auxiliar a la Virgen en el parto encontró a Eva, que será testigo de su propia redención[29]. San Justino (hacia

---

26. ESTEBAN RECIO, A., "Otras miradas, otros caminos. Mujeres de fines de la Edad Media", en *Edad Media,* 2 (1999) 195-216, especialmente pp. 196-198.

27. Acerca de la concepción eclesiástica acerca del sexo femenino véase D'ALVERNY, M. T., "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1977) 105-129; DALARUM, J., "La mujer a ojos de los clérigos", en *Historia de las mujeres, II. La Edad Media*, Madrid 1992, pp. 29-59.

28. IZQUIERDO, J. M., "Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval", en *Romansk Forum,* XVII/1 (2003) 59-70.

29. "Mirando más lejos, José vio a una mujer, que venía de la montaña, y cuyos hombros cubría una larga túnica […] Y, mientras caminaban, José preguntó a la mujer: Te agradeceré me des tu nombre. Y la mujer repuso ¿Por qué quieres saber mi nombre? Yo soy Eva, la primera madre de todos los nacidos, y he venido a ver con

100-165), San Efrén (306-373) y San Jerónimo (341-420), lo difundirán en sus escritos, pero en concreto, la contraposición de los términos Ave-Eva se recoge en el himno *Ave Maris Stella*, de Venancio Fortunato (s. VI)[30]. Posteriormente, San Bernardo retomará esta idea en su sermón *De aquaeductu*, dedicado al nacimiento de Santa María. En él considera a Cristo como nuevo Adán y a la Virgen como nueva Eva, restituyendo a ambos sexos por su caída[31]. Va aún más lejos en la Homilía II de su sermón *De laudibus Virginis Matris*, pues considera que María repara la acción de los primeros padres pero rehabilita especialmente a la mujer, como portadora de la culpa. Así, del mismo modo que una mujer privó al hombre del Paraíso, otra le abrirá las puertas de la salvación[32].

Alfonso X recoge esta paronomasia en las cantigas LX y CCCXX, cuyas miniaturas plasman gráficamente la oposición entre ambas mujeres. Para ello, los iluminadores de la primera han optado por el recurso de dedicar alternadamente cada una de las viñetas a una de las dos figuras (fig. 1). Comienzan con la escena de la Anun-

---

mis propios ojos mi redención, que acaba de realizarse" (*Los evangelios apócrifos*, ed. E. González Blanco., Madrid 1934, vol. II, p. 120). Del mismo modo, cuando llegaron a la gruta de Belén y vieron los prodigios celestes que tenían lugar en ella, Eva glorificó a Dios diciendo: "Bendito seas, Dios de nuestros padres, Dios de Israel, que, por tu advenimiento, has realizado la redención del hombre; que me has restablecido de nuevo, y levantado de mi caída; y que me has reintegrado en mi antigua dignidad", *Íbidem*, vol. II, p. 121.

30. Véase MELERO MONEO, M. L., "Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", en *Lambard, Estudis d'art medieval*, 15 (2003) 111-134, en especial desde la página 117 a la 122.

31. "Considera, hombre, el designio de Dios; contempla el proyecto de su Sabiduría y de su amor. Antes de regar la era con el rocío del cielo, empapó el vellón. Antes de rescatar a la humanidad depositó todo el precio en manos de María. ¿Y con qué fin hizo esto? Tal vez para que Eva pudiera rehabilitarse por medio de su Hija, y cesara ya la queja del hombre contra la mujer. Adán, no digas ya: *La mujer que me diste me dio del árbol* prohibido. Di más bien: "La mujer que me diste me ha alimentado con un fruto bendito'"; SAN BERNARDO, "Sermones litúrgicos", en *Obras completas de san Bernardo*, Madrid 1986, t. IV, p. 425.

32. "Alégrate, padre Adán; y tú, madre Eva, regocíjate mucho más y salta de gozo. Porque los dos fuisteis precisamente los progenitores de todos los humanos y al mismo tiempo sus homicidas. Y peor aún: homicidas antes de ser sus padres. Pero consolaos ambos con esta hija y una hija como ella. Especialmente tú, que engendraste el mal y de ti pasó a las demás mujeres [...] Mira: es cierto que el hombre cayó por la mujer. Pero tampoco podrá levantarse sino por la mujer, IDEM, "Homilías sobre la Virgen Madre", *Obras completas*, o.c., t. II, p. 617.

ciación del ángel a María, bajo la atenta mirada del Padre en un plano superior. En el centro se dispone un jarrón con plantas y flores, símbolo de la virginidad mariana, cercado por un pequeño muro, en referencia al *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares* (Cant. 4, 12). A esta escena se opone la de la caída de los primeros padres en el Jardín del Edén. A un lado de la composición Eva toma de la boca de la serpiente el fruto del árbol del conocimiento y se lo alcanza a Adán, que empieza a probarlo. De este modo se pone de manifiesto el papel activo de la mujer en el pecado. En la segunda línea se cambia el orden, y aquí la siguiente viñeta se dedica a la expulsión del Paraíso por el ángel, armado con la espada flamígera. Adán y Eva cubren con vergüenza su desnudez, de la que han sido conscientes al comer del fruto prohibido, con unas hojas de higuera. Por el contrario, en la viñeta opuesta, María toma de la mano a una pareja vestida y les franquea el paso hacia el Paraíso perdido. Esta escena ha sido interpretada por F. Corti y O. Manzi como la bendición de la Virgen a un matrimonio, puesto que reproducen con sus manos los gestos característicos de la liturgia nupcial. Así pues, alegóricamente vendría a significar la inserción del hombre en el orden colectivo que, como hemos visto, pretendía sancionar la Iglesia[33]. En la última línea de miniaturas se representa a Eva cerrando las puertas del cielo, que volverá a abrir la Virgen cuando conteste afirmativamente a la propuesta del ángel Gabriel de ser madre del Señor, sintetizada en el saludo *Ave*.

Por su parte, las ilustraciones de la cantiga CCCXX, pese a la similitud del tema a tratar, se han resuelto de forma muy diferente, producto de la distinta mano que las trazó (fig. 2). En este caso comienzan no con la caída en el pecado original, sino con la escena anterior de la tentación. Así, mientras Adán mantiene una conversación con un ángel, Eva escucha a la serpiente y se cubre con una mano el sexo púdicamente[34]. Aquí la serpiente no se representa de forma realista, como en la cantiga anterior, sino que toma forma de una sierpe

33. CORTI, F. y MANZI, O., "Cuerpo y sexualidad en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso el Sabio", en *Temas Medievales,* 3 (1993) 121-138, véase pp. 122-123; CORTI, F., «Imágenes acerca de la procreación y del sexo en el matrimonio según las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas V Jornadas Medievales, México, septiembre 1994*, México 1996, pp. 467-491, en concreto pp. 469-470.

34. A pesar de que, como señalamos antes, según la narración bíblica no sería consciente de su desnudez hasta que no probase del fruto prohibido.

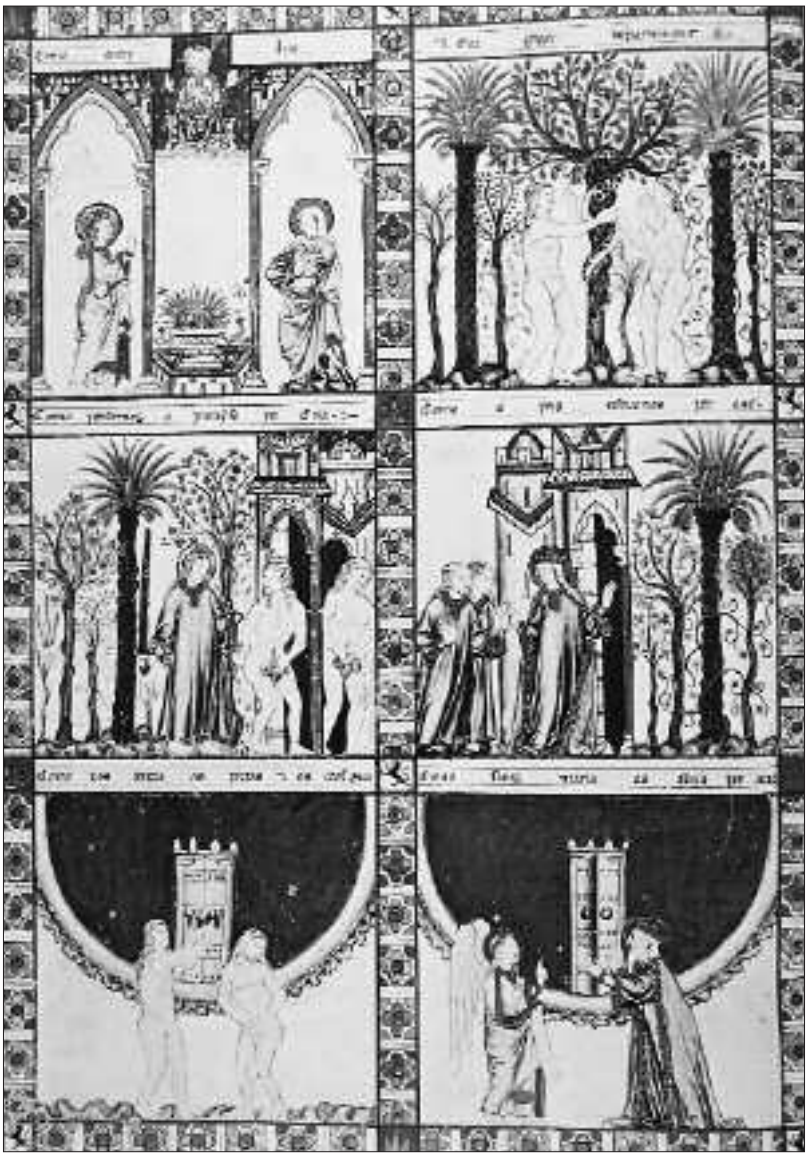


Fig. 1. Cantiga LX

alada con cabeza de mujer, cubierta con la característica toca. Se trata de un nuevo recurso para enfatizar la responsabilidad femenina en la comisión del pecado. La mujer no es una simple víctima del engaño del diablo, sino que ella misma acabará por convertirse en la personificación de la tentación, que pretende arrastrar a los hombres hacia el mal, y muy especialmente hacia la lujuria.

La segunda viñeta, dedicada a la Anunciación, presenta también diferencias acusadas con la primera miniatura de la cantiga LX. Bajo una arquería aparecen las clásicas figuras del ángel, del que sorprende su pequeño tamaño, y de la Virgen, separados por el conjunto vegetal. Pero a ellas se une un nuevo personaje masculino, sin nimbo y tocado con el característico bonete cónico que servía como distintivo de los judíos en la sociedad alfonsí. Reproduce la misma actitud de la Virgen, pues ambos se representan con el antebrazo alzado y la palma abierta, mientras con la otra mano se recogen el manto, aunque él permanece cabizbajo. M. V. Chico Picaza lo identifica con San José, al que también se le apareció un ángel en un sueño para explicarle la concepción virginal de María (Mt. 1, 18-25)[35]. En ese caso estaríamos ante una imagen sincrética, que funde en un solo instante el asentimiento de José y María al plan divino y de esta forma los contrapone a Adán y Eva, que incumplieron sus mandatos. El principal problema que plantea esta identificación es que sería un *unicum* dentro del códice, pues lo habitual es que cuando se representan varias escenas se separen por medio de una orla con motivos heráldicos, caso de la última miniatura de la cantiga LXXXIV. Otro recurso frecuentemente utilizado consiste en repetir a los personajes, como vemos, por ejemplo, en varias viñetas del primer folio de la cantiga XV, así que en este caso un nuevo ángel debería figurar junto a San José[36]. Otra opción es que se trate de una representación del profeta Isaías, que había anunciado la concepción virginal de María[37]. Aunque no sea éste el caso, sí encontramos en numerosas cantigas referencias a esta profecía, como en la número XXV, LXX, CCCLXX o la CDXI[38]. Además, en la representación del árbol de Je-

35. Chico Picaza, M. A., "La ilustración del Códice de Florencia", en *El códice de Florencia*..., o.c., pp. 125-143, en concreto p. 131.

36. Por otra parte, en el resto de sus representaciones este personaje suele aparecer con un tocado algo diferente, de forma agallonada, como vemos en la Natividad de la primera cantiga, segunda viñeta.

37. "He aquí que una virgen está encinta y da a luz un hijo al que dará el nombre de Emmanuel", Is. 7, 14.

38. Resultan especialmente reveladoras la CLXX y la CCLXX porque oponen de nuevo a la Virgen con Eva. Así, en la primera leemos: "De como é Donzela,

sé de la cuarta miniatura de la cantiga LXXX, podemos ver a uno de los profetas representado de igual forma[39]. De ahí que podamos aventurar que el personaje masculino que aparece en esta Anunciación tal vez represente a Isaías, que da fe de que su profecía se cumple en la Virgen[40].

La tercera viñeta, casi acabada, recoge las escenas de la comisión del pecado original y la expulsión del Paraíso, pero el resto de las miniaturas han quedado anormalmente incompletas. La parte superior de la escenografía arquitectónica de las viñetas cuarta y quinta también ha sido terminada, no así las figuras, que sólo aparecen esbozadas. En cambio, la vestidura de uno de los personajes de la quinta viñeta ha llegado a recibir color, algo que rompe con el esquema de trabajo habitual de los iluminadores[41]. Con todo, podemos dedu-

---

Ysa?a en sas profecias o foi mostrar, u disse que virgen conceberia e parria om' e Deus, sen dultar, o que nos fez Paraiso cobrar que perdemos per Eva a mesela"; ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. II, p. 194. En la segunda además de esta contraposición se presenta a la Virgen como Aquella en la que se cumplieron todas las promesas de los profetas de la Antigua Ley: Salomón, David, Daniel y, por supuesto, Isaías.

39. Acerca de la iconografía del árbol de Jesé, que en ocasiones tuvo un significado inmaculista, y su desarrollo en las *Cantigas* véase DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*», en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María*", Madrid 1999, pp. 173-214. Encontramos también otras representaciones similares de profetas en la escultura arquitectónica como, por ejemplo, en el claustro de la catedral de Burgos. Un estudio acerca de estas imágenes y su equiparación a los monarcas, a la que no fue ajeno Alfonso X, que se comparaba con Salomón, en CARRERO SANTAMARÍA, E., "El confuso recuerdo de la memoria", en *Maravillas de la España medieval*. *Tesoro Sagrado y monarquía*, coord. I. G. Bango, 2 vols., León 2001, vol. I, pp. 85-93. Agradezco al profesor Eduardo Carrero su amabilidad al facilitarme esta noticia, así como su inestimable apoyo durante la realización de este trabajo.

40. Pues reproduce el gesto característico de los juramentos, como vemos por ejemplo en la primera miniatura de la cantiga CXVII, que representa el voto de una costurera de no trabajar en sábado, si bien en ese caso con la otra mano se señala a sí misma.

41. Precisamente gracias a que la labor del *scriptorium* alfonsí se suspendió dejando las miniaturas del códice de Florencia a medio terminar, podemos conocer cómo se distribuían las tareas entre los distintos miembros del equipo. En primer lugar el maestro dibujaba la escena con mina de plomo, después se dibujaban en tina las arquitecturas que encuadran las escenas, aplicándoles el oro. Más adelante se pintaría el paisaje, dejando en último lugar la aplicación del color a las figuras, con su vestimenta correspondiente. Finalmente, el maestro pintaría la cara y las manos (DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "La miniatura del 'scriptorium' alfonsí", en *Estudios alfonsíes: lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio*, Granada 1985, pp. 127-161, en especial desde la página 138 a la 141.

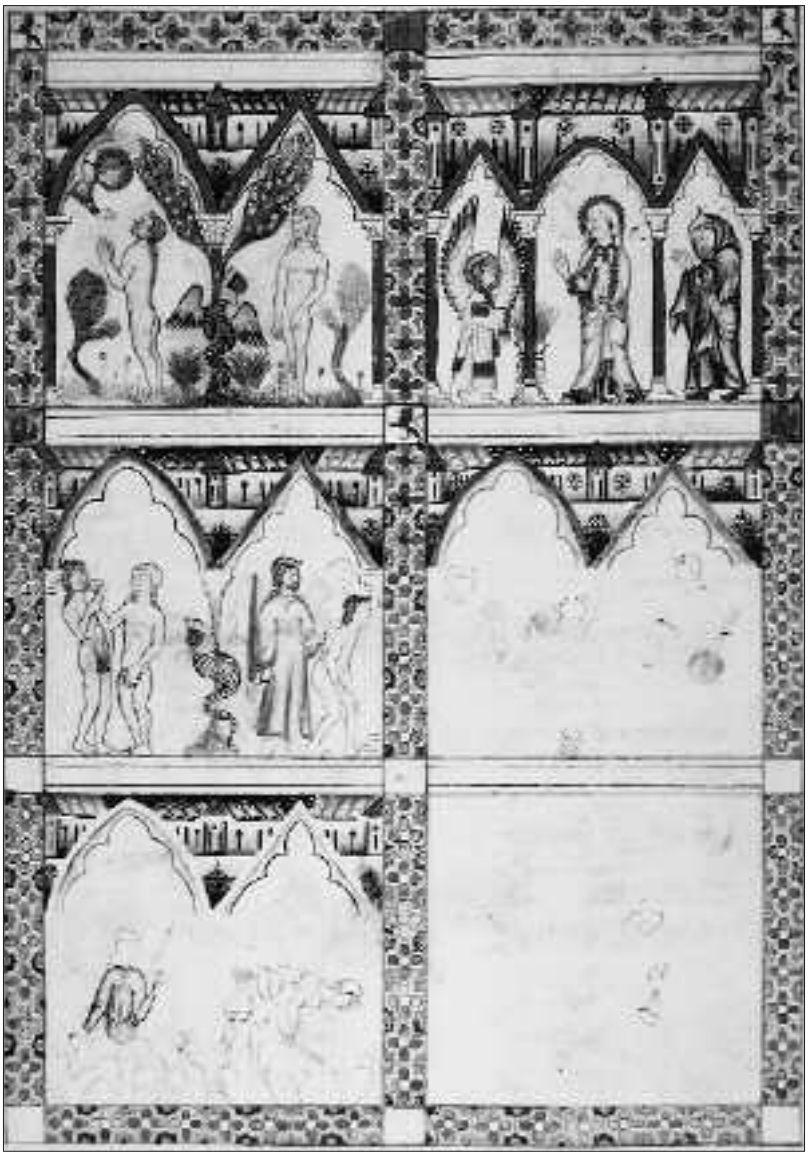


Fig. 2. Cantiga CCCXX

cir que las escenas que en ellas debían figurar estarían dedicadas a las consecuencias del pecado original[42]. Así, la cuarta, dada la aparente disposición de las figuras, podría tener por tema la maldición divina hacia la mujer de concebir con dolor a sus hijos (Gn. 3, 16). En la quinta se representa a Eva hilando mientras Adán ara la tierra, en alusión al castigo reservado al hombre de ganar el pan con el sudor de su frente (Gn. 3, 17). La última miniatura es la más incompleta de todas, pero a juzgar por la posición de las manos podría tratarse de la representación de una pelea, probablemente la muerte de Abel a manos de su hermano Caín.

Todas estas representaciones de la Virgen como segunda Eva conllevan implícita la creencia en la Inmaculada Concepción. Pues si María tuvo, como socia de Cristo, la misión de redimir el pecado de la primera mujer, no podía estar sometida de ningún modo a ese mismo pecado. Ella es la mujer que aplasta con su pie la cabeza de la serpiente que tentara a Eva. También se ha visto en Ella a aquella otra mujer que describe el Apocalipsis como vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada de estrellas, contra la que nada puede el maligno, que la persigue en forma de dragón (Ap. 12). De este modo, a Adán y Eva, causa de la ruina del género humano, se oponen el Mesías y la Virgen, que han de levantar la maldición que pesa sobre aquellos y sobre sus descendientes[43].

Este concepto de María como copartícipe en la obra de salvación de su Hijo llega a su máxima expresión en una serie de imágenes que representan el Juicio Final, y que han sido analizadas por A. Domínguez[44]. En la segunda miniatura de la cantiga L se representa a Cristo Juez rodeado por los ángeles que muestran los instrumentos de la Pasión, y flanqueando el trono se sitúan la Virgen y San Juan, que también habían asistido a su muerte, actuando como intercesores. La principal novedad respecto a la iconografía tradicional, que representaba a la Virgen orando por los pecadores, es que aquí actúa como

42. Según A. Santiago, esta podría haber sido la razón de que quedaran incompletas, por falta de inspiración del maestro iluminador ante una temática tan compleja; ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, Edición facsímil del ms. B.R.20...., o.c., p. 59.

43. PASCUAL, A., "La Inmaculada Concepción en la Liturgia visigótica", *Liturgia,* IX/101-102 (1954) 174-182, concretamente pp. 177-179.

44. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "'Compassio' y 'Co-redemptio' en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y juicio final», en *Archivo Español de Arte* 281 (1998) 17-35.

Madre, y muestra a su Cristo el pecho con que le alimentó de niño para demandar misericordia. Volvemos a encontrar una imagen similar en la penúltima miniatura de la cantiga LXXX, aunque de la parte superior, destinada al tribunal, desaparece la figura del evangelista. En la sección inferior un ángel conduce a los bienaventurados, que han sido inscritos en el Libro de la Vida, a la morada celestial junto a los santos mientras, al otro lado, un diablo se lleva a los condenados.

Esta iconografía parece inspirada en el pasaje de la *Ilíada* en el que Príamo y Hécuba suplican a su hijo Héctor que no se bata con Aquiles [45]. En un plano teológico, se basa en la doctrina cisterciense de la mediación de la Virgen. San Bernardo, en el mismo sermón *De aquaeductu*, señala la doble intercesión de María ante Jesús, y éste ante el Padre [46]. Pero su formulación concreta se atribuye a Ernaldo de Chartres († 1156), que habría expresado en su obra *De laudibus Beatae Mariae Virginis*: "Oh hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre. La Madre muestra a su Hijo su seno y pechos; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas" [47]. Encontramos la misma idea en las *Cantigas*, aunque no en las que citábamos antes y que recibieron la decoración miniada. En la número CDXXII, afirma que, para calmar la ira de su Hijo, la Virgen "mostra-ll' as tetas santas que ouv' el mamadas" [48]. Por su parte, la CCCLX describe más detalladamente la escena: "E demais, como Deus pode seer contra nos irado quando lle sa Madr' as tetas mostrar con que foi criado e disser: 'Fillo, por estas te rogo que perdõado este meu poboo seja e contigu' en ta companna'" [49]. Sin embargo en las miniaturas alfonsíes no aparece la doble intercesión de María ante su Hijo y éste ante Dios Padre, sino que Cristo adopta el papel de Juez. Esto se debe quizás a lo temprano de su representación pues en esta época sólo figura en el *Manuscrito de*

45. TRENS, M., *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid 1946, pp. 370-371.

46. "Pero quizá te sobrecoge su majestad divina, porque aunque es hombre sigue siendo Dios. ¿Quieres contar con un abogado ante él? Recurre a María. María es la humanidad totalmente pura, no sólo por carecer de toda mancha, sino por tener una sola naturaleza. Y no tengo la menor duda en afirmar que también será escuchada por su reverencia. El Hijo atenderá a la Madre, y el Padre al Hijo"; SAN BERNARDO, "Sermones litúrgicos", o.c., t. IV, pp. 425-427.

47. Texto tomado de TRENS, M., *María, Iconografía de la Virgen*..., o.c., pp. 372-373, aunque éste lo atribuye a San Bernardo.

48. ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, p. 349.

49. *Íbidem*, vol. III, p. 231.

los Milagros de Nuestra Señora de Soissons además de en nuestro códice[50]. Posteriormente, este tema alcanzará gran difusión hasta el siglo XVIII a través de los manuscritos del *Speculum Humane Salvationis*[51].

IV. Afirmaciones explícitas sobre la Inmaculada en las *Cantigas*

Hasta aquí hemos visto textos en los que se halla implícita la idea de la concepción inmaculada de la Virgen, sin embargo Alfonso X en su obra magna no dudó en exponer de manera clara el singular privilegio mariano. Por desgracia, muchas de las cantigas que nos suministran datos acerca de este dogma se encuentran entre las últimas de la producción del *scriptorium* alfonsí, por lo que no recibieron la decoración pictórica que les correspondía y, a menudo, ni siquiera se incluyeron en el Códice de las Historias. Esto nos ha privado de conocer cómo habrían resuelto los miniaturistas los problemas que planteaba la plasmación de una doctrina teológica de tal complejidad.

Encontramos referencias a la Inmaculada en la cantiga CDXIX, dedicada a la fiesta de Santa María de Agosto, es decir, a la Asunción que se celebraba también entonces el día 15 de dicho mes. Puesto que de estos acontecimientos nada nos dicen los evangelios canónicos, el autor se inspiró en los apócrifos[52]. Sin embargo, muestra también elementos originales, como la enfermedad incurable que le sobrevino a la Virgen tras ver a su Hijo sufrir el tormento y muerte en la cruz[53]. A grandes rasgos, relata la aparición de un ángel, que no

50. Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona 1996, vol. II, pp. 131-132.

51. Este asunto también llegó a ser relativamente frecuente en los Libros de Horas, como el de Carlos V, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid; Domínguez Rodríguez, A., "'Compassio' y 'Co-redemptio'..", o.c., pp. 30-31.

52. Encuentro concordancias con el *Libro de Juan, obispo de Tesalónica* y la *Narración del Ps. José de Arimatea*. Resulta, sin embargo, llamativo que obviase uno de los apócrifos asuncionistas que luego sería más conocido: el *Libro de San Juan Evangelista*.

53. "Assi foi que o dia que Deus morte prendeu, a ssa b?eyta Madre viu quanto padeçeu na cruz por nos; e logo tal pesar reçebeu que a fillou quartãa, que nunca en sãou. E depois morou sempre dentr' en Jerusalem, e non vinna a ela enfermo que logu' en são se non partisse; mais a ela per ren non leixou a quartãa at?es que finou"; ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, p. 341.

desvela su nombre, a María para anunciarle que su Hijo vendría a llevársela junto a Él al cabo de tres días, dejándole una palma como señal. Ella, tras hacer oración en el Monte de los Olivos se vistió con sus mejores galas y relató a Juan las palabras del ángel, mostrando su temor ante la intención de los judíos de quemar su cadáver. Entonces tiene lugar la milagrosa traslación de los Apóstoles, excepto Santo Tomás, que permanecerán orando en vigilia junto a Ella hasta el día señalado, en que a la hora de sexta la sala se llenó de una agradable fragancia y de gran claridad. Después de su muerte deciden enterrarla en el valle de Josafat, pero San Miguel acude para llevarse su cuerpo, junto a un gran coro angélico. Santo Tomás es testigo de la escena y obtiene de la Virgen su cinturón que, según la tradición, será depositado en el siglo IV por el emperador Arcadio en la iglesia de Calcoprateia, en Constantinopla[54]. Finalmente, y gracias a esta prenda puede probar Tomás la veracidad de su relato ante Pedro y el resto de los apóstoles, que al principio dudaban de él[55].

54. WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto a la Virgen María*, Madrid 1991, p. 376. Desde luego, no es el único lugar donde se veneran cinturones o fajines de la Virgen, baste recordar la famosa Cinta de Tortosa. Según la tradición, que recoge F. Villanueva, la propia Virgen se la entregó a dos monjes de esta localidad en el siglo XII, aunque las noticias más antiguas sobre ella las encuentra en dos inventarios de 1354 y 1370. También menciona que era venerada especialmente por las parturientas y que, por ello, se acostumbraba a enviar a la Corte en los embarazos reales al menos desde los tiempos de Felipe IV; VILLANUEVA, F., *Viage literario a las iglesias de España*, Madrid 1806, t. V, pp. 137-142. En realidad, lo más probable es que ésta, como otras reliquias, se obtuvieran mediante el conocido procedimiento de poner en contacto una cinta de la misma longitud con la original, que de este modo le traspasaba la santidad que la impregnaba por haber estado en contacto directo con el cuerpo de la Madre de Dios. De hecho, se convirtió en una costumbre, como demuestra el escrito de Francisco de la Torre, dirigido a la Duquesa de Frias Dña. María de Benvides, y que acompañaba una de estas cintas, que le envía para su veneración; TORRE, F. de la, *Cinta o celestial zona de la Virgen de la Cinta, feliz protectora de los partos venerada en la ciudad de Tortosa; y ofrecida, en la copia de otra, tocada con el precioso original*, s. l. 1674 [?].

55. Resulta especialmente curiosa la mención por parte de Santo Tomás a la leyenda del rey Arturo para explicar la ascensión del cuerpo de Santa María: "Santo Thomas chorando respondeu-lles adur: 'Dized' u a metestes; mais sei eu que nenllur achar nona podedes quant' o Breton Artur, ca eu a vi na nuve sobir, e me chamou'"; ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, p. 344. La introducción de elementos relacionados con el ciclo artúrico no es nueva en las *Cantigas*, pues en la número CVIII el propio Merlín pide a la Virgen un milagro para convertir a un judío descreído. Acerca de esta cantiga véase DAVIS, W. R., "Mary and Merlin: an unusual alliance", en *Romance notes,* XIV/1 (1972) 207-212; y especialmente CARPENTER, D. E., "A Sorcerer Defends the Virgin: Merlin in the *Cantigas de Santa Maria*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria,* V (1993) 5-24. Un estudio acerca de la transmisión y

En esta cantiga encontramos dos argumentos probatorios de la creencia en la absoluta pureza de la Virgen. El primero volvemos a obtenerlo por vía indirecta, pues el propio dogma de la Asunción está íntimamente ligado al que nos ocupa. De hecho, una de las principales razones por la que se creía que la Virgen había pasado en cuerpo y alma al mundo celeste es que su carne no debía conocer la corrupción del sepulcro, puesto que ya estaba santificada desde su concepción[56]. Una vez en el Paraíso sería recibida por los coros angélicos y coronada por su Hijo como Reina de los Cielos, tal y como se representa en la última miniatura de la primera cantiga, aunque en pésimo estado de conservación. El segundo argumento es ya una mención explícita a dicha purificación: "Mais a ora da sesta, direivo-lo que fez Deus, que foi Padr' e Fillo desta Virgen de prez: v?o levar-ll' a alma, que el ja outra vez lle metera no corpo u a santivigou"[57]. Por esta santificación podemos entender la eliminación de toda mancha, incluida la del pecado original.

Volvemos a encontrar una expresión similar en la cantiga CDXIV, que versa acerca de la Trinidad de María. En ella se afirma: "E tant' ouv' ela en si omildade que dos çeos, u era sa morada, o fez deçer na sa santivigada carne comprida de toda bondade, en que el pose tan gran b?eçion e deu sa graça e dema[i]s tal don, que quantos o dem' enfermar fazia reçebes[s]en per ela sãydade"[58]. Aquí vemos cómo el autor llega a considerar que la santidad de la Virgen fue tanta que mereció, en cierto modo, que el mismo Dios se encarnase en Ella, concepto que ya encontramos en la liturgia hispánica[59], y en

presencia de las leyendas bretonas en las bibliotecas nobiliarias, la heráldica y genealogía mítica y en la onomástica peninsular en BECEIRO PITA, I., "Modas estéticas y relaciones exteriores: La difusión de los mitos artúricos en la Corona de Castilla (s. XIII-comienzos s. XVI) ", en *En la España Medieval,* 16 (1993) 135-167.

56. Esto recuerda las palabras del salmista: "Por eso se me alegra el corazón, se gozan mis entrañas y mi carne descansa serena; porque no me entregarás a la muerte, ni dejarás a tu fiel conocer la corrupción", Sl. 16, 9-10.

57. ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, p. 343.

58. *Íbidem*, vol. III, p. 335.

59. "Audi, filia, et vide, quae meruisti effici filia filii, ancilla geniti, mater Domini, gestatrix salvatoris altissimi; qui concupivit rex speciei tuae decorem, et complacuit ei in terram tuam habitaculum sibimet mundissimum prepare: proinde presta nobis; ut qui te concupiscens sibi advocavit in matrem, concupiscenciae suae opulentam largiatur dulcedinem, atque ita tuis, sancta mater, obsequiis mancipemur, dum vivimus, ut ad eum, quem genuisti, sine confusione post transitum veniamus"; PASCUAL, A., "La Inmaculada Concepción...", o.c., p. 175.

otras cantigas, como la CCX[60]. Pero a la vez, en la CDXIV menciona expresamente que Dios habría preparado a la que estaba predestinada desde el principio de los tiempos a ser su Madre santificando su carne, lo que supone de nuevo la preservación de todo pecado.

En la CCCX va aún más lejos y nos señala incluso el momento en que debió producirse esa santificación: "sempre santivigada foi des que a fez seu padre eno corpo de sa madre, u jouve des pequenynna"[61]. Afortunadamente, en este caso concreto sí ha llegado hasta nosotros el folio con las miniaturas, perfectamente terminadas además, aunque sin los rótulos explicativos (fig. 3). En la primera escena se representa en un plano superior a la Virgen como *regina coeli* acompañada por los cuatro evangelistas. En la parte inferior de la composición se dispone un grupo encabezado por un obispo y varios clérigos, que escuchan atentamente a una mujer ricamente vestida y tocada con la corona real sobre el velo blanco. A. Domínguez ha interpretado esta curiosa figura femenina con una imagen del rey que había quedado inacabada, a falta de pintar la cara y las manos, y fue después reconvertido en Virgen, sin tener en cuenta que María aparece ya representada en la bóveda celeste[62]. De hecho, en la última imagen se representa al monarca orando ante Santa María vestido de idéntico modo. La razón de tan extraño cambio podría estar en que a la muerte de Alfonso X fue incomprendida la audacia con la que se había retratado en las cantigas de loor o decenales. En muchas de estas composiciones el rey se presenta como trovador cantando a María rodeado por sus súbditos y, en algunos casos, como en la tercera viñeta de la cantiga LXX llega incluso a tocar el manto de la Virgen, en una familiaridad realmente inusual en el arte de la época[63].

---

60. En ella señala que el Señor se encerró en el cuerpo de la Virgen para guardarnos del demonio "e esto non fezera Deus, sse ante non visse a bondade da Virgen, que per ela comprisse quanto nos prometera, segund' el ante disse" ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. II, p. 262.

61. *Íbidem*, vol. III, p. 117.

62. La investigadora ve en estas imágenes un claro exponente de gibelinismo por parte de Alfonso X, que se representa manteniendo una relación directa con la divinidad, prescindiendo de intermediarios, pues como ya he dicho, entre los fieles a los que alecciona en esta miniatura figuran incluso miembros de la jerarquía eclesial; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación», en *Fragmentos,* 2 (1985) 33-46, especialmente p. 46.

63. Id., «Retratos de Alfonso X en sus manuscritos», en *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo: el arpa en la Edad Media española*, Madrid 1997, pp. 95-107, en especial pp. 101-105.

En el resto de las miniaturas de la cantiga CCCX se ilustran distintos momentos de la vida de la Virgen, como su infancia en el templo (segunda viñeta), la Anunciación (tercera viñeta), la crucifixión y resurrección de su Hijo (cuarta viñeta), María como *Regina coeli* y curando a los enfermos (quinta viñeta) y, por último, al rey Sabio rogándole que le permita alcanzar el Paraíso (sexta viñeta). Resulta especialmente interesante la segunda miniatura, donde se representa a María en el templo, alimentada por cuatro ángeles. El origen de este tema lo encontramos en el *Evangelio del Pseudo-Mateo* (6, 2-3) y en el *Evangelio armenio de la infancia* (3, 1), que cuentan cómo María no compartía la comida de sus compañeras, sino que cada día recibía el pan celestial de manos de los ángeles. Sin embargo, lo habitual es que aparezca uno sólo, como se representa en las Miniaturas de las Homilías del monje Santiago de la Biblioteca Vaticana y la Biblioteca Nacional de París o en el Fresco románico de la iglesia du Vieux Pouzauges (Vendée, Bretaña), ambos del siglo XII[64]. Ésta no es la única escena de las *Cantigas* que tiene por tema la infancia y juventud de la Virgen. En la número CLXXX se representa a María Vieja y Niña, en este caso bajo la forma de una doncella con un libro, símbolo de sabiduría, y con la corona de las vírgenes sobre el cabello rubio suelto[65]. Por último, en la tercera miniatura de la cantiga XC se representa de un lado la educación de la Virgen en el templo entre sus compañeras, mientras, a la derecha, la vemos bordando en un interior en presencia de un hombre y un niño[66]. Esto recuerda la historia de los apócrifos que narran cómo, tras los desposorios con José, fue elegida entre las demás vírgenes para hilar la escarlata y la púrpura –el material más precioso, por ser propio de la realeza–, para el velo del templo[67].

---

64. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*..., o.c., vol. I, p. 175. Dicho autor identifica la imagen más antigua de este tema en una losa de mármol grabada en la iglesia de Saint Maximin (Provenza) del siglo V.

65. Así se representa también, por ejemplo, a la niña Musa en la primera miniatura de la cantiga LXXIX.

66. A Domínguez identifica la figura masculina con un sacerdote del templo; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Iconografía evangélica en las *Cantigas de Santa María"*, en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year*, Nueva York 1981, pp. 53-80, especialmente pp. 57-58). Sin embargo, la presencia del niño induce a pensar en una representación de la Sagrada Familia, aunque con cautela, dada la ausencia del nimbo crucífero que debía identificarlo como Cristo si así fuera.

67. Protoevangelio de Santiago capítulos 10 y 12; Evangelio del Pseudo-Mateo 8, 5 y Evangelio armenio de la infancia 4, 8. Supuestamente, se trataría del mismo

Pero sin duda, la exposición más clara de la doctrina de la Inmaculada Concepción la hallamos en la cantiga CDXI, la primera de cuantas se dedican a las festividades de la Virgen y que versa acerca de la fiesta de la Natividad (8 de septiembre). La parte inicial explica el linaje de la Virgen basándose en las profecías de Isaías y los escritos de los evangelistas, aunque en realidad éstos tampoco recogen la historia de su nacimiento, sino que lo hace el *Protoevangelio de Santiago*. La narración alfonsí sigue este evangelio apócrifo prácticamente punto por punto: la generosidad de San Joaquín y Santa Ana y su problema de esterilidad, por el que no permitían a Joaquín entrar en el templo a presentar sus ofrendas, al ser considerada entonces como signo de maldición divina. Continúa relatando la separación de los esposos, el envío del ángel del Señor con el anuncio del nacimiento de María y el encuentro de ambos ante la Puerta Dorada. A partir de ese momento el relato se detiene en explicar con todo detalle cómo Ana "obridou seus pesares e con muitas saudes e muitos abraçares o acolleu mui leda, e pois muitos manjares lle guisou, e sa casa muy ben encortinada, na qual aquela noite, est' é cousa sabuda, foi na b?eita Anna, a Virgen conçebuda, a que pelos prophetas nos fora prometuda ante que esto fosse mui gran sazon passada"[68]. Es decir, que la concepción de la Virgen no tiene lugar en el momento del abrazo ante la Puerta Dorada, como se creyó posteriormente, sino por vía natural. De esta forma, pese a que el texto pondera la santidad de sus padres, no se hace proceder a María de una generación virginal, sino del acto carnal, que era el precisamente el que transmitía la culpa.

El texto continúa señalando cómo Dios la libró del pecado original: "E logo que foi viva no corpo de sa madre, foi quita do pecado que Adan, nosso padre, fezera per consello daquel que, pero ladre por nos levar consigo, a porta ll' é serrada do inferno. Ca esta lle pos a serradura e abriu paraíso, que per malaventura serrou nossa madr' Eva, que con mui gran loucura comeu daquela fruita que Deus ll' ouve vedada"[69]. Es decir, Dios la preservó de esta mancha que necesa-

---

velo que se rasgó por medio en el momento de la muerte de Jesús en la cruz, Mt. 27, 51; Mc. 15, 38; Lc. 23, 45. Los apócrifos mencionan también que María se encontraba realizando esta tarea cuando se le apareció el ángel hecho que, aunque no se recoge en ninguna de las anunciaciones de la miniatura alfonsí, en cierto modo la contrapone a la quinta viñeta de la cantiga CCCXX, en la que Eva aparecía hilando tras su expulsión del Paraíso.

68. ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, pp. 331-332.

69. *Íbidem*, vol. III, p. 332.

riamente tendría que haber contraído, realizando así una excepción a la ley universal con aquélla que ya estaba predestinada a ser su Madre, según las promesas de los profetas. De este modo se convierte en la nueva Eva, mediadora universal y socia de Cristo de la redención del género humano, tal y como se lo había anunciado el ángel a su padre Joaquín [70].

Aunque, como ya he señalado, esta cantiga no llegó a recibir decoración pictórica, pues esta labor quedó interrumpida a la muerte del rey Sabio, sí conservamos una imagen del nacimiento de María en la primera miniatura de la número LXXX. En ella vemos a Santa Ana recostada en el lecho observando a la recién nacida, que lleva en sus manos una de las dos comadronas que la habrían auxiliado en el parto[71]. Nótese que ya se señala la santidad de la niña por medio del nimbo, y los ricos cortinajes que adornan la habitación, en consonancia con la expresión de la cantiga CDXI, ya mencionada. La inclusión de esta escena, no justificada por el texto, sirve a los miniaturistas para resaltar la pobreza del nacimiento de Cristo, que se representa en la viñeta contigua.

En la cantiga CDXX, que es un canto de alabanza y bendición a cada uno de los pasos de la vida de la Virgen, volvemos a encontrar nuevamente enunciado el misterio: "B?eyta es, Maria, Filla, Madr' e criada de Deus, teu Padr' e Fillo, est' é cousa provada. B?eyta foi a ora en que tu g?erada fuste e a ta alma de Deus santivigada, e b?eyto [o dia] en que pois fuste nada e d' Adam o peccado quita e perdõada" [72]. La lectura de estos versos plantea un interrogante difícil de resolver: ¿se creía entonces en una santificación *in primo instanti* o, por el contrario, en el momento de su nacimiento? La número CCCXXX ahonda en esta duda, pues comienza preguntando: "Qual é a santivigada ant' e depois que foi nada?" [73]. Ambos textos recogen la teoría que habían expresado los teólogos denominados maculistas, encabezados por San Bernardo, que defendían que la Virgen fue santificada en el seno de Santa Ana, lo que habría santificado su natividad, pero no su concepción. Esta evidente contradicción entre ambas

70. "E se esto te digo t?es por maravilla, certãamente cree que te dará Deus filla, que o que perdeu Eva per ssa gran pecadilla cobrar-ss-á per aquesta, que será avogada entre Deus e as gentes que foren pecadores", *Íbidem*, vol. III, p. 330.

71. En la cuarta viñeta de la cantiga LXXXIX encontramos a otra mujer en idéntica postura tras el parto, aunque con su bebé en el regazo.

72. ALFONSO X, *Cantigas*..., o.c., vol. III, p. 345.

73. *Íbidem*, vol. III, p. 165.

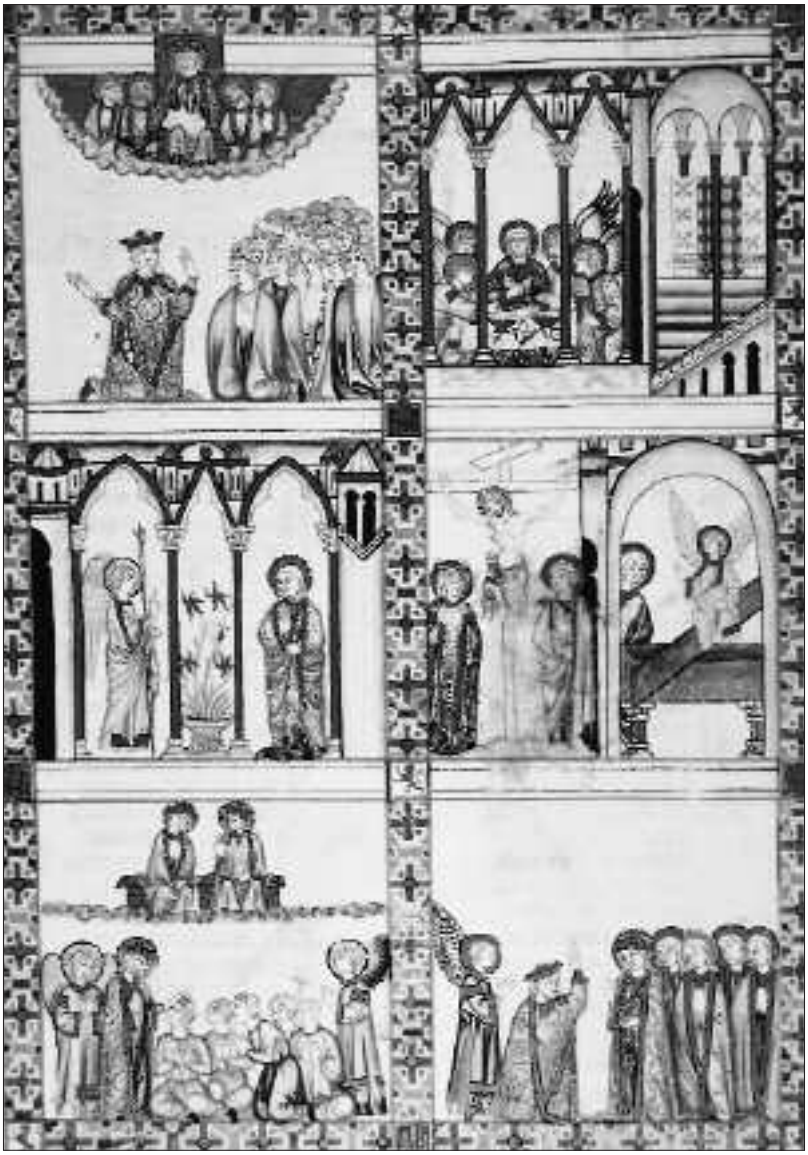


Fig. 3. Cantiga CCCX

cantigas con la número CDXI y la CCX, se debe, probablemente, a la temprana cronología en la que el rey Sabio expresó este privilegio, que aún era muy discutido y contestado en los círculos teológicos, como hemos visto.

En resumidas cuentas, a lo largo de estas páginas hemos podido comprobar la firme convicción de Alfonso X en la Inmaculada Concepción de la Virgen, expresada en sus *Cantigas de Santa María*. En esta obra se atrevió a ir aún más lejos que sus contemporáneos al exponer no sólo indirectamente, sino de forma explícita este misterio, aún sujeto a controversias, como indican algunas de sus cantigas. No podía ser de otra forma en un monarca que había querido dedicar su vida entera a trovar a la amada mística, la "Sennor das sennores", mucho más excelsa que el resto de las damas de la tierra. Así pues, al considerar a la Virgen dueña de todas las gracias y virtudes y socia en la obra de redención de su Hijo, quiso eximirla de cualquier sombra de pecado, lo que le convierte en uno de los iniciadores del largo camino que habría de llevar a la promulgación del dogma por el papa Pío IX en la encíclica *Ineffabilis Deus*, del 8 de diciembre de 1854.

Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su *Ofertorio* para la festividad de la Inmaculada Concepción

Leticia Sánchez de Andrés
El Escorial (Madrid)

I. La figura de Cosme José de Benito. Perfil biográfico y artístico.

II. El "Ofertorio para la Festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima".

I. La figura de Cosme José de Benito. Perfil biográfico y artístico

Cosme José de Benito (1829-1888) fue maestro de la Real Capilla del Escorial[1] durante un período de 26 años, desde 1859 hasta 1885; una etapa extremadamente convulsa en lo que a la política española y a la gestión religiosa y administrativa del Monasterio se refiere. Este aspecto dificultó enormemente la vida cotidiana y creativa del maestro de Benito que, sin embargo, fue un prolífico autor musical, tanto de obras prácticas como didácticas y teóricas, que dio a conocer en su mayoría desde el propio Monasterio. Su producción como compositor abarca unas 220 obras, principalmente de música religiosa, recibidas en general con excelentes críticas y diversos honores[2], demostrando que este compositor fue un importante exponente de la música sacra española de la segunda mitad del siglo XIX. Las especiales características históricas del período que dedicó de Benito al servicio de la capilla del Monasterio han conllevado el olvido de su intensa actividad musical en la misma y en el pueblo de San Lorenzo del Escorial.

Barbieri, gran amigo de Cosme, publica, tras su muerte, una extensa biografía del maestro de capilla y una catalogación de sus obras en la *Ilustración Musical Hispano Americana*[3]. En ella da cuenta de sus

---

1. Empleamos de aquí en adelante la terminología del propio Cosme José de Benito, que en todas sus obras publicadas firma como "*Maestro de la Real Capilla del Escorial"*.

2. Cosme José de Benito fue nombrado, en 1870, profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, en 1871 recibió la Cruz de Caballero de la orden de Carlos III a proposición de Emilio Arrieta y, en 1879, el título de miembro *corresponsal* de la Real Academia de Bellas de San Fernando, sin duda a instancias de Barbieri, íntimo amigo del maestro de Benito y presidente de la Sección de Música de la Academia.

3. Recogida en Barbieri, F. A., *Legado Barbieri. Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles*, Madrid 1986, vol.1, pp. 64-67, E. Casares Rodicio (ed.)

inicios en el mundo musical como estudiante de armonía y órgano con fray Francisco de Asís Martínez[4], continuando posteriormente su formación como compositor con Indalecio Soriano Fuertes y como organista con Román Jimeno[5], aprendiendo también a tocar el violoncello y el violín en el Conservatorio de Música de Madrid. De Benito adquirió así una sólida formación musical y un alto nivel cultural. Con estos maestros, y por sus propias creencias, es lógico el interés que demuestra este compositor por la música religiosa, adhiriéndose al movimiento de reforma y "regeneración" que vivía este género en aquellos años previos al *Motu Propio* de Pío X[6].

En este documento Barbieri afirma que:

> «Ya en completo desarrollo de sus excelentes facultades musicales y habiendo adquirido buena reputación artística, (Cosme José de Benito) fue nombrado el 1 de septiembre de 1859 Maestro de Capilla y primer organista del Real Monasterio del Escorial, previo un riguroso examen sufrido ante un tribunal compuesto de los maestros D. Ángel Inzenga, fray Jerónimo Pagés y D. Santiago Escribano»[7].

Tras la marcha de los jerónimos, como consecuencia de las leyes exclaustradoras de la época de Mendizábal, la capilla de música del Monasterio queda en una situación precaria que Isabel II pretendió mejorar otorgándole, en 1848, el rango de Capilla Real y regulando claramente, en el Real decreto de 11 de enero de aquel año, el número de sus miembros y las obligaciones de los mismos, transformándola así en "una capilla asalariada, regida por un maestro de capilla en lo musical y por un presidente en los aspectos administrativos, burocráticos y de relaciones con el propio palacio real" [8]. Esta medi-

---

4. Francisco de Asís Martínez fue organista del convento de San Francisco de Asís y posteriormente maestro de capilla de la catedral de la Habana.

5. Indalecio Soriano Fuertes había sido maestro de capilla en Murcia y director de la Real Cámara de Fernando VII, además de profesor de Barbieri. Este fue el origen de la amistad entre Cosme y Francisco Asenjo. Por su parte, Román Jimeno fue maestro de capilla y organista de San Isidro el Real y de la catedral de Palencia.

6. El *Motu Propio* de Pío X, promulgado en 1903, fue un rescripto canónico, con valor normativo, que establecía el canto gregoriano como modelo de la música sacra. Para más información, VVAA, "Actas del Simposio Internacional El *Motu Propio* de San Pío X y la Música (1903-2003)", *Revista de Musicología,* XXVII (1), 2004.

7. Barbieri, F. A., *Legado*... o .c., p. 64.

8. Lolo, B., "Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial" en *La Música en el Monasterio del Escoria. Actas del Simpósium,* San Lorenzo del Escorial 1992, p. 388.

da fue meramente testimonial ya que dos años después, en 1850, el Presidente de la ya Real Capilla del Escorial presenta quejoso a la reina las carencias que sufre y la urgente necesidad de solucionarlas:

> «(…) no hay más organista que su Maestro de Capilla D. Gerónimo Pagés, ni más bajo que el capellán D. Manuel Rodríguez (…). Hay Sra., siete plazas vacantes de Capellanes (…). Suplico á V.M. que al menos se digne nombrar un organista segundo y un bajo para la Música, los que asistirán también á coro y demás oficios Divinos con los Capellanes…»[9].

A pesar de que se ha afirmado que la capilla se mantuvo en esta situación de decadencia hasta la llegada de los agustinos en 1885, lo cierto es que sufrió una intensa revitalización desde 1859, con la presidencia del padre Claret de la Corporación de Capellanes que se hace cargo del Monasterio en aquel año. Él mismo describe la situación de la capilla a su llegada a El Escorial: "(…) la primera vez que yo fui allá sólo hallé dos monjes, el padre Jerónimo Pagés y el padre Francisco Manzano, y tres muchachos que los ayudaban a cantar las misas y a rezar las horas menores (…)"[10]. El interés de Claret por la música, su actividad en favor de la renovación del canto litúrgico y de la participación de los fieles en la liturgia cantada, su divulgación y fomento de la práctica coral entre las clases populares, con una clara intencionalidad moralista, y su labor para introducir el estudio y la práctica del cantollano en los seminarios es bien conocida[11] y forma parte de un movimiento de reforma de la música religiosa y de promoción de las asociaciones corales muy característico de la segunda mitad del siglo XIX[12].

---

9. AGP, Patrimonio de San Lorenzo, leg. 1861. "El Escorial 26 de junio de 1850". Recogido en LOLO, B., "Aproximación a la capilla…, o. c., p. 389.

10. CLARET, A.M., *Miscelánea interesante,* Madrid 1865, p. 116.

11. *Vid*. MARTÍNEZ, L., "El canto sagrado. El Venerable Claret restaurador. El Escorial", en *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid), año IX, n. 4 (abril 1925) 99-100.

VIELA, J. A., "El Bto. P. Claret Apóstol de la Música sagrada en el siglo XIX", en *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid), año XVIII, n. 9 (septiembre 1934) 83-87.

IRUARRÍZAGA, L., "A nuestros lectores. El venerable P. Claret, Apóstol de la música religiosa", en *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid), año X, n. 2 (febrero 1926) 82.

MARTÍNEZ, R., "Claret y Clará, Antonio María", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* Madrid 1999-2002, vol. III, pp. 729-730.

12. *Vid*. NAGORE, M., *La revolución coral,* Madrid 2001, y de la misma autora: "Tradición y renovación movimiento de reforma de la música religiosa anterior al *Motu Propio"*, en *Revista de Musicología*, XXVII (1), (2004) 211-235.

La elección de Cosme José de Benito para el puesto de maestro de la Real Capilla del Escorial coincide con la llegada al Monasterio de Claret y su afán por revitalizar la actividad musical del mismo. Entre sus primeras medidas Claret se ocupó de: "componer un órgano nuevo con nueve registros para la capilla del colegio (…), el órgano llamado de prima y además otros tres pequeños y portables (…), cinco pianos y un armónium para estudiar"[13] y es lógico que se preocupase por elegir a un candidato adecuado como maestro de capilla. Desconocemos qué otros músicos se presentaron al "riguroso examen sufrido ante tribunal" para obtener la plaza a que optaba de Benito, pero, dadas las dificultades que estaban viviendo los músicos eclesiásticos en aquel momento, tras la desamortización y con la falta de plazas para seglares por el Concordato de 1851, y el prestigio y calidad del cargo, podemos afirmar sin arriesgarnos que la competencia debió ser dura. En el tribunal estaban Ángel Inzenga, profesor de Canto en el Conservatorio de Madrid y compositor para la Real Capilla[14] y fray Jerónimo Pagés, entonces vicepresidente del Monasterio, antiguo maestro de capilla, organista y cantor, y el único fraile jerónimo que nunca abandonó El Escorial. Así, Cosme José de Benito se transformó en el único seglar que ha ocupado el cargo de maestro de capilla del Monasterio escurialense.

El período de la presidencia de Claret en el Monasterio, 1859-1868, fue una etapa de relativo esplendor para la música[15] y de éxitos y reconocimiento para su maestro de capilla, que además fue muy influido por el ideario claretiano en lo referente a la función de la música y el canto en la educación. Las obras más importantes que compone de Benito en este momento, y que se cuentan entre las más estimadas de este autor, fueron: "*Miserere a 3 y a 7 voces"*[16] dedicado a Hilarión Eslava, "*Siete palabras que habló Nuestro Redentor Jesucristo en su agonía"*[17] dedicadas al duque de Osuna y su "*Misa*

13. CLARET, *Miscelánea*… o. c.

14. *Vid*. SOBRINO, R., "José Inzenga Castellanos", *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* Madrid, 1999-2002, vol. V, pp. 441-450.

15. Debemos puntualizar que nos estamos refiriendo a la situación de la música religiosa en la España de aquellos años, ya que no es posible comparar la capilla del Monasterio en este momento con las épocas de esplendor que había vivido en épocas pasadas.

16. DE BENITO, C. J., *Miserere a 3 y a 7 voces con acompañamiento de Harmónium,* Música manuscrita, San Lorenzo del Escorial 1861, Archivo del Monasterio del Escorial, Sig. 171-10.

17. DE BENITO, C.J., *Siete palabras que habló Nuestro Redentor Jesucristo en su agonía*, Música manuscrita, 1859, BN, Sig. M/1623. Esta obra fue publicada más

de Réquiem" de 1866, que fue estrenada "en la iglesia de Santo Tomás el 29 de Diciembre de dicho año"[18]. En el periódico musical "*El Artista"* se recoge una elogiosa crítica de esta obra, que nos puede dar una idea de la opinión que de la música del maestro de Benito tenían sus contemporáneos: "Su estilo y sus proporciones pertenecen al género religioso puro que los italianos llaman a capella, si bien la instrumentación está concienzudamente algún tanto más recargada y brillante que lo acostumbrado en esta clase de trabajos y cual convenía al gusto de la obra en extremo grandiosa y al gusto moderno. (…)", señalando más adelante que alguno de los números de esta misa era "una de las mejores composiciones en el arte"[19].

En estos años aumenta notablemente el interés por la música en el Monasterio:

> «El contemporáneo de Claret, D. José Benito Marugán, aseguró en un escrito, que en 1865, entre los estudiantes y aun entre los profesores de El Escorial, había furor por la música. En dicho escrito nombraba a los siguientes músicos: a D. Cosme José de Benito y al P. Fernández Montaña, como maestros de música; a Juan Dóriga, (…) como especialista en el canto de las 'Cantigas de Santa María'; a José Antillac, como "gran sochantre y muy entendido en el canto llano"; a José Sorribes, como organista y pianista; y a D. José Marugán como organista»[20].

El maestro de Benito contó en aquel momento con una nutrida capilla debido al gran número de seminaristas, profesores y de niños de coro disponibles así como con una orquesta de unos treinta músicos[21]. Según Cristóbal Fernández:

---

tarde con el título *Siete palabras para tiple, tenor, bajo y coro, con acompañamiento de órgano espresivo, violoncello y contrabajo*, Madrid 1861.

18. VILLALBA, L., "El Archivo de Música del Escorial", *La Ciudad de Dios,* LI, 7 (1900) 99.

19. *El Artista,* nº 30, 15 de Enero de 1867. Referencia facilitada por el padre Villalba en *Ibidem*.

20. LEYVA, P. M., *Historia Documentada de la Escuela Superior de Música Sagrada de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María,* Trabajo de investigación sin publicar presentado en el Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Septiembre de 2002. Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

21. MARTÍNEZ, R., "Claret y Clará… o.c., p. 730.

> "Los capellanes, por su escaso número y por falta de educación musical, no bastaban para las mayores solemnidades del culto, para el canto de las misas y del oficio, cuando la categoría de la festividad lo exigía. Por eso los seminaristas (…) les ayudaban cantando diariamente la misa que oían y entonando las vísperas en los días festivos. Pero aparte de esto, el padre Claret organizó un coro de tiples, niños de corta edad, bien seleccionados (…) para su ministerio, que era principalmente cantar la misa de alba (…). A estos niños se les enseñaba música, se les daban estudios según su capacidad, se les mantenía y atendía como a los colegiales, se les entregaban treinta reales al mes y luego, si tenían vocación y aptitudes, se les concedía una beca en el seminario"[22] .

Los seises o tiples del coro de niños, de cuya educación musical se ocupaba el maestro de Benito, comenzaron siendo ocho en 1859 para al poco tiempo pasar a ser los doce establecidos reglamentariamente por el propio Claret. Sin embargo, la gran demanda de estos puestos y el florecimiento de la música en el Monasterio, hicieron que la escolanía creciese notablemente. El propio Cosme José da cuenta del número de niños que formaban el coro en 1868 y de las obligaciones de las que debía ocuparse en aquel momento: " de formar Capilla con jóvenes Seminaristas; de la dirección y, clase de órgano y composición en la Escolanía que constaba de treinta niños; la asistencia a coro casi diaria y continuos ensayos (…)"[23].

Con la revolución de Septiembre de 1868 acabó esta etapa en el Monasterio, sustituyendo a la Corporación de Capellanes la orden de los padres Escolapios. Su presencia en el Real Sitio puede dividirse en dos períodos; el primero de ellos desde junio de 1869 hasta Octubre de 1872, en que se hicieron cargo únicamente "del colegio y el seminario antiguos, (…) ahora con dedicación tan sólo a estudios civiles de segunda enseñanza"[24]. El mismo maestro de Benito describe lo que esto supuso para la Real Capilla del Escorial y para sí mismo:

---

22. FERNÁNDEZ, C., "El padre Claret, restaurador de las empresas filipinas escurialenses" en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial,* San Lorenzo del Escorial 1964, p. 541.

23. DE BENITO, C. J., *Catálogo por órden alfabético de los autores de obras musicales y del número que hay de estas en los Archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Firmado por el Maestro de Capilla y Organista del mismo Don Cosme José de Benito,* Madrid 1875.

24. DEL ESTAL, G., "El Escorial en la transición de San Jerónimo a San Agustín" en *Monasterio de San Lorenzo el Real El Escorial,* San Lorenzo del Escorial 1964, p.589.

> "El año de 1868 (de triste recuerdo para España) fue suprimida por la revolución la Corporación de este S.S. Monasterio, la numerosa Capilla de música que ya había, y la Escolanía, quedando el que suscribe encargado únicamente, de los archivos, órganos e instrumentos de música con un mezquino sueldo. Entonces quise emprender mi siempre constante pensamiento, de arreglo de los archivos, pero siete meses de no cobrar mi cortísimo sueldo, y de cavilaciones continuas por el porvenir poco lisongero (sic) que a mi familia se presentaba, me hicieron perder la salud tan gravemente que tube (sic) que abandonar el Real Sitio (…). Regresando cuando hube completamente restablecido de mis males y conseguida la paga de mis atrasos, me dediqué la realización de ni bello ideal, y en el año de 1870, en que por el completo abandono en que estaba el Culto de este Real Monasterio, tenía tiempo sobrante me dediqué de lleno a este trabajo"[25].

En esta etapa Cosme continúa componiendo[26], aunque su actividad fundamental en estos años se centra en la catalogación del Archivo musical del Monasterio. Según el Real Decreto de 1848 sobre la Real Capilla del Escorial: "Será obligación del Maestro de Capilla tener las llaves del archivo donde se custodian los papales de música e instrumentos y disponer con anticipación lo que haya de cantar o tocar, y repartir a los músicos el papel que hubieran de cantar"[27]. De Benito había sentido desde su toma de posesión en 1859: "la falta de un Catálogo que manifestase lo que contenían los célebres archivos musicales" ya que halló "multitud de obras antiguas en el mayor abandono, confusión y desorden, efecto sin duda de las muchas vicisitudes porque había pasado este suntuoso Monasterio, y coseché desde luego la idea del arreglo de los Archivos, coleccionando las muchas obras que estaban en completa confusión, y proponiéndome después la formación de un catálogo minucioso y exacto"[28]. A esta necesidad vino a sumarse el interés de Barbieri, que por entonces se hallaba investigando en los fondos musicales del Monasterio, y que

25. De Benito, C. J., *Catálogo*…o. c.

26. A esta época creativa pertenecen obras como un "*Stabat Mater"* de 1871, los Gozos: a la "*Purísima Concepción a 3 y orquesta"*, y "*Bendita sea tu pureza",* de 1871 y 1869 respectivamente, una "*Misa Pastoral a coro, con dúos, y con acompañamiento de órgano",* de 1869 y una nueva "*Misa de Réquiem"* de 1871 que estrenó en la parroquia de San Sebastián, en Madrid, con bastante éxito. Así como diversos Himnos, Motetes y otras piezas menores.

27. AGP, Recogido en Lolo, B., *Aproximación a la capilla*…, o.c., p. 387.

28. De Benito, C. J., *Catálogo*… o.c.

le propuso a su amigo Cosme la realización del catálogo que él costearía, ayudando de esta manera económicamente al maestro de capilla. Así se gestó este primer índice del Archivo musical, sistemático y científico, que supuso dos años de duro trabajo para el maestro de Benito y que fue de enorme importancia al sacar a la luz muchas piezas que el Patrimonio no tenía inventariadas:

> [en un catálogo] "de las obras musicales de los Archivos Prioral, Vicarial y particular del Maestro de esta gran Basílica (que) en los inventarios de la Casa en 1859 constaban de unas trescientas obras, en tanto que en el Catálogo descriptivo y detallado que he formado se aproximan a tres mil, que he podido recoger y coleccionar del caos y confusión en que yacían abandonadas y diseminadas", según se manifiesta en el prólogo o reseña del objeto de esta obra[29].

Los objetivos que se propuso con este trabajo fueron:

> "Primero: El arreglo de las infinitas obras que en el Vicarial yacían en completo desorden, dignas de otra suerte- Segundo: Conocer la gran riqueza de música práctica, especialmente religiosa, que encerraban los Archivos, muchas de ellas de los más célebres Maestros Españoles- Tercero: Facilitar el descubrimiento y la procedencia, si alguna o algunas obras fuesen extraídas- Cuarto: Que existiera para mis sucesores en el Magisterio un Catálogo completo que les facilitase el conocimiento y estudio de las joyas musicales y que se supiese con precisión las que había"[30].

El padre Villalba asegura que los honores que Cosme José de Benito recibió en estos años de la Escuela Nacional de Música y de la Orden de Carlos III se debieron a la elaboración de este catálogo[31].

Los Escolapios continuaron en El Escorial hasta 1875, haciéndose cargo desde octubre de 1872 de la totalidad de Monasterio. Esta etapa de presencia calasancia es probablemente la más dura que el maestro de capilla vive en su puesto. El 12 de Septiembre de 1872 de Benito queda cesante por supresión de su cargo después de catorce

29. *Ibidem*.

30. *Ibidem*. Para más información sobre la gestación del catálogo *Vid*. García Melero, L., y López Albert, M. I., "Primer inventario de los arvhicos de música de El Escorial por Cosme José de Benito" en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simpósium,* San Lorenzo del Escorial 1992, p. 705-713.

31. Villalba, L., *El Archivo de Música*…, o. c., p. 98.

años de servicio, y pide en su correspondencia a Barbieri que interceda por él, recurriendo incluso a "Castelar, cuyo aprecio me ha dispensado como organista"[32]. Finalmente el cese queda sin efecto sin necesidad de que Barbieri ponga en marcha sus influencias, aunque Cosme José queda con "el sueldo de un peón de albañil, pero por ahora estoy conforme con no perder mis derechos"[33]. En 1874 vuelven las dificultades para de Benito, que tenía un nombramiento de Amadeo de Saboya por el que debía percibir "6000 r., casa, médico, botica y otras obvenciones, como leña, fruta, etc." y en el que quedaban marcadas sus obligaciones:

> "(…) tocar cuando ocurría de tabla en el monasterio, ordinario y extraordinario, pero no en las funciones particulares pagadas por algún devoto, enseñar música a los cuatro acólitos (…) dándoles clase a la hora y tiempo que yo marcaba; cuidar de la conservación y custodia de los archivos (…) y por último si para alguna función extraordinaria como Semana Santa, Corpus, San Lorenzo se traían voces y orquesta de Madrid, disponerlo y dirigir"[34].

Sin embargo, los Escolapios estaban en desacuerdo con estas condiciones e intentan imponer a de Benito una mayor carga de trabajo: "Acabo de recibir un oficio de la comunidad en que me dicen (…) que me darán los 6000 reales, pero con la condición de que, a más del órgano, he de dar una hora de clase diaria a los novicios y otra también diaria a los pensionistas del colegio, y tocar gratuitamente en las funciones extraordinarias (o sea, de pago) que pudiera haber. Condiciones tan irritantes sólo frailes pueden inventarlas."[35]. Aunque el maestro de capilla intenta negociar, la posición de los calasancios no se modifica: "quieren dé gratuitamente la clase de solfeo, piano y aún de composición (que hay uno que quiere aprender) en el colegio (…)"[36] , "quieren poco menos que establecer a mi cos-

32. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 12 de Septiembre de 1872 en Barbieri, F. A., *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario,* E. Casares Rodicio (ed.), Madrid 1988, vol. II, p. 418. Castelar era muy aficionado a la música y un gran entendido en este arte, incluso se atrevió a publicar crítica musical en diversos periódicos de la época.

33. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 13 de Septiembre de 1872, en *Ibidem*, p. 418.

34. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 6 de Noviembre de 1874 en *Ibidem*, p. 421.

35. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 12 de Octubre 1874, en *Ibidem,* p. 420.

36. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 15 de Octubre 1874, en *Ibidem,* p. 420.

ta un conservatorio (…)"[37]. Cosme reclama a la administración, e incluso termina abandonando su cargo por no aceptar las condiciones expuestas. Finalmente el padre Zorrilla, responsable de la orden en el Monasterio, negocia con él un acuerdo satisfactorio para ambas partes, pero las tensiones se mantienen hasta la salida de los Escolapios de El Escorial en 1875, por el incumplimiento de las mismas y de la posterior resolución del expediente de la administración a favor del maestro de capilla. Lo que lleva a de Benito a afirmar indignado:

> "¡Qué tropa frailuna! ¡Cuanto mejor que este monasterio estuviese convertido en un gran museo donde en ciencias y artes, manufacturas, etc. se reuniese todo lo mejor! A cualquier objeto que se hubiera destinado, no entregándolo a frailes, hubiera sido mucho mejor, pues estaría más conservado, porque cualquiera lo sabría apreciar mejor. Que echen pronto con viento fresco a esta tropa antiartística y den un destino más propio a este edificio, aunque para ello quedase cesante tu siempre apreciado amigo"[38].

Con la salida en 1875 de los Escolapios del Monasterio, de Benito recupera las condiciones anteriores de su contrato: "El día 5 se firmó mi nombramiento como antiguamente, con 8000 r., casa, etc., etc."[39]. En la última etapa de Cosme José como maestro de la Real Capilla del Escorial, entre 1875 y 1885, el Monasterio estuvo bajo el ministerio de los Capellanes Reales, acompañados de un cuerpo de profesores laicos que se ocupaban de la primera y segunda enseñanza del colegio Alfonso XII, fundado por el propio rey con rango de docencia estatal[40]. En este periodo continuó su labor compositiva con la realización de arreglos y reducciones de obras antiguas para poder ser ejecutados por la reducida capilla con que contaba, además de la producción de música religiosa propia con éxito, como puede observarse en la siguiente crónica:

> "(…) el día de San Lorenzo se cantó en el Real Monasterio una magnífica misa del ilustrado maestro de capilla D. Cosme José de Benito, el cual dirigió una buena orquesta que se formó con los elementos que tiene en la capilla y con los notables artistas de la Sociedad Unión Artística (…)

37. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 19 de Octubre 1874, en *Ibidem,* p. 421.
38. *Ibidem*.
39. De Benito, C. J., Carta a Barbieri, 18 de Agosto 1875, en *Ibidem,* p. 424.
40. *Vid*. Del Estal, G., *El Escorial en la transición*…, o. c.

El Sr. Benito mereció las felicitaciones de toda la colonia veraniega que este año es muy numerosa, y del gran número de personas que asistieron con motivo de la fiesta del Santo patrón de aquel Real sitio[41].

Asimismo mantuvo su interés por la creación de piezas instrumentales, generalmente de pequeñas piezas de salón que "están encuadradas en la pequeña forma romántica con un acompañamiento meramente sostenedor y definidor del ritmo que determina la forma de danza de la pieza (…)"[42]. Con estas piezas, muy de moda en la época aunque de escasa calidad, Cosme José de Benito también obtuvo reconocimiento como compositor. Un ejemplo puede ser su nocturno para piano *El canto de los Peregrinos,* de 1882, sobre el que se publican en el periódico musical *Crónica de la Música* las siguientes palabras: "magnífica composición capaz por sí sola de formar la reputación de un autor, si el Sr. Benito no la tuviese ya hace muchos años tan justa y legítimamente adquirida"[43], tanto éxito tuvo la obra que esta misma revista decide publicar la partitura para sus lectores en su Biblioteca Musical[44].

Aún así, si tuviésemos que destacar un aspecto de la labor del maestro de Benito en esta etapa probablemente sería su interés por las obras didácticas y la enseñanza. En todos sus años de ejercicio como músico nunca había dejado de dar clases, incluso antes de incorporarse a la capilla del Monasterio, y ya en 1850 había publicado algunos tratados para la enseñanza del solfeo[45], pero en esta etapa su producción aumenta con "*Curso de Armonía elemental"*, de 1879, "*Arte de la caligrafía musical"*, de 1885, y fundamentalmente con "*La música para niños. Libro de texto para las escuelas de Instrucción primaria",* escrito en 1884 en forma de diálogo entre un maestro y un alumno, en el prólogo del cual de Benito afirma: "Si este librito sirve como primer paso para ver algún día planteada la enseñanza elemental de la música en las escuelas de instrucción primaria, quedarán colmados los deseos y realizadas las aspiraciones que hace

41. *Crónica de la Música,* nº 204, 16 de Agosto de 1882.

42. Casares Rodicio, E., "Benito Barbero, Cosme José Damián", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 1999-2002, vol. II, p.369.

43. *Crónica de la Música,* nº 204, 16 de Agosto de 1882.

44. *Crónica de la Música,* nº 208, 13 de Septiembre de 1882.

45. De Benito, C. J., *Método completo de solfeo en compendio,* Barcelona, 1850, y *Método de solfeo breve y sencillo,* Barcelona, 1850. Además en 1860 publicó en Madrid un *Método elemental de violonchelo con un suplemento de 14 melodías*.

tiempo acaricia el autor"[46]. Él mismo explica la importancia que le otorga a la enseñanza de la música:

> "El mayor o menor grado de civilización y cultura de las naciones se conoce, entre otras cosas, por el estado más o menos floreciente de su música. Ved la Alemania, la Bélgica y la Francia (…). En estas naciones la instrucción musical es obligatoria desde las escuelas de instrucción primaria (…) desde el príncipe y la más aristocrática dama hasta el más humilde obrero, todos ocupan y 'aprovechan' estas horas (de reposo) en alimentar su espíritu con los mágicos efectos que produce la música (…) ¿Y cuanto más útil es emplear el tiempo del descanso corporal ó de la imaginación en tan noble recreo, que no en tabernas, juegos y otros lugares do impera el vicio, que solo pueden envilecer al hombre y jamás ilustrarle?
>
> Por fortuna nuestra (…) en casi todas las capitales y poblaciones (españolas) de alguna importancia 'hoy es ya una necesidad social oír buena música'.
>
> La creación de una sección de música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; el proyecto de ley para la enseñanza obligatoria de la música en las escuelas de primera y segunda enseñanza; el establecimiento de la asignatura de la música en todas las escuelas normales de maestros y maestras, son otros tantos pasos que han de conducir propagación en todas las clases sociales, y al desarrollo de la más bella entre todas las bellas artes: 'la música'"[47].

En el texto anterior es posible apreciar la influencia que en Cosme tenía el pensamiento pre-regeneracionista, que en el ámbito musical estaba muy presente en aquel momento, y la importancia que éste le otorgaba a la educación y a la divulgación de la cultura entre todas las clases sociales. En este mismo artículo defiende con ahínco la necesidad de la implantación de las sociedades corales en España para el logro de estos objetivos, asimilando claramente los principios de Claret y Clavé a este respecto. Pero tanto en el aspecto de la promoción de las sociedades corales como en el de la formación musi-

46. De Benito, C. J., *La música para niños. Libro de texto para las escuelas de Instrucción primaria,* Madrid, 1884.

47. De Benito, C.J., "Influencia de la Música y necesidad de su estudio", *Crónica de la Música,* nº 157, 21 de Septiembre de 1881.

cal de las clases populares de Benito no se limita a una defensa teórica sino que, en Mayo de 1882, logra fundar en San Lorenzo del Escorial una escuela de música y un orfeón de acuerdo con estos principios:

> "El ilustrado profesor, D. Cosme J. de Benito, maestro de capilla del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, venía trabajando hace tiempo por fundar una escuela gratuita de música y orfeón. Al fin, venciendo mil dificultades y con la cooperación del conocido banquero Sr. D. Juan Barrié, de los concejales del ayuntamiento del Escorial y de otras varias personas, acaba de inaugurar en dicho Real sitio la nueva institución musical, hallándose matriculadas ya unas treinta personas, la mayor parte obreros y jornaleros.
>
> Para la enseñanza se han ofrecido espontáneamente el Sr. D. Ángel Ortega, músico mayor del colegio de carabineros, algunos profesores de la capilla que dirige el Sr. Benito, varios alumnos de la Escuela de ingenieros de montes y el profesor de solfeo del colegio del Monasterio, D. Blas Gregorio Ruiz, discípulo del Sr. Benito"[48].

Esta escuela y su "*orfeón de Santa Cecilia"* pasan por numerosas dificultades económicas que se intentan superar con la recogida de fondos a través de veladas musicales que tenían lugar en el Coliseo de San Lorenzo del Escorial[49].

En Junio de 1885, por iniciativa de Alfonso XII, la orden de los Agustinos se hace cargo del Monasterio, cesando de su puesto a Cosme José de Benito que es sucedido por el padre Matías Aróstegui que se hace cargo de una capilla de veinte músicos entre voces e instrumentos. El maestro de Benito obtiene en Enero de 1886, a través del Real Patrimonio, la plaza de organista segundo de la Real Capilla de Madrid, muriendo en 1888.

---

48. *Crónica de la Música,* nº 191, 17 de Mayo de 1882.

49. Un ejemplo es la velada que tuvo lugar el 28 de Noviembre de 1882, en la que actuaron los profesores y alumnos de esta escuela, el orfeón, la banda del Colegio de Carabineros, una de las hijas del propio de Benito y otros artistas que se solidarizaron con la empresa. *Vid. Crónica de la Música,* nº 220, 6 de Diciembre de 1882.

II. El "Ofertorio para la Festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima"

La música religiosa, y fundamentalmente la litúrgica, sufre un periodo de crisis en toda Europa durante el siglo XIX. De Benito y sus contemporáneos sienten que la música española de este género está en una etapa de decadencia como consecuencia de la falta de calidad de las producciones, en gran parte debida a "la escasez de recursos de las capillas musicales y a la falta de preparación y adecuación de los maestros de capilla"[50], a la asimilación de técnicas y hábitos propios de la ópera que distorsionaban el género sacro y a la inadecuación para la liturgia de las nuevas composiciones, por su empleo de formas musicales y estructuras que no priorizaban la acción religiosa y, en particular en la misa, que interrumpían el sacrificio y la acción del celebrante.

El maestro de Benito se cuenta entre los compositores de la época que pretenden reformar y mejorar esta situación "para Dios y para el arte patrio"[51], basándose en el estudio y recuperación del patrimonio musical religioso español, cuya sustancia, unida a las nuevas técnicas y al respeto escrupuloso a la función y mensaje de la música religiosa, consideraban que conllevaría la creación de un nuevo estilo musical religioso español de calidad. Esta corriente reformista planteaba que este nuevo género sacro debía basarse en los modelos tradicionales, pero no excluía el empleo de los avances y medios más novedosos, "los recursos inmensos del arte moderno pueden, sin inconveniente, emplearse en la composición religiosa"[52], según lo que se denominaba entonces "el gusto moderno", aunque éstos debían incorporarse "con sano e ilustrado criterio"[53].

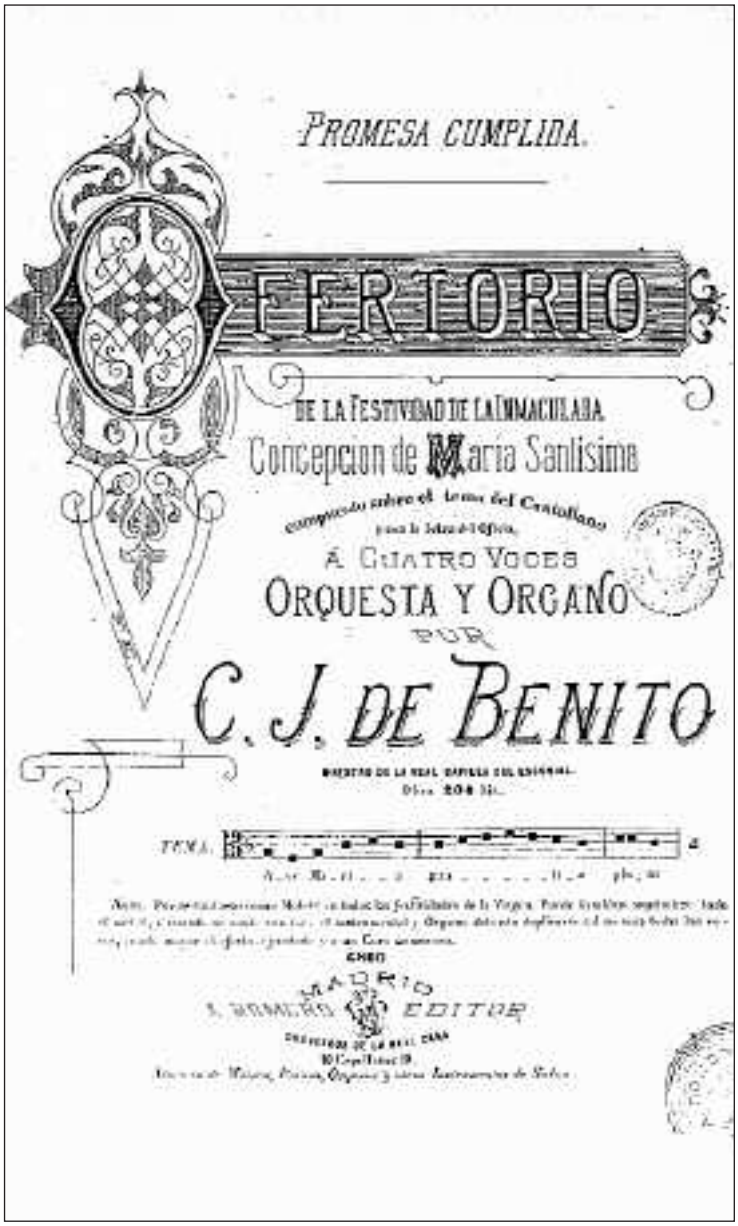
El estilo de todas las obras religiosas del maestro de Benito, y entre ellas el *Ofertorio* que nos ocupa, cumple claramente todos estos principios, por eso su producción mereció tantos elogios en su época, siendo sus trabajos: "generalmente celebrados por los artistas y por el

50. Nagore, M., *Tradición y renovación*…, o. c., p. 211.

51. Barbieri, F. A., "La música religiosa" en Casares Rodicio, E., *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos,* Madrid 1994, vol. II, p. 448.

52. Inzenga, J., *La Música en el templo católico,* Madrid 1878, p.11. Esta idea expresada por José Inzenga era común entre los músicos de esta corriente reformista en la época.

53. *Ibidem*.


PROMESA CUMPLIDA.

OFERTORIO

DE LA FESTIVIDAD DE LA INMACULADA

Concepcion de María Santísima

compuesto sobre el tema del Cantollano

Á CUATRO VOCES

ORQUESTA Y ORGANO

POR

C. J. DE BENITO

MAESTRO DE LA REAL CAPILLA DEL ESCORIAL

TEMA.

CHEO

MADRID

EDITOR

Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su Ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción

público, que notaba en ellos, bajo un estilo expresivo y de gusto moderno una unción religiosa y un respeto santo ajeno a los arranques teatrales de la música profana"[54], transformándolo así en un compositor muy representativo del género religioso del momento, cuya obra merece un estudio más profundo que nos permitiría caracterizar, al menos parcialmente, el estilo preponderante de la música religiosa española de la segunda mitad del siglo XIX que aún está necesitada de una revisión crítica[55]. Bien es cierto que las obras de Cosme José de Benito, observadas desde la actualidad, no pueden ser, ni mucho menos, valoradas en el estilo hiperbólico en que lo hacían sus contemporáneos, pero sí merecen un estudio objetivo que no conlleve la permanente infravaloración apriorística a que ha sido sometida la creación musical española de todo el siglo XIX, juzgándolas en su contexto.

El "*Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima"*, del año 1885, que Cosme José de Benito compone siendo aún maestro de la Real Capilla del Escorial, es una interesante pieza que presenta todos estos rasgos de estilo. En primer lugar, se basa en la tradición, al estar "compuesto sobre el tema del Cantollano y con la letra del Oficio"[56], que el maestro de capilla extrae de los cantorales del Monasterio que contienen el oficio y misa de la Inmaculada Concepción[57]. Esta pieza estaba pensada, a pesar de la diferencia estilística, para integrarse en la misa ya existente en el cantoral 116, cuyo ofertorio no está musicado[58], para ello el maestro de Benito emplea una melodía gregoriana que aparece reiteradamente en la misa y el oficio de la Inmaculada[59], logrando mantener así, de algún modo, la unidad y coherencia musical.

---

54. BARBIERI, F. A., *Legado Barbieri. Biografías y Documentos*..., o. c., p. 64.

55. *Vid*. VIRGILI, M. A., "La música religiosa en el siglo XIX español" en *La música española en el siglo XIX,* Oviedo 1995.

56. DE BENITO, C. J., *Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima,* Madrid 1885.

57. Siguiendo la numeración de Ignacio Ramoneda en su *Índice de la insigne librería del coro del real monasterio de san Lorenzo de El Escorial,* nos referimos al cantoral 120, que contiene el Oficio de la Inmaculada de 1788, firmado por fray Venancio Aguado, y escrito siendo prior fray Carlos de Arganda; y al cantoral 116, que contiene un nuevo oficio y misa de la Inmaculada Concepción, escrito, según Ramoneda, durante el reinado de Isabel II, probablemente una vez que Pio IX declara el dogma.

58. Real Biblioteca monasterio del Escorial, Cantoral 116, *In festo Inmaculate Conceptionis B.M.V.,* p. LII.

59. Esta melodía aparece en el cantoral 116: *In festo Conceptionis, B.M.V.,* en las páginas XVIII, XXII y XXXVII, así como *In festo B.M.V. de columna,* dedicada a la virgen del Pilar, en las páginas XV, XVI y XXVII. En el cantoral 120: *In festo Concep*

Pero Cosme José integra también en esta obra los elementos del "gusto moderno" a través de la armonía y la tímbrica. Escrita para cuatro voces, una orquesta compuesta por flauta travesera, clarinetes, cornetín, trompas, trombones, violines, violas, violoncello, contrabajo y un órgano, el maestro de capilla, muy pragmático, contempla la posibilidad de no disponer de este conjunto instrumental y añade una reducción para órgano, como era habitual en la época, pero también planifica otras opciones y señala: "Puede también suprimirse todo el metal, y cuando se cante con todo el instrumental y Órgano deberán duplicarse (al menos) todas las voces, siendo mayor el efecto ejecutado por un Coro numeroso".

Toda la pieza presenta un tratamiento fundamentalmente homofónico, la orquesta funciona como apoyo del canto y armónicamente predomina la sencillez, con una tendencia al empleo de las progresiones armónicas, de los acordes de séptima disminuida, buscando la intensificación expresiva, y las flexiones hacia tonalidades cercanas a la principal, Mi bemol Mayor.

Parece que el maestro de Benito concibe esta pieza teniendo como referencia la salmodia responsorial típica del ofertorio de una Misa romana medieval[60]. En el *Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción*, tras la introducción, a cargo de la orquesta sobre el primer motivo de la melodía gregoriana, todas las frases del texto del oficio, si exceptuamos el aleluya final, comienzan siendo cantados a solo por una de las cuatro voces, generalmente el tiple, acompañada por la orquesta que le sirve de apoyo, para después ser contestada por el resto de las voces homofónicamente, cerrándose la pieza, con un postludio de la orquesta algo más elaborado y efectista.

Cosme José de Benito aumenta la versatilidad de esta pequeña pieza concibiéndola para que también pudiese "(…) cantarse como Motete en todas las festividades de la Virgen"[61].

Esta obra, probablemente derivada de la propia devoción del maestro de Benito por la Inmaculada, como puede deducirse por la fra-

---

tionis B.M.V., aparece en *R.V.* y también en la transcripción que el padre Antonio Soler hace de este oficio y misa en unos apuntes para su *Tratado de Canto llano práctico* inacabado, Real Biblioteca Monasterio del Escorial, LP 20, ff.103v.

60. *Vid*. HOPPIN, R. H., *La música medieval,* Madrid 2000.

61. DE BENITO, C. J., *Ofertorio*…o. c..

se que preside la portada de la misma: "*Promesa cumplida",* es también, sin duda, consecuencia del arraigo que tenía la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción en el Monasterio desde 1788, fecha a la que pertenece el cantoral en que se recoge por primera vez el oficio y la misa dedicada a esta festividad, muy estimulada posteriormente por la declaración dogmática de Pío IX, ya que en el reinado de Isabel II se escribe un nuevo oficio y misa para ser interpretada "*In festo Inmaculate Conceptionis"*, y por el propio Claret, que en su etapa de presidencia en El Escorial había establecido que se dedicase un domingo del mes entre los seminaristas y capellanes al examen de conciencia y a la acción de gracias "como obsequio a la Inmaculada y a San Luis Gonzaga"[62].

El "*Ofertorio de la festividad de la Inmaculada Concepción de María Santísima"* es además una pieza representativa de la labor y el estilo de Cosme José de Benito como compositor de música religiosa y de toda una corriente creativa y de renovación del género sacro existente en la segunda mitad del siglo XIX español que pretendía sumar la tradición y renovación musical con el respeto a la liturgia[63], y que se inicia, con fuerza aunque con logros limitados, con la generación del maestro de Benito.

62. CLARET, A. M., *Apuntes que para su uso personal y para el régimen de la diócesis escribió y tenía siempre a la vista el arzobispo de Santiago de Cuba,* 1865, recogido en ESPINOSA, J. M., *El Seminario del Escorial (1861-1868),* Pamplona 1995.

63. *Vid*. NAGORE, M., "Tradición y renovación…, o. c., y VIRGILI, M. A., "Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del *Motu Propio* en España", en *Revista de Musicología,* XXVII (1), (2004) 23-42.

V. Teología / Espiritualidad

La Inmaculada en San Agustín
¿Suficiente o insuficiencia probatoria?

José Rodríguez Díez, OSA
Real Monasterio
San Lorenzo del Escorial

I. Introducción.

1.1. *Terminología teológica moderna*.
1.2. *Panorámica mariano-inmaculista en la patrística preagustiniana*.

II. Primer texto agustiniano pro-Inmaculada.

2.1. *Comentario hermenéutico del texto*.
2.1.1. Contexto mediato e inmediato.
2.1.2. Texto agustiniano inmaculista.
2.1.2.1. Nexo causal entre pecado originante y originado.
2.1.2.2. Diferencia privilegiada entre María y Juan Bautista.
2.1.2.3. Maternidad divina, causa de Inmaculada.
2.1.2.4. Antinomia mariano-cristológica.

2.2. *Interpretación histórica del texto mariano- agustiniano*.
2.2.1. Valor probatorio inmaculista suficiente.
2.2.2. Valor probatorio inmaculista insuficiente .

III. Segundo texto agustiniano pro-Inmaculada.

3.1. *Comentario hermenéutico del texto*.
3.1.1. Contexto mediato e inmediato.
3.1.2. Texto agustiniano inmaculista.
3.1.2.1. No adscripción de María al diablo en el nacimiento.
3.1.2.2. La gracia del renacimiento anula su condición de nacimiento.

3.2. *Desconocimiento y valoración histórica del texto mariano-agustiniano*.

IV. Bibliografía inmaculista sobre San Agustín.

4.1. *Valor probatorio suficiente pro-Inmaculada*.
4.2. *Valor probatorio insuficiente pro-Inmaculada (impecancia originada)*.

V. Conclusiones.

5.1. *Evolución bibliográfica y terminológica en la teología mariana*.
5.2. *Conciencia agustiniana suficiente pro-Inmaculada*.

Hace diez lustros, cuando yo frisaba la veintena de años, con motivo de celebrarse el primer centenario de la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de María, escribí sobre san Agustín y la Inmaculada en concurso de certamen literario, publicándose un resumen en revista estudiantil de escasa tirada [1]. Hoy, en esta efeméride del primer sesquicentenario inmaculista, actualizo el escrito en forma y fondo con más conocimiento y ordenación, más madurez y equilibrio, más capacidad de interpretación contemplando también la nueva bibliografía habida desde 1954 [2], que nos da base para añadir el subtítulo de suficiencia e insuficiencia probatorias en la doctrina agustiniana. Todo de acuerdo con el sumario indicado.

I. Introducción

Aunque san Agustín no use en sus expresiones la terminología técnica actual (y ello puede contribuir a las variantes interpretativas de sus comentaristas), conviene precisar algunas nociones terminológicas previas para mejor comprensión de nuestra exposición.

---

1. Rodríguez, J., "La Inmaculada en san Agustín", *Hipona* (revista de colegiales agustinos del Escorial), año XIII, n. 37 (1954) 19-24.

2. Los nombres de autores sin cita o con cita abreviada, a través del texto, tienen su referencia completa en la bibliografía final de este escrito presentada en dos bloques alfabéticos según una doble interpretación histórica de la doctrina agustiniano-inmaculista. En obras de o sobre san Agustín usamos las siguientes SIGLAS: CC = *Combate Cristiano*; CJ = *Contra Juliano*; CJOI = *Contra Iuliano*, *obra inacabada*; CrIC = *Corpus Iuris Canonici;* DH = Denzinger/Hünnerman, *El magisterio de la Iglesia*: *Enchiridion symbolorum*; Ep. = *Epístola o Carta*; MC = *Matrimonio y concupiscencia*; MP = *Méritos (consecuencias) y Perdón de los pecados*; NG = *Naturaleza y Gracia*; PG =*Patrología Griega* (Migne); PL = *Patrología Latina* (Migne); Serm. = *Sermón, Sermones,* TR = *Trinidad*.

1.1. *Terminología teológica moderna*

– Concepción *activa* es la relación sexual de varón y mujer mediante la cual los padres engendran la prole. En esta concepción la virgen María no tiene exención o inmunidad alguna.

– Concepción *pasiva* es el efecto de la generación activa o formación de la prole.

– Concepción pasiva *incoada* o inadecuada, que comprende el proceso evolutivo de organización de la materia o feto hasta la recepción del alma racional (discutan tomistas y escotistas el cuándo o momento de esta disposición para ser persona).

– Concepción pasiva *adecuada* tiene lugar cuando el alma racional es creada o infundida animando el cuerpo animal, en que el feto empieza a ser persona.

– Concepción *pasiva adecuada* es la concepción aplicada al dogma de la Inmaculada, quien, a tenor de la definición dogmática, "desde el primer instante de su concepción (*in primo instanti suae conceptionis*) fue preservada inmune de toda mancha de culpa original"[3].

– *Impecabilidad*: imposibilidad o indefectibilidad de pecar (*non posse peccare*), impecancia de derecho.

– *Impecancia* : capacidad o posibilidad de no pecar (*posse non peccare*), impecabilidad de hecho, ausencia de pecado, aunque, salvo Cristo y María, en esta vida mortal reina la servidumbre moral a la culpa (*non posse non peccare*).

– Impecabilidad *directa intrínseca*, propia de solo Dios, santidad subsistente.

– Impecabilidad *indirecta intrínseca* (en virtud de una cualidad o título), propia de la humanidad de Cristo unida hipostáticamente a su persona divina; y también los bienaventurados, confirmados en gracia.

– Impecabilidad *indirecta extrínseca o moral*, propia de la virgen María en visda, en virtud de su privilegiado título de maternidad divina[4].

– Pecado *original originante* : pecado personal adánico, pecado de naturaleza.

– Pecado *original originado*: concupiscencia (fomes o fómite), situación de la humanidad afectada (*peccatum originale originatum* [escolástica]), pecado personal, secuela del pecado originante.

---

3. Pío IX, Bula *Ineffabilis Deus*, 8-XII-1854 (DH, 2800-2804).

4. ALASTRUEY, G., *Tratado de la Virgen Santísima,* BAC, Madrid 1945, pp. 253-256; CAROL, J. B., *Mariología*, pp. 371-373; ROSCHINI, G. M., *Mariología,* Milano 1941, II, p. 106.

– Privilegio de gracia *preventiva*: redención de María en el primer instante de su concepción, en el momento de su animación.

– Privilegio de gracia *deletiva*: redención de Juan Bautista, por la santificación en el seno materno, después de su animación.

– Santidad *negativa*: ausencia de pecado (mortal, venial, imperfección moral deliberada, semideliberada).

– Santidad *positiva*: plenitud de gracia[5].

1.2. *Panorámica mariano-inmaculista en la patrística preagustiniana*

Dado que los fundamentos bíblicos del dogma de la inmaculada concepción de María aparecen solo implícitos en la mujer nueva del protoevangelio genesíaco (Gen 3, 15) y en la mujer vestida de sol del Apocalipsis (Ap 12, 1-10) y, sobre todo, en "María llena de gracia" de la Anunciación (Lc 1, 28), podemos afirmar que la doctrina patrística de los cinco primeros siglos significa un primer estadio de fe o creencia *implícita* en la prerrogativa inmaculada hasta el concilio de Éfeso de 431; estadio de fe o creencia *explícita* hasta el siglo XI; y después de la esclarecedora controversia teológica en la escolástica bajomedieval durante los siglos XII al XIV, *triunfo* de la fe explícita desde el siglo XV hasta la definición dogmática de 1854 por el hoy beato Pío IX en magisterio extraordinario con la Bula *Ineffabilis Deus*[6]. El gran mariólogo Gabriel Mª Roschini aporta repertorio de la tradición bibliográfica mariana a través de los siglos[7].

---

5. ROSCHINI, G. Mª, *La Madre de Dios según la fe y la Teología*, Madrid 1955, II, pp. 99-120; ALDAMA, J. A., "El valor dogmático de la doctrina sobre la inmunidad de pecado venial en Nuestra Señora", *Archivo teológico granadino*, 9 (1946) 52-67. Trento sostiene: "La Virgen Ss. fue preservada de todo pecado mortal y venial durante toda su vida por especial privilegio de Dios". Doctrina calificada desde verdad de fe hasta teológicamente cierta.

6. POZO, C., *María, nueva Eva*, ed. BAC, Madrid 2005, pp. 315-334. Esta obra es ampliación de otra del mismo autor, *María en la obra de la salvación*, Madrid 1974, pp.126-249, 296-313; ALDAMA, J. A., *María en la patrística de los siglos I y II*, BAC, Madrid 1970, pp. 264-299, 318-356; J.B. CAROL (dir.), *Mariología*, BAC, Madrid 1964, pp. 307-370; ROYO MARÍN, A., *La Virgen María*, BAC (1968), Madrid 1996, pp.71-83.

7. *La Madre de Dios*... ,I, pp. 78-95: Padres marianos prenicenos (78-81), posnicenos orientales (81-84), occidentales (85-87); doctores marianos (87-90) desde Beda a Ligorio; escritores marianos (90-95).

Y esta creencia o fe implícita en la Inmaculada de los Santos Padres de los cinco primeros siglos aparece antes en la patrística oriental o griega con los santos doctores ,Atanasio, Basilio, Gregorio Niseno, Gregorio Nacianzeno, Crisóstomo, Cirilo de Alejandría, Efrén, etc., que van fundamentando teológicamente la maternidad divina de María[8], hasta proclamar esta fe mariana en el concilio de Éfeso de 431, perfeccionada teológicamente por el concilio de Calcedonia de 451 con la cristología de dos naturalezas en única persona divina. Y a partir de esta definición y liturgia, el culto mariano, llamado de hiperdulía, y la fiesta de la Inmaculada se generalizan en oriente cristiano hacia el siglo VI, caminando dicha liturgia inmaculista hacia occidente durante el siglo IX, a través de la fiesta oriental de la concepción de santa Ana, aunque en Roma no se celebra ni oficializa hasta 1330[9].

Entre los Santos Padres, apologetas o escritores eclesiásticos de occidente o latinos, sobresalen Justino, Ireneo, Tertuliano, Orígenes, Hilario, Ambrosio, Jerónimo y, sobre todos , nuestro personaje Agustín de Hipona (354-430). Las invasiones en los países latinos y la defensa de la cristología sotereológica, contra el pelagianismo de Pelagio, Celestio, Juliano de Eclana, etc., sobre temas de la universalidad del pecado original y de necesidad de la gracia redentora, retrasan la dedicación patrística extensa a las prerrogativas marianas, que exigen primero defender su virginidad (que afecta Cristo) contra la herejía pelagiano-jovinianea[10]. Pero, a su vez, si la fe inmaculista pudo iniciarse en oriente no pelagiano se razonará y progresará más en occidente justamente porque estaba más desarrollada la doctrina del pecado original.

En todo caso, el Sínodo de Letrán (649), en su canon 3, condenando a la herejía, ya invoca la doctrina genérica de los "santos Padres" -sin distingos geográficos- para probar que Jesucristo es hijo de la "madre de Dios, santa y siempre virgen e *inmaculada* María"[11].

Realmente, en pro de la exención de María del pecado original, la patrología preagustiniana ya abunda en expresiones de plenitud de

---

8. ALDAMA, J. A., *María en la patrística*..., pp. 63-80; 248-263; POZO, C., *María, nueva Eva*, pp. 347-360.

9. ALASTRUEY, G., *Tratado de la Virgen*..., pp. 831-934; CAROL, J. B., *Mariología*..., pp. 182-233.

10. CAROL, J. B., *Mariología*..., pp. 111-155; 234-266; POZO, C., *María nueva Eva*..., pp. 265-300.

11. *Si quis secundum sanctos Patres non confitetur proprie et secundum veritatem...Dei genetricem sanctam semper virginem et immaculatam Mariam*... (DH, 503)

gracia, santidad plena, absoluta pureza, tabernáculo exento de corrupción, "la solamente inmaculada" (Efrén), "inmaculada del inmaculado" (Orígenes), "virgen inmaculada siempre y en todo" (Dídimo de Alejandría). Y en siglos VII-VIII, "María ha nacido como un querubín...de barro puro e inmaculado" (Teotecno), "María, don de la primera creación de parte de Dios" (Andrés de Creta), "Inmaculadísima" (Germán de Constantinopla)[12]. En fin, en estos primeros siglos el argumentario patrístico contrapone la antítesis del palíndromo latino y español de "Eva-Ave, Ave-Eva". "La muerte por Eva, la vida por María" (Jerónimo). Pero en la mariología elemental anterior a san Agustín no se argumenta mayormente barajando el pecado original, problema que se le plantea al obispo de Hipona en la polémica antipelagiana.

Presentada esta introducción panorámica de patrística y proyección histórica global, dividimos este escrito en los dos bloques siguientes, que corresponden a sendos célebres pasajes o textos de san Agustín, que abogan a favor de la inmaculada concepción de María, en réplica a los contemporáneos polemistas Pelagio y Juliano respectivamente.

II. Primer texto agustiniano pro-Inmaculada

Excepta itaque sancta virgine Maria, de qua, propter honorem Domini, nullam prorsus, cum de peccatis agitur, haberi volo quaestionem: unde (inde) scimus quod ei plus gratiae colatum fuerit ad vincendum omni ex parte peccatum, quae concipere ac(et) parere meruit, quem constat nullum habuisse peccatum; hac ergo virgine excepta, si omnes illos sanctos et sanctas....[13]

(*De natura et gratia* (=NG), 36, 42; PL 44, 267; BAC-6, Madrid 1949, p. 870).

Exceptuando, pues, a la santa virgen María, sobre la cual, por el honor debido al Señor, cuando se trata de pecados, no quiero que se cuestione, porque sabemos que a ella le fue conferida más gracia para vencer totalmente al pecado, pues fue digna de concebir y dar a luz al que consta que no tuvo pecado; exceptuando, por tanto, a esta Virgen, si a todos los santos y santas...

(*Naturaleza y gracia* (=NG), 36, 42; BAC-6, Madrid 1949, p.871).

12. Pozo, C., *María*....,pp. 321-322; existe ya un enquiridión latino. Corpus Patristico sobre textos marianos (Álvarez Campos, S., *Corpus marianum patristicum*, Burgos 1970-81, 6 vols + Indices (1985).

13. Los tres lexemas o palabras entre paréntesis son variantes de algunos manuscritos menos fidedignos, pero en nada cambian el sentido textual.

2.1. *Comentario hermenéutico del texto*

2.1.1. Comentario de texto mediato e inmediato

Comentar un texto exige atender al contexto mediato e inmediato. Y en el contexto mediato contra la doctrina pelagiana incipiente (sin explicitar nombres), Agustín había publicado en 411 una "obra clásica en la historia de la teología católica" (Moricca) sobre la existencia, universalidad del pecado original y la necesidad del bautismo de los niños [14]; existencia y universalidad, de la que el teólogo de Hipona no se siente inventor [15]. El monje bretón Pelagio (+ h. 422)[16], habitante por Roma, Palestina y Egipto y temporalmente en Sicilia, se siente aludido y reacciona escribiendo un libro dialogado con el título *De natura,* "inoculando su perniciosísima doctrina contra la gracia de Cristo" [17]. En él Pelagio objeta afirmando la impecancia humana de varios santos y santas del AT y NT, "que no solo no pecaron sino que vivieron en la justicia según los libros divinos", como "Abel, Enoch, Melquisedec, Abrahán, Isaac, Jacob..., Samuel.., Elías..., Simeón..., Ana madre de Samuel, Judit, Ester, Isabel ..., José desposado con María, Juan Bautista... y "María, madre de nuestro Señor y Salvador", de la que dice que "la piedad exige que la confesemos exenta de pecado" [18]. En contexto pelagiano inmediato, que Agustín reproduce en "este voluminoso libro contra la herejía de Pelagio a instancias de algunos hermanos" [19], titulado *Naturaleza y Gracia*

---

14. *Consecuencias y perdón de los pecados* (De peccatorum meritis et remissione) (a. 411), I, 26, 39.

15. *Non ego finxi originale peccatum, quod catholica fides credit antiquitus* (MC, II, 12, 25). Por exceder el perímetro temático no entramos en la problemática del pecado original, del que es gran teólogo el obispo de Hipona, al amparo de Gen 3 y Rm 5, 12-21. Ni tampoco en algunas reinterpretaciones modernas. Estudian y citan mucha bibliografía: RONDET, H., *Le péché originel dans la tradition patristique et theologique*, Paris 1967; LANDARIA, L. F., *Teología del pecado original y de la gracia*, Madrid 1993, 79-113; GROSSI, V., "Il peccato originalle nella carequesi di s. Agostino prima de la polemica pelagiana", *Augustinianum*, 10 (1970) 325-359; 458-492; VILLALMONTE, A., "El problema del mal y el pecado original en san Agustín", *Naturaleza y Gracia*, 38 (1991) 235-263; ID., Cristianismo sin pecado original, Salamanca 1999, pp. 69-80, 253-273; SESBOÚÉ, B., "La racionalización teológica del pecado original", *Concilium*, n. 304 (2004) 14-17; etc.

16. GROSSI,V., "Controversia pelagiana. Adversarios y discípulos de san Agustín", en A. di Berardino (dir), *Patrología* III, Madrid 1981, pp. 557-582.

17. Ep., 169, 4, 13.

18. *Quam sine peccato confiteri necesse esse pietati* (NG, 36, 42)

19. Ep., 169, 4, 13.

(=NG), escrito en 415, el obispo de Hipona replica con el texto susodicho (reléase).

2.1.2. Texto agustiniano inmaculista

¿Se afirma en este texto mariológico-agustiniano la concepción inmaculada de María? ¿se la exime del pecado original? Ciertamente, el contexto parece referirse a impecancia personal, actual. Pero analicémoslo primero objetivamente en sí mismo, pues puede abrirse a un horizonte más total. Sirviéndonos de cañamazo expositivo la correspondencia inicial que ofrece Falgueras[20], el texto completo se construye con dos, a modo de hemistiquios estróficos acuartetados y asimétricos interrelacionados, según pensamientos homogéneos - que relacionamos con división de letras- , formando el primero la tesis (*excepta itaque...quaestionem*) y el segundo su razonamiento (*unde...*), cuya correspondencia se expresa, en doble columna de texto latino y con letras homónimas, para mejor comprensión y explicación:

a) Excepta itaque sancta virgine María	*a) Hac ergo vírgine excepta;*
b) de qua propter honorem Domini,	*b) quae concipere ac parere meruit, quem constat nullum habuisse peccatum;*
c) cum de peccatis agitur,	*c) Quid ei plus gratiae collatum fuerit ad vincendum ex omni parte peccatum;*
d) nullam prorsus haberi (habere) volo quaestionem.	*d) unde enim scimus*

2.1.2.1. Nexo causal entre pecado originante y originado

Ante todo Pelagio afirma que María está exenta de pecado y con más razón que otros santos, que para él también gozaron de impecancia terrenal. Pero este efecto de santidad personal, lo aporta para justificar la ausencia de transmisión del pecado original. Ahora bien, Agustín niega a Pelagio la impecancia de los santos en vida terrenal (I Jn 1, 8)[21] , pero comulga con él en la cláusula mariana (*quam sine*

20. "La contribución de san Agustín al dogma de la inmaculada concepción de María", *Scripta theologica*, 4 (1972) 402-407.

21. Serm. 181, 1-6.

peccato confiteri necesse esse pietati) y con más énfasis, universalidad y absolutez, eximiendo a María de todo pecado (*cum de peccatis agitur*, *ex omni parte*) y reiterando la excepcionalidad entre los santos (*excepta sancta virgine María, hac ergo virgine excepta*) con el mismo alcance o más que tuviera en Pelagio. Por tanto, si en el horizonte de Pelagio subyace su tesis general de negación del pecado originante originado (transmitido), por decirlo en términos escolásticos, a fortiori en la virgen María de Agustín. Es más, el obispo de Hipona afirmará en otra obra, refiriéndose a Cristo, que existe tanto nexo entre pecado original y actual o personal (originado), que verdaderamente "quien no cometió pecado [personal], no pudo tenerlo [original]"; pues "el adulto hubiera también cometido pecado [personal], si lo hubiera tenido siendo niño [original]" [22]. Es decir, dicho con palabras de santo Tomás de Villanueva, si María "no hubiera carecido de pecado original, tampoco del pecado actual" [23]. Tanta es la relación entre pecado original y su secuela, la concupiscencia [24]. De modo que si en este texto mariano no se extiende la inmunidad inmaculada de María al pecado original no se pueden salvar, sin contradicción, las cláusulas agustinianas antedichas, al decir del teólogo moderno Honorato del Val [25]. ¿O es que el pecado original no es un pecado? Pues no hay padre de la Iglesia, que haya estigmatizado más la mancha original con el nombre de pecado que el Doctor de la Gracia. Item más, como comenta fr. Luis de León [26], si, en la mente de Agustín, María fue concebida en pecado, nunca pudo haber dicho "a ella le fue conferida más gracia para vencer" en gerundio activo (*ad vincendum peccatum*) no en gerundivo (*vinceretur a peccato*). En definitiva, tratar de pecados en María (*cum de peccatis agitur*), no quiero que se cuestione, no quiero en absoluto ni plantearlo (*nullam prorsus haberi volo quaestionem*). Y es que, por esta rotunda expresión de Agustín y también a juzgar por la anterior confesión piadosa de Pelagio referente a la Virgen (*sine peccato confiteri necesse esse pietati*) -y el escándalo de "entregar al diablo a María",

22. *Quia qui non fecit, habere non potuit. Omnino verissimum est. Profecto enim peccatum etiam maior fecisset, si parvus habuisset* (*Contra* [Réplica] *a Juliano* (= CJ), V, 5, 57).

23. *Nam, si non caruisset originali, non utique caruisset actuali peccato* (*In festo immaculatae conceptionis*, Concio Iª, *Opera*, IV, Manila, 1883, p. 262;

24. Serm., 51, 25.

25. VAL, H., del, *Sacra theología dogmatica*, II, Madri 1906, pp. 305-311.

26. *De incarnatione tractatus*, d. 3, q. 2, concl. 2ª, *Opera*, IV, Salamanca 1893, p 107.

que dirá el pelagiano Juliano de Eclana [27]-, parece deducirse que la prerrogativa inmaculada era ya creída por el pueblo fiel, al menos con fe implícita, aunque la fiesta litúrgica, al menos en occidente, llegara después de los concilios ecuménicos cristológicos y marianos de Éfeso y Calcedonia, consagrados a puntos soteriológicos y derivadamente marianos de virginidad y maternidad divina.

2.1.2.2. Diferencia privilegiada entre María y Juan Bautista

Si a san Juan Bautista, precursor y heraldo del Señor, a pesar de haber sido santificado en el seno materno (Lc 1, 41) después de la animación y antes del nacimiento; a pesar de celebrarse ya litúrgicamente su natalicio a la vida mortal en días de Agustín[28], este lo incluye en el mismo catálogo de los otros justos no liberados de impecancia, sin duda por haber heredado también el pecado original[29], algo mucho más grande que la santificación del Bautista debió ocurrir en María, que queda exceptuada ella sola de la pecabilidad. Y no cabe otra causa que la exención del pecado genesíaco en el momento de la animación o "primer instante de su concepción", por decirlo con la expresión de la definición dogmática *Ineffabilis Deus*. Así, Juan santificado obtuvo la redención anticipada por gracia *deletiva*, en tanto que la virgen María preservada la recibió por gracia *preventiva*.

2.1.2.3. Maternidad divina, causa de Inmaculada

¿Motivo de tal exención o inmunidad original? "El honor del Señor" (*propter honorem Domini*) con todas sus consecuencias; es decir, la maternidad divina [30], prerrogativa, que supone merecer o "ser digna" (*meruit*) concebir y parir a quien consta que no tuvo pecado". Y, aunque María procede de Adán y Eva [31] y es madre sin concupis-

---

27. *Contra [réplica] Juliano, obra inacabada* (= CJOI), IV, 122. Será la prueba pro-Inmaculada del segundo texto (v. infra, tercer bloque).

28. Serm., 292, 1; 287, 1; 293, 1. En tiempo del obispo de Hipona en la Iglesia solo se venían celebrando dos natividades litúrgicas (serm. 287, 1), la de Cristo y la del Bautista (*solos duos natales celebrat, huius* [Joannis] *et Christi*).

29. Serm., 293, 12 (a. 413).

30. *Credimus enim Dominum Iesum Christum natum de virgine, quae Maria vocabatur* (*Trinit*., VIII, 5, 7; *Serm*. 145, 1-2).

31. Serm., 362, 16; 375B, 5.

cencia carnal[32] y más madre por su virginidad[33], "merecer", ser digna, supone gratuidad de limpieza total de pecado, ella que porta la gracia de ser madre de Cristo[34], creada por Cristo antes de ser creado en ella[35]; madre, que concibe a Cristo antes en su mente que en su seno[36]; ella, que muestra su nobleza de madre en la divinidad del hijo[37]; en fin, sabemos que Jesús del cuerpo de María tomó la medicina, no la herida[38]. Argumentando negativamente, no se salva el "honor del Señor", si su madre, como todos los descendientes de Adán, hubiese sido esclava del demonio, siquiera por algún instante. Este "honor del Señor" nos lleva, pues, a una redención anticipada de su madre, como "eternamente elegida y predestinada antes de los siglos -ab aeterno- en la mente divina, para ser en la plenitud de los tiempos Madre de Dios". Esta gracia preventiva es lo que en lenguaje moderno se llama impecabilidad *indirecta extrínseca o moral*, propia de la virgen María, en virtud de su privilegiado título de maternidad divina.

2.1.2.4. Antinomia mariano-cristológica

El posible valor probativo apodíctico pro-Inmaculada, defendible en el texto mariológico comentado, podría quedar aminorado por algún otro texto agustiniano, que concede solo a Cristo la impecancia personal e impecabilidad original. Tal puede ser el texto siguiente: Al amparo bíblico de la impecabilidad de Jesucristo "que no cometió pecado"[39], el doctor de la gracia sigue diciendo y abundando en el nexo causal de pecado originante y originado en el sentido de que "no ha habido hombre, a excepción de Cristo, que no cometiera pecado al crecer en edad [adultez], precisamente porque solo él no tuvo pecado en su niñez[nacimiento]"[40].

---

32. Serm., 51, 30; 69, 4; 121, 5; 225, 2.
33. Serm., 72A, 3.
34. Serm., 291, 6.
35. Serm., 72A, 7; 127, 9; 359, 9.
36. Serm., 215, 4.
37. Serm., 200, 2.
38. Serm., 294, 11.
39. *Qui peccatum non fecit* (I Ped, 2, 22).
40. *Nullus est hominum, praeter ipsum [Christum], qui peccatum non fecerit grandioris aetatis accessu, quia nullus est hominum, praeter ipsum, qui peccatum non habuerit infantilis aetatis* (CJ, V, 15, 57). Error del traductor español, L. Arias, al concertar el adjetivo "grandioris" con "peccatum" (OCSA/BAC-35, Madrid 1984, p. 816). Otros textos de excepción cristológica: Tr.,4, 19; *Diversas Cuest.,*

Pero en buena hermenéutica de textos comparados, esta objeción, a primera vista contradictoria, viene a ser más bien una simple antinomia o contradicción aparente. Cuando los textos valen por sí mismos no cabe acudir a comparaciones o habrá que buscar alguna interpretación propia. Si aquí Cristo es el único entre los hombres con impecabilidad e impecancia, en el texto mariano estudiado también se otorga a María, su madre, claramente la impecancia y consecuentemente la impecabilidad, aunque sea extrínseca o moral. Y no vale invocar cambio evolutivo en el pensamiento de Agustín al escribir el texto mariano en 415 y el cristológico hacia el 421, porque, como veremos en el otro nuevo texto pro-Inmaculada, Agustín lo formula en 430, año de su muerte, cuando estaba complementando su obra cristológica, ahora contra el pelagiano Juliano de Eclana.

La antinomia, pues, mariano-cristológica planteada se resuelve en base a los distintos contextos y situaciones. Por decirlo con expresiones teológicas modernas, la humanidad de Cristo, unida hipostáticamente a la persona divina, gozaba en la tierra de impecabilidad e impecancia, inmunidad total *indirecta, intrínseca* por título de derecho ; en cambio, en su madre María, ambas prerrogativas fueron títulos de gracia por la maternidad divina; privilegio de redención preventiva, inmunidad total *indirecta, extrínseca o moral*; y ya asunta y gozando de Dios como los santos bienaventurados, confirmados en gracia, por inmunidad intrínseca, como la humanidad de Cristo glorificada.

2.2. *Interpretación histórica del texto mariano-agustiniano (NG,36, 42)*

El texto agustiniano pro-Inmaculada analizado ha tenido una doble (acaso triple) interpretación en su recorrido histórico escolástico y moderno entre escritores más o menos especialistas en mariología y agustinología. Valor probativo inconcuso o suficiente para unos, insuficiente para otros e intermedio y hasta evasivo para los menos [41]. Como orientación general y con las debidas excepciones, en los años

66,6; *Comentario a los salmos* 34, 3 (*ut celerius dicam, María ex Adam mortua propter peccatum)*. Más textos en esta línea, cf. ÁLVAREZ CAMPOS, S., *Corpus marianum patriticum*... III, pp. 266-437, nn. 2385-2900.

41. FALQUERAS, Ig., "La contribución de san Agustín al dogma...", pp. 373-399.

del bajomedievo escolástico y renacentista, predominan como propugnadores del texto suficientemente probativo de san Agustín, la corriente teológica agustinista de las escuelas franciscano-escotista y agustiniana, al igual que la jesuítica, que suelen ser a la vez defensores de la doctrina inmaculista; y como texto insuficiente, la escuela tomista, más proclive a negar el privilegio mariano.

Y al margen de la suficiencia o insuficiencia inmaculista de la doctrina de Agustín de Hipona, sobra decir que la controversia teológica bajomedieval sobre el privilegio positivo o negativo de la inmaculada concepción de María, a lo largo de los siglos XV y XVI va derivando en positividad opinativa generalizada entre teólogos y con mayor arraigo en la fe del pueblo cristiano, que viene celebrando la fiesta litúrgica, en la medida que el magisterio pontificio ordinario de Sixto IV en Constituciones de 1477[42] y de 1483[43] y de Alejandro VII en Breve de 1661[44] solemnizan la ausencia de pecado original de María. Pero citemos los hermeneutas históricos sobre la suficiencia o insuficiencia doctrinal proinmaculada del obispo de Hipona.

2.2.1. Valor probatorio inmaculista suficiente

Por las pruebas referidas o similares y gracias a su formulación excepcional y sin limitaciones, se alinean en la lista que otorga valor probatorio suficiente a la tesis inmaculista, del comentado texto de san Agustín, los autores siguientes más relevantes entre escolásticos y modernos, que aquí, para evitar repeticiones, nos limitamos a enunciar en orden cronológico, remitiendo su referencia documental a la bibliografía semifinal[45], dado que la bibliografía de la mayoría de los autores del siglo XX valora la suficiencia probativa, contemplando este texto primero conjuntamente con el segundo a considerar en la segunda parte.

Con mayor o menor énfasis, indirecta o directamente, afirman la suficiencia probativa agustiniana: Gauthier (+1181) de la escuela de

42. Const. *Immaculata Beatae Maríae Virginis conceptio*, (DH, 1400).

43. Const. *Grave nimis* (DH, 1425), *Extravagantes Comunes*, III, 12, 2 (CrIC, II, c. 1285).

44. *Breve Sollicitudo omnium ecclesiarum* (DH, 2015-2017).

45. Sus referencias bibliográficas alfabéticas aparecen en el IV bloque de este escrito en la bibliografía inmaculista sobre san Agustín bajo el epígrafe 4. 1: Valor probatorio suficiente pro-inmaculada (impecancia originante y originada).

San Víctor, Nicolás de San Albano, Guillermo de Ware (+1267) y su discípulo Juan Duns Escoto (+1308), Oger (+1214), abad de Locedio (Vercelli) y Alejandro Neckam (+1217) con sus sermonarios, Pedro Aureolo (+1322), Tomás de Argentina o Strasburgo (+1357), Jaime Pérez de Valencia (+1490), Dionisio Vázquez (+1539), Concilio de Trento (1546)[46], Tomás de Villanueva (+1555), Alonso de Orozco, (+1591), fr. Luis de León (+1591), Egidio de la Presentación (1617)[47], Catarino(+1553), Roberto Belarmino (+1621), Francisco Suárez(+1617), Gonzalo Cervantes (+1630), Bmé de los Ríos (1647), Pedro de Alva y Astorga (+1667), Benedetto Plazza (1747), Juan Perrone (1847), Pío IX (*Bula Ineffabilis Deus,* 1854)[48], etc.

Entre los mariólogos y/o agustinólogos del siglo XX defienden el valor probatorio inmaculista del texto agustiniano, teólogos o escritores[49], como los protestantes Harnack y Schaff; y dentro de los católicos, P. Palmieri (1878), S. Protin, H. Kirfel, L. Talmont, E. Vacandard, E. Portalié, J. B. Terrien, Honorato del Val, H. Kirfel, H. Morilla, F.X. Müller, Ch. Boyer, G. Mª Roschini, M. J. Scheeben, E. Campana, I. M. Dietz, F. Spedalieri, M. Pellegrino, G. de la Rosa, G. Alastruey, Félix Domínguez, Carlos del Río, V. Capánaga, F. Moriones y otros menos conocidos.

---

46. Sesión quinta, *Decreto sobre el pecado original* (DH, 1516). No se cita a Agustín en la Declaración del texto inmaculista, pero sí aparece su único nombre (entre referencias bíblicas) en el contexto inmediato anterior del mismo *Decreto* con cita antipelagiana: *Contra duas epistolas Pelagii*, I, 13, 26 (PL 44, 562).

47. *De immaculata Virginis Conceptione ab omni peccato immuni libri quatuor,* Coimbra 1617*,* III, q. 4, a. 1. Este agustino lusitano estudia la doctrina de la Inmaculada en la escuela agustiniana de tres siglos atrás, desde la refundación jurídica de la Orden en el siglo XIII, situando, como negadores del privilegio mariano a Egidio Romano, G.de Rímini, S. deViterbo, Triunfo de Ancona, Bernardo Oliver, Enrique de Friemar, Vargas de Toledo, Jordán de Sajonia, etc. (todos del s. XIV); y entre los afirmadores a Tomás de Argentina, Herman de Schildicz, Juan Hiltaltinger, Jaime Pérez de Valencia, Tomás de Villanueva, Jerónimo Seripando, Luis de Montoya, Francisco de Cristo, Alonso de Orozco, Gaspar de Melo, fr. Luis de León, etc. (ss. XIV-XVI) (DOMÍNGUEZ CARRETERO, E., "Tradición inmaculista agustiniana a través de Egidio de la Presentación", *La Ciudad de Dios*, 166 (1954) 345-50, 350-86. También, TUMMINELLO, G., *Limmacolata Conceptione di Maria e la Scuola Agostiniana del secolo XIV*, Roma 1942.

48. DH, 2800-2804. En los primeros esquemas de la Bula aparecen citas de Agustín, Ambrosio, Jerónimo, Juan Damasceno..., que quedan implícitas en el texto final (GORDILLO, M., "La Inmaculada en la hist. de la Bula *Ineffabilis Deus*", *Estudios marianos*, 15 (1954) 332, 334).

49. Sus referencias bibliográficas aparecen en el IV bloque de este escrito en la bibliografía inmaculista alfabética sobre san Agustín bajo el epígrafe 4.2: Valor probatorio insuficiente pro-inmaculada (impecancia originada).

2.2.2. Valor probatorio inmaculista insuficiente (impecancia originada)

Debido a la vaguedad genérica del texto mariano analizado sin excepcionar explícitamente el pecado original, y a otros contextos agustinianos de universalidad del pecado genesíaco y necesidad de gracia sanante, que parecen suponer impecabilidad solo en Jesucristo[50], más el desconocimiento medieval del próximo texto (que después contemplaremos), otros varios autores conceden al texto agustiniano solo valor de exención mariana de impecancia originada o personal, pero insuficiencia inmaculista.

Entre los pensadores principales pueden citarse los medievales (negando ellos también el privilegio mariano) Fulgencio de Ruspe (+ 532), Beda el Venerable (+735), Anselmo de Canterbury(+1109), Hugo de San Víctor (+1114), Pedro Lombardo (+1160), Alejandro de Hales (+1245), Alberto Magno (+ 1290), Buenaventura (+1274), Tomás de Aquino (+ 1274), Egidio Romano(+1316), Gregorio de Rimini (+1358), algunos dominicos antiinmaculistas del renacimiento. Y tras el período proagustiniano inmediato anterior y posteror a la definición dogmática[51], de nuevo, afirman la insuficiencia inmaculista de Agustín algunos teólogos del siglo XX, como O. Rottmanner, L. Saltet, Ph. Friedrich, A. Deniffe, J. Tixeront, R. Culhane, B. Capelle, F. Hofmann, J. Götz, F. Cayré, Domiciano Fernández, etc.

Finalmente, otros autores, como más significativos, Dionisio Peteau (+1652) y en el siglo XX P. M. Frua (1960), precedido de A. Alvery (1907), X. Le Bachelet (1927), G. Jouassard (1949) y después I. Falgueras (1972), S. Álvarez Campos de Fiores (1988), etc., adoptan una posición intermedia entre insuficiencia y suficiencia probatorias, es decir, ausencia de conciencia inmaculista en la mente de Agustín en atención al contexto remoto e inmediato de solo impecancia personal en María y a cierta obscuridad textual en la presunta respuesta mariana inmaculista, pero concediendo al texto y textos agustinianos capacidad probativa o abierta a la posibilidad de defender el privilegio de inmunidad original. Sería un planteamiento, aunque no materialmente, sí formalmente exacto. Quizá en esta misma postura positivizante podría resituarse a san Anselmo y Alejandro de Hales, a la

50. Ya hemos dado suficiente respuesta a esta "antinomia mariano-cristológica" (supra, epígr. 2.1.2.4)

51. PASSAGLIA, E., *De Immaculato Deiparae semper virginis conceptu Commentarius*, Roma 1855, III, pp. 1258ss.

luz de su evolución final aproximativa al pensamiento de inmunidad preventiva de María. Reflejamos esta posición intermedia de más o menos insuficiencia en las bibliografías de sus autores.

III. Segundo texto agustiniano pro-Inmaculada

Non transcribimus diabolo Mariam condicione nascendi; sed ideo, quia ipsa condicio solvitur gratia renascendi

(*Contra Iulianum, opus imperfectum* (= CJOI), lib. IV, 122, PL 45, 1418 BAC-37, Madrid 1985, p. 183).

No adscribimos al poder del diablo a María en su nacimiento; porque, precisamente, por la gracia del renacimiento se disuelve la condición de su nacimiento. (*Réplica a Juliano, obra inacabada* (= CJOI), lib. IV, 122, BAC-37, Madrid 1985, p. 183).

3.1. *Comentario hermenéutico del texto*

3.1.1. Contexto mediato e inmediato

A seis años del tratado sobre NG (a.415), continuando la controversia antipelagiana, ahora con discípulos de Pelagio, en 421, el obispo de Hipona escribirá, en seis libritos, una *Réplica a Juliano*[52], racionalista y polemista, obispo de Eclana (+h. 450)[53], que había escrito cuatro opúsculos pelagianistas y a quien Agustín califica de "arquitecto del dogma pelagiano"[54]. En esta obra el teólogo de Hipona refuta las tesis pelagianas negadoras, afirmando la universalidad del pecado original a base de datos bíblicos, patrística preagustiniana y su aportación teológica personal. Pasados ocho años más, en 429 Agustín refuerza su argumentario antipelagiano con una nueva obra, también en *Replica a Juliano*, *obra inacabada*[55] (por la muerte de su autor Agustín en 430).

52. *Contra Julianum* (= CJ), OCSA/BAC-35, ed. bilingüe, Madrid 1984, pp. 391-944.

53. Datos biobibliográficos de Juliano, obispo de Eclana (Apulia): ARIAS, L., introd. a CJ, *Ibíd*.. pp. 391-396; GROSSI, V., "La controversia pelagiana.Adversarios y discípulos de san Agustín", *Patrología* III, ed. A. di Berardino, Madrid 1981, pp. 584-90.

54. CJ, VI, 11, 36; *Retractaciones*, II, 62.

55. *Contra Julianum, opus imperfectum* (= CJOI), OCSA/BAC-36/37, ed. bilingüe, Madrid 1985, 653+589 pp.

Ya, pues, dentro del contexto inmediato, siguiendo esta nueva obra, advertimos que, confundido Juliano por los argumentos de Agustín en pro de la universalidad del pecado original y su sanación por la gracia redentora de Cristo, plantea crudamente el problema al obispo de Hipona, acusándole de que incluye a la virgen María bajo el pecado, si quiere mantener esa doctrina de universalidad. Y así, le pospone al hereje Joviniano, pues "este -dice Juliano- niega la virginidad de María en su alumbramiento; pero tú, Agustín, adscribes a María misma al poder del diablo por la condición de su nacimiento"[56]. El problema está planteado en toda su crudeza y blancura. ¿Qué contrarreplicará Agustín?

3.1.2. Texto agustiniano inmaculista

En directo a la acusación julianea, Agustín, después de agradecer irónicamente su comparación y posposición a Joviniano, responde resuelta y contrariamente con terminología semejante, para significar más la posición contraria:

No adscribimos al poder del diablo a María en su nacimiento; porque, precisamente, por la gracia del renacimiento se disuelve la condición de su nacimiento (CJOI, IV, 122).

Como diciendo que no agregamos, no entregamos, no sometemos, no atribuimos al diablo poder alguno sobre María, porque la gracia del renacimiento vino a anular, a deshacer, su condición humana de nacimiento. Aquí se apunta la gracia *preventiva* o *preservativa* no solo de pecados actuales, sino también del original, dada la rotunda respuesta agustiniana en oposición antitética y en términos ilimitados a la acusación de Juliano: "tú esclavizas a María..."; "no esclavizo a María...". No parece evasiva, sino consonante respuesta a la provocación julianea. Breve, por coyuntural, pero contundente. Desglosemos la doble tesis, que viene a componerse también de dos hemistiquios que se complementan e implementan por su relación de efecto a causa.

---

56. *Ille (Iovinianus) virginitatem Mariae partus condicione dissolvit; tu, ipsam Maríam diabolo nascendi condicione transcribis* (CJOI, IV, 122).

3.1.2.1. No adscripción de María al diablo en el nacimiento

Conviene recordar con san Agustín, que el diablo solo y siempre tiene poder cuando hay pecado. Es ley inexorable: *Solo la creatura pertenece al diablo por el vicio, por el pecado*[57]. *Ambrosio y yo*- añade- *declaramos que todo hombre no regenerado tras su nacimiento se halla esclavo del demonio…a causa del pecado…, pues por instigación de Satanás se adentró en los niños el pecado…al nacer del primer Adán, hasta que renazcan en el segundo*[58]. *No negamos* -reitera Agustín- *que el hombre está bajo el poder del diablo mientras no renazca en Cristo*[59]. Está claro. Pecado y diablo o fuerzas del mal son inseparables. Se identifican.

Con estos contextos agustinianos podría establecerse este dilema:

O MARÍA ESTÁ SOMETIDA AL DIABLO EN ALGÚN MOMENTO DE SU SER HUMANO, DE SER PERSONA, O ES CONCEBIDA SIN PECADO (INMACULADA); AHORA BIEN, "NO SOMETEMOS A MARÍA AL DIABLO" (Agustín); POR TANTO, MARÍA ES INMACULADA.

El dilema es irreversible en buena lógica. Por tanto, si el texto en cuestión aboga por la inmunidad total de pecado, la "carne de pecado" (*caro peccati*) de María, indicadora de su origen humano, habrá que entenderla, no en acto, sino potencialmente, solo como débito del pecado, por gracia o privilegio, lo que en Cristo es "semejanza de carne de pecado" (*similitudo carnis peccati*)[60] por derecho. Este es el efecto. Pasemos a la causa.

3.1.2.2. La gracia del renacimiento anula su condición de nacimiento

Es la razón del hemistiquio anterior de "no adscripción" o exención. Pero, para que el genio de Agustín no sea contradictorio, esta "gracia de renacimiento" (*gratia renascendi*, *gratia redemptionis*), causa de inmunidad de pecado, tiene que ser gracia preservativa,

57. CJOI, III, 46.
58. CJOI, IV, 120; cf. I, 62; CJ, VI, 3.
59. *Matrimonio y concupiscencia* (= MC), 2, 3.
60. PM, 2, 35; 2, 24; CAPÁNAGA, V., "La Virgen María según san Agustín...", pp. 27-29.

gracia preventiva (*gratia praeveniens*)[61], que declara nulidad de pecado impidiendo de antemano que María contraiga el pecado, que por naturaleza (*iure seminationis*) debiera contraer. "La *gratia renascendi* es la gracia por la que alguien es liberado del pecado, del modo que sea", afirma el teólogo Palmieri[62]. Así, en el caso de María, la "gracia liberadora" (*gratia liberatrix*) es preventivamente liberadora, preservativamente redentora. Liberación, no por curación de la caída, sino por prevención de ella, como en la Hidalga del Valle de Calderón. Con esta hermenéutica se salva también la universalidad "ex debito" del pecado y la necesidad de una redención universal, que era el contexto y propósito de Agustín.

Una objeción semántica cabe plantearse. A bote pronto, atendiendo a la sola etimología, habría que decir, que "renacer" es nacer de nuevo y supone haber nacido o sido engendrado. Y en nuestro contexto, borrar algo contraído parece suponer el pecado. En otros términos, en el caso de María, la "gracia de renacer" sería gracia deletiva o liberativa, poslapsaria, a lo más, como la santificación de Juan Bautista en el seno materno. Sin embargo, aun sin superar esta cortedad etimológica de prioridades lógicas, cabe que todo sea simultáneo en el tiempo, hasta tal punto que Padres de la Iglesia, como Ambrosio, bautista del convertido de Tagaste, no siente escrúpulo en aplicar, no ya a María, sino al mismo Jesucristo, el renacimiento (*renatus*), el nacimiento espiritual por oposición al nacimiento material o físico (*natus*) [63]. Por lo demás, las etimologías originales fácilmente quedan desbordadas cuando se incrementan los contenidos.

3.2. *Desconocimiento y valoración histórica del texto mariano-agustiniano (CJOI, IV, 122)*

Así como el primer texto inmaculista (NG, 36, 42) es conocido - y hasta controvertido- por toda la escolástica y tiempos modernos[64] hasta merecer su inserción positiva, bien que implícita o impersonal, en la Bula dogmática *Ineffabilis Deus* de 1854, el segundo texto en

61. Serm., 99, 6. Agustín habla del pagano candidato a adúltero que preventivamente no adulteró.

62. *De Deo creante et elevante*..., p.703; CAPÁNAGA, V., "La Virgen María...", pp. 24-26.

63. AMBROSIO, san, *Cum ipse Iesuschristus de Spiritu Sancto et natus et renatus* (*De Spiritu Sancto*, III, 10, 65)

64. V. infra, epígr. 4.1 y 4.2, bibliografía de suficiencia e insuficiencia

cuestión (CJOI, IV, 122) es ignorado por todo el medievo y renacimiento -sin que sepamos la causa- hasta que aparece invocado por Benedetto Plazza, en 1747, a favor del privilegio inmaculista en la nueva controversia, con motivo del *Voto Sanguinario* de Palermo en pro de la Inmaculada, suscitada principalmente por Muratori y rebatida por el propio Plazza, que sale a la palestra[65]. Así el pensamiento completo de san Agustín pro-Imaculada queda históricamente mediatizado en la teología escolástica y renacentista. Por este desconocimiento histórico del segundo texto, y, por tanto, sin sometimiento a la crítica mariológica de los siglos, y una vez conocido, acaso también por estimarlo de menor valía probativa, no es tenido en cuenta en la redacción de la Bula dogmática. Eso sí, los comentaristas -agustinólogos o agustinófilos- de los siglos XIX y XX, al pronunciarse por la suficiencia o insuficiencia probatorias, ya conocen ambos textos mariano-agustinianos.

IV. Bibliografía inmaculista sobre San Agustín

En esta amplia bibliografía sobre el pensamiento mariano-inmaculista de san Agustín incluimos a todos los autores en dos apartados según su opinión de suficiencia o insuficiencia probatoria en la obra agustiniana. A los pocos que se sitúan en una zona intermedia de suficiencia de premisas e insuficiencia de conclusiones (como se indica en su referencia) -lo mismo que a quienes no manifiestan claramente su opinión- los ubicamos en uno u otro epígrafe a tenor de las expresiones enfáticas del desarrollo temático.

4.1. *Valor probatorio suficiente pro-Inmaculada*

ALASTRUEY, G., *Tratado de la Virgen María,* BAC, Madrid 1945, pp.169-70.

ALEJANDRO NECKAM, cf. infra Falgueras, Ig., pp. 382-83.

ARGENTINA, T. de, *In III sent*, d. 3, q. 1, 2ª concl.

ARIAS, L., [*San Agustín*]*, CJOI, IV, 122*, en OCSA/BAC-37, Madrid 1985, nt. 59, p. 183.

ALVA Y ASTORGA, Pedro de, *Sol veritatis...pro sacratissimae Mariae immaculata conceptione*, Madrid 1660, p. 322. Analiza 37 textos de san Agustín (pp. 302-323).

65. FALGUERAS, I., "La contribución...", p. 356, nt. 5.

BACHELET, X., Le: "Immaculée Conception", DTC, VII, Paris 1922, cc. 882-83 (posición indecisa por la obscuridad y ambigüedad de Agustín).

BARRIUSO SECO, F., *La Inmaculada Concepción de María en san Agustín*. Memoria licenciatura, Univ. Comillas 1971, ms. (*Miscellanea Comillas*, 42 (1984) 332).

BOYER, Ch., "Bulletin Augustinien", *Gregorianum*, 14 (1933) 93-96; ID., "La controverse sur l'opinion de s. Augustin touchant la conception de la Vierge", en *Virgo Immaculata* (Acta congressus mariologici-mariani), Roma 1955, IV, pp. 48-60.

CAMPANA, E., *Maria nel dogma católico*, Torino (1927) 1945, pp. 410-24.

CAMPO DEL POZO, F., "San Agustín y el dogma de la inmaculada", Rev. Apostolado n. 143 (1954) 372-374.

CAPÁNAGA, V., *[San Agustín], NG, 36, 42*, OCSA/BAC-6, Madrid 1949, nt. 15, pp. 939-40; ID., "La Virgen María según san Agustín", *Augustinus*, 37 (1992) 5-43 (Inmaculada, pp. 21-30).

CERVANTES, G. *Parecer de san Agustín en favor de la concepción purísima de la V. María...,* Sevilla 1618.

DIETZ, I. M., "Its die Hl. Jungfrau nach Augustinus *immaculata ab initio*?", *Augustiniana*, 4 (1954) 362-411.

DOMÍNGUEZ, F., *Ideología mariana de san Agustín,* Bogotá 1946, pp. 87-115.

GARCÍA GARCÉS, N., *El culto a la Virgen en la doctrina de san Agustín*, Madrid 1967.

GAUTHIER, *Excerpta ex libris contra quatuor laberinthos Franciae* (PL 199, 1155).

GUTIÉRREZ ALONSO, S., "La aportación inmaculista en los teólogos agustinos españoles", *Estudios Marianos,* 16 (1955) 199-232 (san Agustín, p.199).

GUTIÉRREZ, G., "Doctrina mariana de san Agustín", *Vergel Agustiniano*, 1 (1928) 101-104.

HARNACK, A., *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, Darmstadt 1964, III, p. 232, nt.

KIRFEL, H.,"Der hl. Augustinus und das Dogma von der unbefleckten Emfängnis Mariens", *Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie,* 22 (1908) 241-268.

JUAN DUNS ESCOTO, *Quaestiones disputatae de immaculata concept. B. M. Virginis*, III, Ad Aquas Claras 1904, pp. 7-13; *Comment. In libros sent. J. Duns Scoti,* III, d. 3, q. 1.

KIRFEL, H., "Der hl. Augustinus und das Dogma von der unbefleckten Empfängnis Mariens", en *Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie*, 22 (1908) 241-68.

LEÓN, fr. L. de, *De incarnatione tractatus* , d. 3, q. 2, concl. 2ª, *Opera,* IV, Salamanca 1893, p. 107.

MADRID, T. C., *Mariología agustiniana*, Valencia 2004.

MERINO, L., "La Inmaculada en el libro *De natura et gratia* de san Agustín", *Casiciaco* (Valladolid), 22 (1968) 243-249.

MORÁN, J., "La mariología de san Agustín a través de la bibliografía", *Rev. Esp. de Teología*, 23 (1963) 333-376 (sin pronunciarse el autor, sugiere la opinión inmaculista afirmativa o negativa sobre san Agustín de 126 bibliografías del s. XX).

MORILLA, H., "San Agustín, defensor de la Concepción Inmaculada de María", *La Ciudad de Dios*, 75 (1908) 385-391.

MORIONES, F., *Enchiridion theologicum sancti Augustini*, Madrid 1961, p. 348-49; ID., *Teología de san Agustín*, Madrid 2005, pp. 190-94.

MÜLLER,F. X.,"Augustinus amicus an adversarius Immaculatae Conceptionis", *Miscellanea Agostiniana*, Roma 1931, II, pp. 885-914.

NEBREDA, E, "La Vergine madre, secondo sant' Agostino", *Il Messaggero del Cuore di Maria* , 7 (1928) 67-71, 100-02, 132-34, 164-66, 195-97, 258-61, 227-30; 8 (1929) 5-10.

NICOLÁS DE SAN ALBANO, Epistola a Pedro Celle (+1183), Ep. 172 (PL 202, 624).

OGER DE LOCEDIO, Sermones XV, (PL 184, 941).

OROZCO, San Alonso de, *Declamationes in festo conceptionis Mariae*, 1-4; *Tract. Coronae Dominae nostrae*, cap. 1, p. 5.(HERRÁN, L. Mª, *La mariología del Beato Alonso de Orozco*, Toledo 1991, pp. 29 y 75).

PALMIERI, P., *De Deo creante et elevante*, Roma 1878, p. 703.

PEDRO AUREOLO, *Quaestiones disputatae de immaculata concept....,* pp. 57-58.

PELLEGRINO, M., S. Aurelio Agostino: La Vergine Maria, Roma 1954.

PÉREZ DE VALENCIA, J., *Expositio in ps. 45*, concl. 4ª.

PERRONE, J., *De immaculato B.V.M. conceptu. Disquisitio theologica*, Madrid 1848, pp. 65-66.

PÍO IX (*Bula Ineffabilis Deus,* 1854).

PLAZZA, B., *Causa Immaculatae Conceptionis*, Palermo 1747 (*Oeuvres completes*, Lyon 1864, p. 371.

PORTALIÈ,E.,"Augustín, saint", DTC, I, Paris 1931, cc. 2374-75.
PRESENTACIÓN, E. de la, *De immaculata Virginis Conceptione ab omni peccato immuni libri quatuor,* Coimbra 1617, III, q. 4, a. 1.
PROTIN, S., "La mariologie de saint Augustin", *Revue Augustinienne*, 1 (1902) 375-96.
RÍO, C. del, "La mariología en las obras de san Agustín: Absoluta pureza de María en la doctrina agustiniana", *Semanas misionológicas,* Burgos1955, pp. 182-190.
RÍOS, B. de los, *Horizont marianus sive de excellentia et virtutibus B.M. Virginis tractatus noven*, Antwerpiae 1647, c. 33; [*De hierarchia mariana*] (FOLGADO FLÓREZ, S.,"Santidad de María según Bmé de los Ríos", *La Ciudad de Dios*, 176(1963)35-62).
BELARMINO, R., *Opera* , Paris 1873, t. V, lib. 4, c. 15, p. 375.
ROSA, G. de la, "L'Immacolato concepimento di Maria negli scritti di s. Agostino", *Augustiniana* (XVI centenario della nascitá), Napoli 1955, pp. 203-226.
ROSCHINI, G. Mª., *La Madre de Dios según la fe y la teología*, Madrid 1955, II, pp. 33-40. (Los dos textos agustinianos se complementan con "suficiencia").
SCHAFF, *Saint Augustin*, Paris 1886, p. 98.
SCHEEBEN, M. J., *Handbuch der kath. Dogmatik*, Freiburg 1933, III, p. 543.
SPEDALIERI, F., " La Mariología nella Chiesa d'Africa", *Marianum*, 17(1955)153-82.
SUÁREZ, F., *Opera*, t. XIX, París 1877, Disp. 3, sect. 5, n. 18, p. 39.
TALMONT, L., "Saint Augustin et l'Immaculée Conception", *Revue Augustinienne*, 16 (1910) 745-749.
TERRIEN, J. B., *La Mère du Dieu et la Mère des hommes d'après les Pères et la Théologie*, Paris 1900, pp. 262-63; ID., *L'Immaculée Conception*, Paris 1904.
VAL, H., del, *Sacra Theologia dogmática*, Madrid 1906, II, pp. 305-11.
VACANDARD, E., "Les origines de la fête et du dogme de l'Immaculée Conception", *Revue du clergé français*, 16 (1910) 1-40.
VÁZQUEZ, D., *In conceptione B.V. Mariae:* Ne timeas (Lc 1, 30), ms, (v. Sermones, ed. Félix G. Olmedo, Madrid 1956, p. XL.
VILLANUEVA, Santo Tomás de, *In Conceptione Beatae Mariae Virginis,* Concio Iª, *Opera* IV, Manila 1883, p. 257.

4.2. *Valor probatorio insuficiente pro-Inmaculada (impecancia originada)*

ÁLVAREZ CAMPOS, S., *Corpus marianum patristicum,* Burgos 1974, III, pp. 266-437, nn. 2385-2900. Enquiriadión de textos cristológico-marianos de Agustín. El autor se inclina por impecancia «personal» (n. 22470) y «respuesta ambigua» (n. 2462) en sendos textos.

ALVERY, A., "Mariologie Augustinienne", *Revue Augustinienne*, 11 (1907) 705-719.

ANSELMO, San, *De conceptu virginali,* c. 7 (PL 158, 441, 451, 455). Evolución personal hacia la inmunidad mariana.

AQUINO, Santo Tomás de, *Summa theologica* III, q. 7, aa. 3 y 4.

BEDA, el Venerable, *Homilía I^a in festo Annuntiationis Beatae Maríae* (PL 94, 12-13

BUENAVENTURA, San, *In III Sententiarum*, d. 3, p. I, a. 1, q.2 (*Opera*, t. 3, Ad Acquas Claras 1887, p. 65). Posible evolución personal. En la práctica, como Superior General, instaura la fiesta litúrgica de la Inmaculada en la Orden.

CAPELLE, B., "Notes sur des textes de s. Augustin relatifs a l'Immaculée Conception", *Mémoires et Rapports du congrès marial tenu à Bruxelles*, Bruxelles, 1921, I, pp. 84-92; ID., "La pensée de saint Augustin sur l'Immaculée conception", *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, 4 (1932) 361-370.

CAYRÈ, F., *Patrologia*, Roma 1936, I, pp. 706-07.

CULHANE, R., "St. Augustine on the Immaculate Conception", *Irish Theological Quartely,* 22 (1955) 350-354.

DENIFFE, A., Deux questions médiévales concernant l'Immaculée Conception", *Recherches de Théologie…,* 4 (1932) 401-23 (el autor recoge opiniones medievales).

EGIDIO (= GIL) ROMANO, *In III Sententiarum*, d. 3, q. 1, a. 1; *Quodlibetum* 6, q. 20.

FALGUERAS SALINAS, I, "La contribución de san Agustín al dogma de la inmaculada concepción de María", *Scripta theologica*, 4 (1972) 429-33 (Insuficiencia probativa, pero correcta).

FERNÁNDEZ, D., "El pensamiento de san Agustín sobre la Inmaculada", *Analecta Baetica* (*Estudios teológicos sobre la inmaculada)*, Zafra (Badajoz) 1954, pp. 13-63.

FIORES, S. de, "Inmaculada", *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid 1988, p. 915.

FRIEDICH, Ph., *Die Mariologie des heiligen Augustinus*, Colonia 1907, pp. 202ss.
FRUA, M., *L'Immacolata Concezione e S. Agostino*, Saluzzo 1960, pp.98-118 (posición intermedia. Agustín no afirmó, pero sentó premisas de inmunidad inmaculista).
GÖTZ, J., "Augustin und die Immaculata Conceptio", *Theologie und Glaube*, 25 (1933) 739-44.
HALES, A. de, *In III Sententiarum*, d. 3, n. 12; *Summa theologica,* IV, tract. II, q. 2, c. 2, aa. 5 y 7. (Posible evolución personal de su pensamiento final hacia la inmunidad original de María).
HOFMANN, F., *Mariens Stellung in der Erlösungordung nachdem Hl. Augustinus*, Düsseldorf 1952, pp. 213-224.
JOUASSARD, G., "Marie à travers la patristique. Maternité divine, virginité, saintité," en *Maria.Études sur la sainte Vierge,* I, Paris 1949, pp. 114-122 (mente inmaculista dudosa en Agustín, pero abierta).
LOMBARDO, P., *In III Sententiarum*, d. 3 (PL 192, 760-61).
MAGNO, San Alberto, *De Incarnatione*, tract. II, q. 2, aa. 5 y 7 (*Opera*, t. 26, Monast. Westfalia 1958, pp. 184 y 186).
PETEAU, D., *Dogmata Theologica*, Paris 1867, VII, pp. 45-46 (insuficiente Agustín, pero con premisas de inmaculismo mariano).
POZO, C., *María, Nueva Eva,* BAC, Madrid 2005, p. 320.
RIMINI, G. de, *In II Sententiarum*, d. 3, q. 2, a. 3.
RIVAS GONZÁLEZ, A. F., Mariología en los sermones de san Agustín", *Religión y Cultura*, 39 (1993) 409-56 (por sermones Agustín no adivina la Inmaculada, p. 438).
ROTTMANNER, O., "Religionsgeschichte", *Hochland*, 2 (1904) 369-70.
RUSPE, F. de : *Ep*. 17, cap. VI, n. 13 (PL 65, 458).
SALTET, L., "Saint Augustin et l'Immaculée Conception", *Bulletin de Litterature Ecclésiastique*, 2 (1910) 161-166.
SAN VÍCTOR, H. de, *Summa sententiarum*,I, c. 16 (PL 176, 73).
TIXERONT, J., *Histoire des dogmes*, Paris 1909, II, pp. 471-72.

V. CONCLUSIONES

Todos los autores comentaristas de la mariología de Agustín de Hipona están de acuerdo en que el gran Africano nunca dijo "María tiene o ha pecado". Ninguno duda de su impecancia personal por gracia. Es más, casi todos admiten que el doctor de los doctores tuvo la genialidad de trazar con plumazo maestro y sintético los jalones para la doctrina inmaculista. Y aunque son más en cantidad y calidad

los autores que hablan de suficiencia probatoria agustiniana pro-inmaculada, no pueden ser ignorados los otros con calificación de insuficiencia, ante las dificultades contextuales de universalidad del pecado y de la redención humana en que están involucrados los textos marianos. Por eso, cabe reflexionar sobre la evolución terminológica en la mariología y bucear algo más sobre la posible conciencia explícita o implícita de Agustín, tratando de extraer conclusiones.

5.1. *Evolución bibliográfica y terminológica de la teología mariana*

Sin descender a los teólogos medievales, que tienden a ubicar a Agustín -patrimonio de toda la escolástica- como autoridad apoyadora de la tesis de su posición previa en tema inmaculista, algunos comentaristas modernos se inclinan por la insuficiencia probatoria de Agustín en pro de la defensa de la inmaculada concepción de María por exigirle más amplitud mariológica en su doctrina; y otros autores, por demandarle más análisis y claridad propios de la modernidad terminológica.

Respecto a la ausencia de amplitud mariológica -más desarrollo bibliográfico- del obispo de Hipona, ya hemos dicho que los Padres de la Iglesia de los cinco primeros siglos vivieron más preocupados por responder a los problemas cristológicos insurgentes que a los marianos que no fueran polémicos, como era la incipiente teología pro-inmaculada. Por otra parte, Agustín estaba metido a fondo en la teología del pecado original y su transmisión al género humano. Ni el tiempo ni la ocasión eran propicios para descender al estudio de las excepción mariana. Y en el coyuntural planteamiento de esta objeción esporádica, las circunstancias le aconsejaban brevedad y prudencia.

Brevedad, solucionando la objeción mariana planteada, para seguir con el hilo de la urgencia cristológica de universalidad del pecado y de la redención humanas, motivo y contenido de ambas obras antipelagianas y preocupación fundamental del pastor hiponense; y no el tema de la concepción inmaculada de María, que, al no ser dogma, ninguna herejía había parado mientes, no siendo así necesario su abordaje. O también cabe pensar que el privilegio inmaculado de María -admitida su impecancia original y originada hasta por los herejes pelagianos-, hacía innecesaria toda exposición más amplia. O bien, si quiso tratar más ampliamente este tema mariológico, le faltó

tiempo, por la muerte que visita al obispo de Hipona en 430, cuando tenía en el telar la inacabada *Réplica a Juliano*, incluido el segundo texto pro-inmaculada. Por lo demás, hay que reconocer que, a lo largo de su vida pastoral, Agustín no fue pródigo en elogios marianos [66], sí cristológicos, de cuya fe soteriológica quería imbuir a sus fieles. Por eso, si pudo, no quiso abundar más en mariología inmaculista, como sí abundó, aquí y allá, en virginidad mariológica.

Prudencia aconsejable -y acaso cierta veladura retórica en la respuesta mariológica a sendos herejes-, pues ya que la creencia, bien que no razonada, en la blancura inmaculada de María no había sido objeto de polémica, podía ser imprudente suscitarla, como excepción, en medio de la vorágine cristológica. También hay que valorar que contribuyó a cierta oscuridad de la respuesta el haber sido contestación lógica y directa a la interrogación del objetante: *Tú incluyes a la María*..., *Excluimos* (*exceptuamos*) *a la virgen María* (primera respuesta); *Tu adscribes a María ...No adscribimos a María* (segunda respuesta). En fin, a la vista de las estructuras de los textos mariano-agustinianos, tampoco se excluye en esta prudencia y veladura, que Agustín, aun vislumbrando teóricamente la posible armonización de la exención inmaculada sin desuniversalizar el pecado genesíaco, no quiso de facto asegurar tal inmunidad con explicitez razonada, toda vez que nadie hasta entonces, salvada la creencia implícita, -fuera por prudencia o por ignorancia- había querido o sabido explicitar.

Por lo demás, es innegable reconocer que el pensamiento y la bibliografía mariana y mariológica han evolucionado y perfeccionado a lo largo de la teología especulativa y positiva de los veinte siglos de la era cristiana. En esta evolución y bibliografía entran las precisiones conceptuales y terminológicas. Es extemporáneo y absurdo exigir a la teología y mariología patrísticas el uso de expresiones acuñadas por los siglos del pensamiento teológico, tales como las ofrecidas y descritas en la introducción de este estudio: concepción activa y pasiva; y esta, incoada y adecuada; impecabilidad intrínseca; y esta, directa e indirecta; y la extrínseca o moral indirecta; impecancia personal o actual; pecado originante y originado; gracia preventiva y deletiva, santidad positiva y negativa.

---

66. MORÁN, J., "¿Puede hablarse de culto a María en san Agustín?", *Augustinianum*, 7 (1967) 514-21; FOLGADO FLÓREZ, S., "Espiritualidad mariana en san Agustín, *Estudios Marianos*, 36 (1972) 125-151.

5.2. *Conciencia agustiniana suficiente pro-Inmaculada*

Importa precisar si Agustín en sus afirmaciones objetivas, suficientemente probatorias, llegó a pensar subjetivamente la redención o inmunidad de María en el momento de su concepción. Pues cabe defenderse una tesis sin conocimiento ni comprensión cabal de la misma, como le ocurrió al papa san Esteban, quien proclamando el valor del bautismo de los herejes, no por eso -observa Müller- sabía resolver todas las dificultades que llevaba consigo tal proclamación. ¿Fue así en el genio de Tagaste o, por el contrario, tuvo conciencia explícita de su afirmación inmaculista? ¿llegó a entender el obispo de Hipona que la propugnada universalidad del pecado podía armonizarse con la exención total de María? Este es el punto sutil y discutido en la doctrina agustiniano-inmaculista.

Pese a algunos escoliastas, que ven malabarismos verbales y escapatorias retóricas en sendas respuestas de Agustín, y a otros comentaristas opinando que "el Santo no pensó en el privilegio mariano", sí en la "santidad extraordinaria, pero no portentosa" (Falgueras), nuestra opinión se inclina por la conciencia suficiente y comprensión adecuada en una respuesta tan sintética como profunda. Porque defender sin comprender, suele darse en misterios dogmáticos, en que la negación nos situaría al margen de la fe. Pero en el caso de la inmaculada concepción de María, que, al no ser dogma cristiano, no pasaba de incipiente creencia popular, no existía tal riesgo. Es más, en el contexto de sendos textos, afirmar el privilegio blanco de María sin saberlo razonar, era caer parcialmente en la tesis pelagiana de Pelagio y Juliano respectivamente, a quienes el Doctor de la gracia trata de impugnar. En caso contrario, si Agustín no hubiera vislumbrado suficientemente y cuanto cabe en el campo del misterio, una posible armonización de la prerrogativa mariano-inmaculada con la universalidad del pecado genesíaco -tesis a defender-, no hubiera excepcionado a María de todo pecado; y la hubiera incluido entre los demás mortales, como harán santos doctores del medievo, aún cuando ya la creencia religiosa inmaculista estaba más arraigada en el pueblo fiel. No cabe pensar que la brillante inteligencia de Agustín se dejara llevar del sentimiento piadoso, afirmando y no negando, en un momento crucial de doctrina teológica en que no es admisible la contradicción.

Aún en caso de duda por nuestra parte, hay que favorecer al reo. Y si al reo le conceden la mayoría de los agustinólogos -con suficiencia o insuficiencia probatorias- que sentó principios y premisas

válidos para la tesis inmaculista, resulta violento y hasta irracional afirmar que un genio de tan prócer talla, como el hombre Agustín, -que se remontó hasta el último tramo asequible a la inteligencia humana, mereciendo apellidarse Águila y príncipe de los doctores con grandes elogios por el coro de los siglos[67]-, no llegara a esas conclusiones tan consecuentes de sus afirmaciones marianas rotundas y decididas, cuando otros de inteligencia menos penetrante las han visto obvias. Afirmaciones, por otra parte, pensadas sobre el escritorio agustiniano, sin el furor de la polémica verbal; y repensadas también, por oponerse, a primera vista, a la universalidad del pecado humano, necesitado de redención salvífica también universal. Solo admitiendo el privilegio inmaculista en la conciencia de Agustín, podemos entender en su plenitud la sintonía y armoniosa conjunción de esta otra sentencia cristológico-mariana del pastor de Hipona en su obra sobre "Combate Cristiano": *Añádase aquí el sagrado símbolo* (magnum sacramentum): *si la muerte nos vino por la mujer*, *había de nacernos la vida por la mujer. De modo que fuese derrotado por uno y otro sexo, masculino y femenino, el diablo, que se gloriaba de haber vencido a ambos. Y más le ha atormentado el haber sido liberados por los dos géneros*[68]. El redentor está patente y la corredentora, latente.

67. RODRÍGUEZ DÍEZ, J., "San Agustín, patrimonio antropológico de la Humanidad", *La Ciudad de Dios*, 218 (2005) 5-41. Antología de elogios ante el coro de los siglos (pp. 25-29).

68. *Huc accedit magnum sacramentum, ut quoniam per feminam nobis mors acciderat, vita nobis per feminam nasceretur: ut de utraque natura, id est, feminina et masculina, victus diabolus cruciaretur, quoniam de ambarum subversione laetabatur; cui parum fuerat ad poenam si ambae naturae in nobis liberarentur, nisi etiam per ambas liberaremur* (*De agone christiano*, 22, 24).

San Juan de Ávila, predicador de la Inmaculada

José Luis Moreno Martínez
Vicario General de la Diócesis de
Calahorra y La Calzada-Logroño

I. Introducción.

II. "¿Quién es ésta que nace como alba?" (Cant 6, 10).

III. "Toda hermosa eres, amada mía, y en ti no hay mancha alguna" (Cant 4, 6).

IV. Mujeres de la Biblia, figuras de María.

V. Conclusión.

I. Introducción

San Juan de Ávila (1500-1569), conocido como "el Apóstol de Andalucía", ha sido llamado "Maestro de evangelizadores" por la Conferencia Episcopal Española[1], la cual ha pedido también a la Santa Sede que lo declare doctor de la Iglesia. Su primer biógrafo, fray Luis de Granada, lo presentaba como modelo de predicadores[2]. La predicación fue, en efecto, la tarea más sobresaliente del fecundo ministerio pastoral de Juan de Ávila. En sus escritos se nos han conservado 82 sermones, además de 16 pláticas. De ellos 13 son sermones de distintas festividades de la Virgen: Natividad (3), Presentación, Purificación, Anunciación, Visitación, Soledad, Nieves y Asunción (4).

De la Inmaculada expresamente no hay ninguno. La fiesta, que en muchas partes se celebraba ya anteriormente, se extendió a toda la Iglesia latina en 1476, por la Constitución *Cum praeexcelsa* del Papa franciscano Sixto IV, que otorgaba indulgencias a los que asistieran a la Misa y oficios divinos. Es probable, por tanto, que Juan de Ávila predicara algún sermón en esa fiesta, que no era de precepto, pero no se nos ha conservado.

Sin embargo podemos calificar al Apóstol de Andalucía de predicador de la Inmaculada, porque son numerosas las veces en que menciona este privilegio de la Virgen directa o indirectamente. Y hemos de advertir que en su época no todos defendían la doctrina inmaculista, sino que existía una fuerte controversia teológica. Como sse sabe, eran particularmente los dominicos quienes estaban en contra, siguiendo la tesis de San Bernardo y de Santo Tomás de Aquino. La mayoría de las restantes Órdenes religiosas, con los franciscanos

---

1. Cf. *San Juan de Ávila, Maestro de evangelizadores*: Mensaje de la Conferencia Episcopal Española al Pueblo de Dios en el V Centenario del nacimiento de San Juan de Avila. Noviembre 1999.

2. Fr. Luis de Granada, *Vida del Padre Maestro Juan de Ávila y las partes que ha de tener un predicador del Evangelio*, Madrid 1588.

a la cabeza, estaban a favor, siguiendo la doctrina de Escoto. El concilio de Trento, que trató el tema del pecado original, no quiso dirimir la cuestión. La polémica seguía fuerte y tuvo que intervenir el Papa Pío V, que había sido dominico, para prohibir a las partes contendientes tildarse mutuamente de herejes.

Éste era el ambiente teológico en la época del Maestro Ávila. Él era claramente inmaculista, de acuerdo con las tesis que se defendían en la Universidad donde había estudiado la teología, en Alcalá, de clara influencia franciscana, desde su fundador el Cardenal Cisneros, y en la que había cátedra de Escoto[3]. El influjo de Juan de Ávila se puede ver en uno de sus discípulos preferidos, Diego Pérez de Valdivia, que fue catedrático de Teología en la Universidad de Baeza y posteriormente en la de Barcelona, quien escribiría el primer tratado teológico en castellano sobre la Inmaculada: *Tratado de la singular y purísima Concepción de la Madre de Dios*, impreso en Barcelona el año 1600[4].

La doctrina del Maestro Ávila sobre la Inmaculada, tal como aparece en sus sermones, no tiene nunca carácter polémico ni es presentada de manera sistemática. Más bien refleja una doctrina pacíficamente vivida y sentida por el pueblo cristiano al que el santo predica, contribuyendo así a reforzar ese "sensus fidei" del pueblo. Presentamos sus ideas sobre el tema en tres apartados, que organizamos al hilo de los textos bíblicos, fundamentalmente del Antiguo Testamento, que comenta en cuanto prefiguraciones de María[5].

---

3. Cfr. ANDRÉS, M., *La teología española en el siglo XVI*, II, Madrid 1978, p. 32-41; CONTRERAS CONTRERAS, J., "Alcalá: la Universidad que formó a San Juan de Ávila", en *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional. Madrid, 27-30 noviembre 2000*, Madrid 2002, pp. 939-956.

4. Cfr. ESQUERDA BIFET, J., *Diego Pérez de Valdivia, maestro de espiritualidad en el siglo XVI, discípulo de San Juan de Ávila*, Roma 1972; *El tratado de la Inmaculada de Diego Pérez de Valdivia* (Tesis. Comillas, 1964).

5. Han estudiado el tema de modo resumido: HERRERO, T., "La Inmaculada en el Beato Juan de Ávila", en *Estudios Marianos* 18 (1957) 371-380; ESQUERDA BIFET, J., *Diccionario de San Juan de Ávila*, Burgos 1999, pp. 509-512. Otros estudios sobre la mariología avilista: ESQUERDA BIFET, J., "Síntesis mariológica de los escritos de Juan de Ávila", en *Ephemerides Mariologicae* 11 (1961) 169-191; MOLINA, A., "Presencia de María en el epistolario del Santo Maestro Juan de Ávila", en *Estudios Marianos* 36 (1972) 281-304; FERNÁNDEZ, D., "Culto y devoción popular a María en la obra de San Juan de Ávila", en *Ephemerides Mariologicae* 31 (1981) 79-99; GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, A.P., "La actuación de María en la Iglesia de Cristo, según San Juan de Ávila", en *Scripta de Maria* 9 (1987) 109-147; MOLINA PRIETO, A, "Los tres sermones asuncionistas de San Juan de Ávila", en *Virgo Liber Verbi*, Roma 1991, pp. 281-309.

II. "¿Quién es ésta que nace como alba?" (Cant 6, 10)

San Juan de Ávila en dos sermones de la Natividad de la Virgen toma pie de un texto del Cantar de los Cantares para explicar las cualidades extraordinarias de la Niña que nace: "¿Quién es ésta que surge como el alba, hermosa como la luna, escogida como el sol, terrible como escuadrón de gente bien ordenada?" (Cant 6,10). Como se sabe, desde la Edad Media es frecuente la interpretación mariológica de la Esposa del Cantar de los Cantares. Y particularmente la Liturgia aplica a María los símbolos o piropos que se dicen de la Esposa.

En el primero de estos sermones, dirigiéndose a la Virgen, pregunta:

> "¿Por qué alba, benditísima Niña? Porque así como el alba no tiene que ver con la noche, así vos, cuando nacéis del vientre de vuestra madre, no tenéis que ver con pecado. En el alba ahogó Dios al Faraón y a los suyos en el mar Bermejo; y en vos, que nacéis como alba, ahogó Dios al demonio y a los pecados, de manera que en ninguna cosa tuvieron que ver con vos. ¡Oh Niña bendita, cuán segura estáis vos de que no es cierran la puerta del cielo con aquella palabra que San Juan dijo: Ninguna cosa sucia entre en aquella ciudad! (Ap 21,27), toda ella es oro limpio y no admite escoria de pecado chico ni grande. ¡Señora, Señora! A nosotros dice aquesta palabra y a nosotros pone temor, pues somos concebidos en pecado original y nacemos pecadores del vientre de nuestra madre; y con nuestro descuido y miramiento, sobre el pecado que de Adán heredamos, hemos añadido otros por nuestra culpa y propia voluntad. Unos han cometido más que otros, mas ninguno que en este mundo vive ha estado sin él sino vos, escogida particularmente por la divina bondad para que por honra suya no cayese pecado en vos, mas toda fuésedes limpia y preciosa como oro fino; y como Jacob, recibisteis la bendición espiritual sobre todos los hombres y sobre todos los ángeles, más ajena de pecados que todos y más rica de gracias y virtudes que todos. Algunos hubo como Jeremías y San Juan Baptista, los cuales nacieron del vientre de sus madres sin pecado original y después vivieron muy santamente; mas éstos no tienen, Señora, que ver con vos, pues si cuando nacieron no tuvieron pecado, fueron concebidos en él; y si cuando grandes no cometieron pecado mortal, cometieron veniales, de los cuales ninguno fue libre, sino solo vos"[6].

6. *Sermón 60, 73-102*: *Obras completas del Santo Maestro Juan de Ávila*, Madrid 1970-1971, t-III, p. 5. Ed. de L. Sala Balust; citamos por esta edición.

Este hermoso texto, tejido de referencias bíblicas, como es costumbre en nuestro predicador, destaca varias ideas: a) que María nunca tuvo que ver nada con el pecado, no sólo antes del nacimiento, sino desde el momento de su concepción; b) que a lo largo de toda su vida no cometió ni siquiera pecado venial; c) que eso se debe a una elección particular de la bondad divina. Comentamos brevemente la primera idea, dejando las otras para ampliarlas con otros textos.

El Maestro Ávila rechaza la tesis defendida por los dominicos de su tiempo, por ejemplo, su íntimo amigo fr. Luis de Granada. Según ellos, María habría sido concebida en pecado original, como todos los demás humanos, pero después Dios la habría santificado en el vientre de su madre antes de nacer, como hizo también con Jeremías ("antes de que salieras del vientre te santifiqué", Jr 1,5) y con el Bautista (en la Visitación). Era la posición de autores tan notables como San Bernardo, Alejandro de Hales, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino. Nuestro predicador, sin embargo, explica al pueblo que la Virgen se diferencia de Jeremías y San Juan Bautista, que fueron concebidos en pecado original[7] y sigue en esto la posición de los teólogos Victorinos, de Guillermo Ware, Raimundo Lulio, y particularmente del Beato Duns Escoto.

En otro sermón de la Natividad vuelve a comentar el símbolo del "alba" en el mismo sentido: "¿Quién es ésta que no nace en noche de pecado ni fue concebida en él, sino que ansí resplandece como alba sin nubes algunas y como sol del mediodía?"[8]. Y más adelante explica tres características del alba que se pueden aplicar a la Virgen, aunque no se refieren ya a su inmaculada concepción. Se parece María al alba, primero, porque es mensajera y madre del día, es decir, de Jesucristo, sol de justicia, por el que viene el día de salvación al mundo. Segundo, porque es madre del rocío, Cristo, que con su gracia humedece nuestras sequedades y hace fructificar nuestras almas. Y tercero, porque aborrece las tinieblas, es decir los pecados[9].

7. En un sermón de la Visitación vuelve a recordar la santificación del Bautista: "Mirad en la visitación de Elisabeth, que hablando la Virgen, recibió el niño aceleración del libre albedrío y recibió la gracia, ¡cómo quién no dice nada! Entonces recibió a Cristo y se gozó y le adoró y recibió la gracia y fue limpio del pecado original", *Sermón 66*: o.c., t. III, p. 104.

8. *Sermón 61*: o.c., t. III, p. 21.

9. Cf. *Sermón 61*: o.c., t. III, pp. 23-28. Es de observar que Juan de Ávila probablemente se inspira para este comentario en Gerson, quien en un sermón de la Natividad comenta de modo parecido el símbolo de la aurora de Cant 6,10 explicando que es *"diei nuntiatrix, roris generatrix y latronum effugatrix"* (cf. GERSON, J., *Opera omnia*, Antuerpiae 1706, t. III, col. 1361.

Los comentarios sobre los otros símbolos del Cantar de los Cantares adquieren pleno significado desde su doctrina inmaculista. En efecto, al comentar *"hermosa como la luna"*, dice: "Es toda blanca, purísima; y así como su Hijo es blancura de la eterna luz, así ella participa de esta blancura más que hombres y ángeles; porque, como dice San Anselmo, fue cosa conveniente que esta benditísima Virgen resplandeciese con tan gran puridad, que después de Dios no podía ser pensada otra mayor. Es la luna blanca y la Virgen es purísima… Por lo cual os confesamos, Señora, que sois *hermosa como la luna*, pues que en comparación de vuestra benditísima ánima y de la hermosura espiritual que en ella puso el Espíritu Santo, la luna no osara parecer"[10]. Nótese cómo subraya el argumento de conveniencia de San Anselmo, que está en la raíz del famoso razonamiento de la escolástica posterior: "potuit, decuit, fecit", para explicar la concepción inmaculada por designio divino[11].

De la expresión *"escogida como el sol"* comenta: "Quien le dio ser parte de su santidad, darle ha también su lumbre de sol… Sol que procede del sol es aquesta Niña sagrada, y *la mujer vestida del sol* que San Juan vio en su Apocalipsi (Ap 12,1). Y, finalmente, es terrible *como escuadrón de gente ordenada*: "Porque si con San Antón esta tema tenían los demonios, que oyendo su nombre echaban a huir, ¿con cuánta más razón se debe creer que al nombre de María huirán, y con más ligereza, pues ella es la mujer de la cual está escrito que *había de quebrantar la cabeza al demonio* (Gn 3,15), no solo porque escapó del pecado original, mas de todos los otro mortales y veniales, lo cual no hizo San Antón ni otro alguno"[12].

---

10. *Sermón 60*: o.c., t. III, p. 6.

11. La cita de San Anselmo que trae Juan de Ávila corresponde precisamente a un sermón sobre la Concepción de la Virgen (PL 158, col. 451). Dice así textualmente: "Convenía que la Virgen resplandeciera con aquella pureza, mayor que la cual no se puede encontrar debajo de Dios, a la cual Dios Padre de tal modo había dispuesto darle a su único Hijo…que naturalmente fuera uno y el mismo Hijo común de Dios Padre y de la Virgen". Un discípulo de San Anselmo, Eadmero de Canterbury, del siglo XII, que escribió el primer tratado sobre la Inmaculada Concepción de María, reforzará el argumento de conveniencia. Será Guillermo Ware, maestro de Scoto, quien introduzca el famoso silogismo: "potuit, decuit, fecit". Duns Scoto empleará también el argumento de conveniencia explicando que lo que a Dios le conviene hacer lo hace.

12. *Sermón 60*: o.c., t. III, p. 7-9.

III. "Toda hermosa eres, amada mía, y en ti no hay mancha alguna" (Cant 4, 6)

Los epítetos anteriores -"hermosa como la luna" y "escogida como el sol"- pertenecen, además, a la simbología mariana que ya desde finales del siglo XV y sobre todo en el siglo XVI se hace característica de la iconografía de la Inmaculada[13]. Es la representación típica de la *"Tota pulchra"*: la Virgen rodeada de los símbolos recogidos del Cantar de los Cantares y de otros pasajes del Antiguo Testamento, que ya se aplicaban en los himnos litúrgicos desde la Edad Media. Suelen ser un total de quince símbolos: además de los dos mencionados, "estrella del mar", "plantel de rosas" (Ecco 28,14), "lirio entre espinas" (Cant 2,2), "cedro esbelto" (Ecco 24,13), "olivo gallardo" (Ecco 24,14), "huerto cerrado" (Cant 4,12), "ciudad de Dios" (Sal 87,3), "puerta del cielo" (Gn 28,17), "torre de David" (Cat 4,4), "fuente de los huertos" (Cat 4,15), "pozo de aguas vivas" (Cant 4,15), "vara de Jesé" (Is 11,1), "espejo sin mancha" (Sap 7,26).

Todos estos símbolos resaltan la hermosura de la Virgen, a quien en esta iconografía se dirige el Padre celestial desde lo alto, con una estela en las manos donde se lee el piropo del Cantar de los Cantares: *"Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te"* (Cant 4,6). La hermosura le viene a María porque no tiene mancha alguna y en el contexto de la polémica sobre la Inmaculada se quiere subrayar que es sin mancha alguna de pecado, es decir, Inmaculada del todo, desde su concepción y, por tanto, sin pecado original.

El Apóstol de Andalucía también habla de esta alabanza del "tota pulchra" que Dios hace de la Virgen[14]. Y recurre a ella cuando, en un sermón de la Asunción, aplica a María la frase del Salmo 118,57: "Yo, Señor, tomé por razón mía el guardar tu santa Ley" y comenta su carencia absoluta de todo pecado, por encima de todos los santos:

---

13. Para el estudio de este tema iconográfico en España, cfr. Trens, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, p. 149-164. En Italia lo ha estudiado recientemente: Francia, V., *Splendore di belleza. L'iconografia dell'Inmacolata Concezione nella pintura rinascimentale italiana*, Città del Vaticano 2004, pp. 203-225.

14. "¿Quién pondrá lengua en alabar a aquella a quien tantos grandes se pusieron a alabar y, sobre todo el grande sobre todos los grandes, Dios? Que suyas son estas palabras: *Quam pulchra es amica mea, quam pulchra es; et tota pulchra es, amica mea, et macula no es in te*. ¡Oh bienaventurada Niña!", *Sermón 61:* o.c., t. III, p. 22.

> "Muchos santos hubo y agora los hay, que no cometerán deliberadamente y con acuerdo un pecado venial, aunque les cueste la vida y mil vidas; mas los pecados de inadvertencia, de negligencia y los que nacen de nuestra propia carne, que son casi naturales a nuestra humana flaqueza y sin los cuales no se vive en esta miserable vida, aunque los desearon evitar, no salieron con ello, porque la corrupción del pecado original, aunque sea perdonado por el santo bautismo, no deja de vivir sin pecado venial al que debajo de su poder tomó. Mas como la sacratísima Virgen María por su singular privilegio fue preservada de pecado original, tuvo vida limpísima y ajena de todo pecado: cuerpo limpio por virginidad y ánima tal que es llamada por Dios toda hermosa y que no hay en ella mancha"[15].

En este párrafo podemos destacar dos ideas: En primer lugar, la afirmación nítida de la doctrina de la Inmaculada Concepción con expresiones prácticamente iguales que las que empleará el Papa Pío IX en la definición dogmática: "…la santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente…".

La segunda idea es que precisamente el no tener pecado original es la razón por la que tampoco tuvo ningún tipo de pecado personal. Este es un tema que repite con frecuencia el santo: "¿Qué sentiría aquella Virgen bendita cuando se acordase de tan gran beneficio recibido de la mano piadosa de Dios, que ni en su concepción ni en toda su vida cayó ella en pecado? Porque muy bien sabía que es mayor merced dar Dios la inocencia, no dejando caer en pecado, que al caído darle perdón"[16]. Juan de Ávila deja bien clara la acción de la gracia divina en ese privilegio de la Virgen. El primado de la gracia bri-

---

15. *Sermón 71*: o.c., t. III, p. 217. En muchos lugares califica a la Virgen de "limpísima" y comenta el sentido del "sin mancha": "en la Virgen todo es limpio y blanco más que la nieve, sin ninguna mancha de pecado" (*Sermón 66*: o.c., t. III, p. 106); "esta Virgen limpísima, en quien nunca hubo pecado" (*Sermón 67*: o.c., t. III, p. 118); "nunca pecó, limpísima fue en su concepción" (*Sermón 65,1*: o.c., t. III, p. 87); "es puramente limpia y en ella no hubo pecado ni mácula alguna" (*Sermón 72*: OC III, p. 229).

16. *Sermón 70*: o.c., t. III, p. 179. Otros textos similares: "¡Gran diferencia entre el corazón de los hijos de Adán, que se quedan en su propia miseria, al corazón purísimo de aquesta Señora, al cual no tocó el pecado de Adán y fue tan tomado de la gracia del Espíritu Santo, que más se puede llamar divino que humano!" (*Sermón 69*: o.c., t. III, p. 159); "desde que fuisteis concebida hasta que de esta vida salisteis, en ninguna cosa chica ni grande enojasteis a Dios" (Ibid. p. 167).

lla en María más que en ninguna otra persona, porque el no dejar caer es mayor don que el perdonar y levantar después de caído. Recoge aquí el Maestro Ávila el sentido de la famosa y definitiva argumentación de Duns Scoto: es más glorioso para Cristo preservar a María que extraerla del pecado, evitar que contrajese la culpa que no limpiarla después de manchada, pues ello encierra un beneficio mucho mayor[17]. Es la misma idea que un poeta de finales del siglo XVI, el carmelita Pedro Padilla, pondrá en versos que serán retomados en el siglo XX como Himno de la Liturgia de las Horas en Laudes de la solemnidad de la Inmaculada:

> "Ninguno del ser humano
> como vos se pudo ver,
> que a otros les dejan caer
> y después les dan la mano.
> Mas vos, Virgen, no caíste
> como los otros cayeron,
> que siempre la mano os dieron
> con que preservada fuiste"[18].

Juan de Ávila trasmitía en sus sermones, para formación y devoción del pueblo, las afirmaciones inmaculistas que se defendían en las cátedras, lo mismo que los poetas las cantaban en sus versos populares.

En un sermón de la Asunción explica todavía con más claridad que todo es fruto del amor especial con que Dios la ha amado. Lo hace comentando en sentido mariológico frases dichas de la Sabiduría en el libro del Eclesiástico, siguiendo la costumbre litúrgica. Y así explica:

> "Ella dice que desde ab initio et ante saecula fue criada (Ecco 24,14); porque, aunque en el ser real fue en el tiempo criada, mas en la mente divina ante todo tiempo lo fue. Y aunque también lo fue todo lo demás que Dios crió en tiempo, mas esta Señora fue antepuesta a todas en ser más amada y elegida para mayor dignidad y para mayores bienes; y por eso se llama la primera engendrada ante toda criatura (cfr. Ecco 24,5), porque en los ojos y corazón de Dios es la más dotada de gracias que todo el restante de lo criado. Y de aquel

17. Cfr. DUNS SCOTO, *In III Sententiarum, dist. III, q. I.*

18. Cfr. PEDRO DE PADILLA, *Grandezas y excelencias de la Virgen Señora nuestra*, Madrid 1587, p. 25: "A la limpísima Concepción de Nuestra Señora", citado por HERRÁN, L. Mª, *Mariología poética española,* Madrid 1988, p. 154.

> inefable fuego de amor con que la Virgen fue amada, resultó el ser criada y reservada de todo pecado y vivir tal vida que con la gracia del Señor mereció subir hoy al cielo a reinar con mayor excelencia que ningún hombre ni ángel"[19].

Este pasaje tiene la originalidad de unir bajo el mismo concepto del amor de Dios toda la trayectoria de María, desde su Concepción hasta su Asunción. El misterio de la concepción inmaculada de María no hay que entenderlo solamente en el sentido negativo de carecer de pecado, sino también en el sentido de positivo de estar llena de gracia desde el principio de su ser y a lo largo de toda su existencia. Esa santidad de María, que se va actualizando en el amor a Dios de toda su vida, es superior a la de todos los santos y ángeles:

> "Grande excelencia es ésta, que ni tuvo, ni tiene, ni tendrá igual entre todos los santos (…). Fortísimo fue su amor, que le compelió a buscar en todas las cosas el mayor contentamiento y mayor gloria de Dios de su corazón. Como dice San Pablo que se debe buscar la voluntad de Dios de muy buena gana y huir de pecados mortales y de veniales, y de lo bueno escoger lo mejor, así lo hizo esta Virgen. En lo primero muchos semejables tuvo que no cometieron pecado moral; en lo segundo excede a todos los hombres y mujeres que vienen de Adán por el modo ordinario de la generación; mas en las riquezas de su amor, con que tenía la cumbre de gracia y de las virtudes, excede a los ángeles y a todos los espíritus celestiales, aunque sean los más altos querubines y serafines, los cuales con mucha razón pueden conocer ventaja y ser discípulos de esta sagrada Virgen en la escuela del amor a Dios, pues es más rica en esta arte, que excede y puede enseñar a todos ellos"[20].

---

19. *Sermón 69*: o.c., t. III, p. 158. Nótese que varios de los símbolos clásicos de la *tota pulchra* (rosal, cedro, olivo) están tomados del cap. 24 de Ecco. aquí citado. La predestinación de la Virgen, de la que habla aquí, aplicándole la expresión de Ecco 24,5 "primogénita entre todas las criaturas", es un tema de larga tradición teológica, que el Papa Pío IX recoge en la Bula de la declaración dogmática de la Inmculada Concepción, cuando dice: "La Iglesia acostumbró a emplear en los Oficios eclesiásticos y en la sagrada Liturgia aun las mismísimas palabras que emplean las divinas Escrituras tratando de la Sabiduría increada y describiendo sus eternos orígenes, y aplicarlas a los principios de la Virgen, los cuales habían sido predeterminados en el mismo y único decreto juntamente con la encarnación de la divina Sabiduría", *Ineffabilis Deus*, 2.

20. *Sermón 71*: o.c., t. III, p. 218.

Parece que nuestro Santo defiende una tesis que podemos calificar de pionera en el siglo XVI: la santidad inicial de María es superior a la santidad de todos los santos y ángeles[21]. No todos los teólogos posteriores están de acuerdo con esta tesis, pero Pío IX la refrendará en la Bula de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción[22].

Por lo demás, San Juan de Ávila, que, como hemos dicho, gusta de llamar a María con la popular expresión de "limpísima", inculca a sus fieles su invocación, particularmente para que los asista en las tentaciones de la carne y les conceda la virtud de la castidad. Así lo hace en un sermón de la Anunciación: "Porque ella fue limpísima, por su devoción, aunque tus pasiones te inclinen a otras cosas, seas tú limpio por su amor y te apartes de males, y digas: 'Esto por amor de la Virgen limpísima'. Si fuera juez mandara que ninguna mujer sucia se llamase María, por honra de esta Virgen limpísima"[23]. Y en el tratado espiritual *Audi, Filia*, que escribe para su joven dirigida Doña Sancha Carrillo, le aconseja lo mismo para mantener la virtud de la castidad: "principalmente más que ningún santo debe ser llamada la limpísima Virgen María, importunándola con servicios y oraciones que nos alcance esta merced, las cuales ella oye y recibe de muy buena gana, como verdadera amadora de lo que le pedimos. Especialmente he visto haber venido provechos notables por medio de esta Señora a personas molestadas de flaqueza de carne por rezar-

---

21. Cfr. BOVER, J.Mª, "Santidad inicial de María", en *Estudios Eclesiásticos*, 28 (1954) 563-580, quien explica que esta doctrina del Maestro Ávila sonó como nueva en su tiempo y a algunos jesuitas, como Baltasar Álvarez y Martín Gutiérrez, les pareció muy interesante y pensaron en el modo de darle argumentación teológica. Se lo pidieron al joven Francisco Suárez, que en 1570 terminaba sus estudios de Teología en Salamanca, quien la introdujo entre las tesis que iba a defender en acto público, apadrinado por el catedrático de Prima, Mancio de Corpus Christi, O.P.; la primera impresión del dominico fue desfavorable, pero luego se ofreció a patrocinarla. Suárez la introduciría posteriormente en su obra *De Mysteriis Vitae Christi*.

22. Sobre esta cuestión teológica, cfr. ROSCHINI, G. Mª, o.c., t. II, pp. 81-85. El Papa Pío IX se expresa así: "Dios eligió y señaló desde el principio y antes de los tiempos una Madre, para que su unigénito Hijo , hecho carne de ella, naciese en la dichosa plenitud de los tiempos, y en tanto grado la amó por encima de todas las criaturas, que en sola ella se complació con señaladísima benevolencia. Por lo cual tan maravillosamente la colmó de la abundancia de todos los celestiales carismas, sacada del tesoro de la divinidad, muy por encima de todos los ángeles y santos, que ella, absolutamente siempre libre de toda mancha de pecado y toda hermosa y perfecta, manifestase tal plenitud de inocencia y santidad, que no se concibe en modo alguno mayor después de Dios y nadie puede imaginar fuera de Dios", *Ineffabilis Deus*, 1.

23. *Sermón 65,2*: o.c., t. III, p. 99.

le alguna cosa en memoria de la limpieza con que fue concebida sin pecado y de la limpieza virginal con que concibió al Hijo de Dios. A esta Señora, pues, tomad por particular abogada que os alcance y conserve con su oración esta limpieza"[24].

En conclusión, la hermosura de la Virgen es su santidad, que es total, porque es desde su concepción. Gusta el Apóstol de Andalucía hablar de la hermosura de María, aplicándole los pasajes de la Esposa del Cantar de los Cantares: "¿Dónde fue tu amado, la más hermosa de las mujeres? (Cant 5,17) (…) Todos los ángeles confiesan que esta Virgen es más rica que ellos en la riqueza de la gracia y virtudes y más arreada de la hermosura espiritual que de esto resulta"[25].

IV. Mujeres de la Biblia, figuras de María

Nuestro santo predicador recurre constantemente a la Biblia en sus sermones. Al hablar de la Virgen, con frecuencia menciona a las mujeres del Antiguo Testamento en las que encuentra alguna semejanza con María. Era un procedimiento bien atestiguado en los escritores patrísticos y medievales, que presentan muchas figuras de la Virgen: Eva, Sara, Rebeca, Raquel, María la hermana de Moisés, Rut, Ana, Ester, Judit, Débora, etc.[26]. En el tema de la Inmaculada encontramos en nuestro santo algunas de estas referencias. La primera es Eva, que en este caso es por contraste: Si Eva sucumbió a la tentación de la serpiente, María da cumplimiento a la promesa del Génesis, "pues ella es la mujer de la cual está escrito que había de quebrantar la cabeza del demonio (Cfr. Gn 3,15), no solo porque escapó del pecado original, mas de todos los otros mortales y veniales"[27]. "Así como Eva desayudó al primer Adán en lo que tocaba al servicio de Dios, así esta Niña es criada para que ayude al segundo

24. *Audi, Filia, II,* 14: o.c., t. I, p. 587. La alusión a su experiencia de la eficacia de esta oración falta en la primera edición del *Audi, Filia* (cfr. o.c., t. I, p. 441), que salió de la imprenta en 1556, pero que correspondía a un manuscrito de juventud, que ya en 1539 corría de mano en mano. En 1564 el Maestro Ávila prepara la corrección de su libro y en él puede dejar constancia de su mucha experiencia en dirección de almas y en confesionario.

25. *Sermón 71*: o.c., t. III, p. 218.

26. Cfr. Roschini, G. Mª, *La Madre de Dios según la fe y la teología,* I, Madrid 1958, pp. 260-294.

27. *Sermón 60*: o.c., t. III, p. 9.

Adán, que es Jesucristo, para ayudarle a la redempción y a recoger las ánimas por quien él derramó su sangre"[28].

En otro sermón explica el Maestro Ávila que María quebranta la cabeza del demonio en cuanto engendra a Jesucristo, que es quien lo ha derrotado. Y la compara con Judit y Ester:

> "Si los de Betulia agradecieron a Judit la libertad que por su medio alcanzaron, y el beneficio que hizo Ester a su pueblo no pasó sin ser agradecido, y lo uno y lo otro era temporal, ¿qué agradecimiento, qué cantares y loores darían los cristianos a aquella Señora por cuyo medio fue descabezado Holofernes y Amán ahorcado, que representan al demonio y al pecado, cuya cabeza quebrantó la Virgen (Cfr. Gn 3,15) y cuya muerte causó engendrando la Vida, y fueron libres los presos, y resucitados los muertos por la muerte de Cristo nuestro Señor?"[29].

Y también compara a María con Rebeca, la esposa de Isaac en una referencia que interesa para el tema de la Inmaculada:

> "Conjuró Abrahán a Eliecer que tomase mujer para su hijo, y no de tierra ajena, sino de la suya propia. La benditísima Virgen de la propia tierra de Dios es. Es Dios limpísimo, sin pecado; la Virgen limpísima, sin pecado; y aunque no por naturaleza, por gracia fue librada de todo pecado: de la tierra de Dios. Dio Rebeca a beber a Eliecer y a sus camellos, que esto llevaba él por señal de quién sería esposa de su señor: la que tuviese caridad. La Virgen grandísima caridad tuvo; no la tomara Dios por Madre si no tuviera mucha caridad"[30].

Es interesante el punto de comparación que destaca: el ser de la misma tierra de Dios, en cuanto que está libre de todo pecado, aunque no por naturaleza, lógicamente, porque entonces sería Dios, sino por gracia[31].

---

28. *Sermón 60:* o.c., t. III, p. 17; Cfr. la misma idea en *Sermón 67*: o.c., t. III, p. 121; 123; *Sermón 71*: o.c., t. III, p. 223.

29. *Sermón 70*: o.c., t. III, p. 191.

30. *Sermón 65 (2)*: o.c., t. III, p. 98.

31. En otro sermón subraya otros aspectos de la comparación: "¿Qué tiene que ver Rebeca con María? Rebeca es sabia, mucho más María; si Rebeca es escondida, mucho más María. ¿Qué tiene que ver la caridad de Rebeca con la de María?" (*Sermón 65 (1)*: o.c., t. III, p. 92. Ideas parecidas se encuentran en autores medievales como Ricardo de San Lorenzo, San Buenaventura, San Alberto Magno, San Antonino.

María es también comparada con las vírgenes prudentes que permanecen en vela, de la parábola de Mt 25,1-13, en un sermón predicado a religiosos en la fiesta de Santa Catalina: "Todos dormimos y estamos soñolientos; hemos menester encomendarnos a quien vela. La Virgen es la que siempre veló; desde el instante que fue concebida, siempre estuvo velando"[32]. Aquí dormir es estar en situación de pecado, mientras que velar es estar con la lámpara encendida de la gracia y la santidad. María desde el primer instante de su concepción ha estado siempre en vela.

V. Conclusión

Como decíamos al principio, Juan de Ávila no es un teólogo sistemático, sino un predicador ardoroso. Pero no por eso su doctrina es menos profunda. Lo que pierde en sistematización lo gana en espontaneidad. Es un verdadero maestro espiritual sustentando en una buena teología.

En relación al método, en el tema de la Inmaculada hemos podido comprobar su estilo de recurso constante a la Escritura y su utilización de imágenes bíblicas, que le permiten estar en contacto continuo con las fuentes y a la vez ofrecer unas explicaciones intuitivas y sugerentes, incluso iconográficas y muy aptas para la enseñanza del pueblo. Es un estilo constante suyo, de comprobada utilidad catequética, a ejemplo de la mejor tradición de los Santos Padres y de los escritores medievales[33].

Respecto al contenido sobre el dogma de la Inmaculada Concepción, hemos encontrado su afirmación nítida en una época en que todavía estaba en libre discusión y manifestando que conocía perfectamente las posiciones distintas que se debatían. Por otro lado, es interesante la conexión que establece entre la gracia original y la santidad de toda la vida de María. Y muestra un sano equilibrio, porque

32. *Sermón 80*: o.c., t. III, p. 323.

33. Hemos estudiado el recurso parecido a imágenes bíblicas que hace Juan de Ávila para profundizar en la teología de la cruz: cfr. Moreno Martínez, J.L. "Figuras bíblicas de la cruz en San Juan de Ávila", en *El Maestro Ávila. Actas del Congreso Internacional. Madrid, 27-30 noviembre 2000*, Madrid 2002, pp. 649-671. Y también el recurso a imágenes tomadas de la vida ordinaria con sus posibilidades catequéticas: cfr. Moreno Martínez, J.L., "Símbolos catequéticos de la cruz en San Juan de Ávila", en *Teología y Catequesis* 82 (2002) 111-140.

honrar a María y cantar sus alabanzas y privilegios no le llevan a alejarse, sino a acercarse a la fuente y fundamento de ellos: la elección para ser la Madre de Jesucristo.

Finalmente, hemos podido contemplar también al pastor y maestro espiritual, que sabe orientar a los fieles para que tomen ejemplo de María en la imitación de sus virtudes y recurran a ella en las tentaciones y en la lucha contra el pecado. En él la teología está al servicio de la vida y de la fe; y la fe vivida y practicada es la luz que le va iluminando el camino de la teología y de la predicación. Es predicador de la Inmaculada Concepción, porque es predicador de la vida cristiana.

La devoción inmaculista en la oratoria sagrada del siglo XVII

María Antonia Bel Bravo
Universidad de Jaén

I. Introducción.

II. Sobre el arraigo de la devoción inmaculista.

III. La inmaculada en los serones de Joao de Ceita.

3.1. *Sermón I*
3.2. *Sermón II*

IV. Imágenes alusivas a la Inmaculada en el sermonario.

V. A modo de conclusión.

I. Introducción

Para este trabajo he utilizado el libro de Joao de Ceita *"Sermones de Christo y su madre y del santísimo sacramento / compuestos en lengua portuguesa por el padre F. Juan de Zeyta de la orden del P. S. Francisco; y traducidos en la castellana por el padre Fray Hernando de Camargo predicador de la orden de S. Agustín…; impresos a instancia del P. Maestro fray Tomás de Antillón… de la misma orden…"*[1]. En esta obra, la defensa de la Concepción Inmaculada de María se encuentra unida estrechamente al misterio de Jesucristo, pues es la base principal de dicha defensa.

En el libro se nos ofrecen gran variedad de temas, que en su índice se exponen perfectamente agrupados. Si bien interesan todos los capítulos, la obra comienza con el más importante para este trabajo, que es el que trata de la Concepción de nuestra Señora, después del cual aparece otro sobre la Concepción de Cristo. Siguiendo un orden cronológico, observamos otros capítulos referentes a la Natividad de nuestra Señora y al Nacimiento de Cristo, así como también sobre la Expectación y el titulado "De la Calenda en la vigilia del Nacimiento". Los capítulos que se ofrecen a continuación versan sobre los desposorios de la Virgen con San José, la pureza de la Virgen confirmada por el Cielo, la Circuncisión de Cristo y la Purificación de Nuestra Señora. Posteriormente se abordan otros aspectos como la fiesta de la Epifanía, la adoración de los Reyes, la huída a Egipto y la muerte de los Inocentes. Luego se centra el autor en temas como la Presentación de la Virgen en el Templo, el episodio del Niño perdido

1. Zaragoza, imprenta de Pedro Cabarte, año de 1625. Biblioteca Pública de Jaén, N-462.

y hallado en el Templo, la Visitación a Santa Isabel, la Santificación y alabanzas del Bautista, y finalmente, como no podía ser menos, se ocupa del Bautismo de Cristo por San Juan.

Los cuatro últimos títulos esconden capítulos de gran peso como los que tratan de los gozos de nuestra Señora, el titulado "De la invención de la Cruz", y los alusivos a la Ascensión de Cristo, la Asunción de la Virgen, la fiesta del Espíritu Santo, uno específico sobre Nuestra Señora de las Nieves, y finalmente otros capítulos acerca de la Transfiguración de Cristo, la Santísima Trinidad, y el Santísimo Sacramento del Altar, que no por concluir la obra dejan de ser relevantes.

En cuanto a lo que a la estructura de la obra se refiere, hay que destacar que es bastante clara y sencilla. Se vertebra con una gradación descendente, de modo que cada título de los que en su índice se enumeran consta de varios capítulos -detallados arriba- que contienen diferentes sermones que, a su vez, se dividen en distintos discursos.

II. Sobre el arraigo de la devocion inmaculista

Acerca de la antigüedad de esta devoción podemos referirnos a un texto de los primeros siglos de la cristiandad: "En la anáfora o plegaria eucarística de san Juan Crisóstomo, después de la epíclesis, la comunidad reunida canta así a María*: "Es verdaderamente justo proclamarte bienaventurada, oh Madre de Dios, porque eres la muy bienaventurada, toda pura y Madre de Nuestro Dios. Te ensalzamos, porque eres más venerable que los querubines e incomparablemente más gloriosa que los serafines. Tú, que sin perder tu virginidad has dado al mundo al Verbo de Dios. Tú, que eres verdaderamente la Madre de Dios*"[2].

La misma autora, toma un texto de "La vida de la santa madre María Egipcíaca", escrita por Sofronio, obispo de Jerusalén, traducida por Pablo, diácono de la santa Iglesia de Nápoles, en el que narra:

2. Carrasquer Pedrós, Sira (monja cisterciense), "Madres Orientales (ss. I-VII)". *Matrología I,* Burgos 2003, p. 95.

> "Me puse en pie y llorando vi encima de mí la imagen de la santísima Madre de Dios, que se hallaba allí de pie: vuelta a ella y mirándola sin cesar, le dije: Virgen Señora, que diste a luz a la Palabra de Dios hecha carne, ya sé, ya sé que no es digno de mí, sucia de tantas inmundicias y corrompida hasta no más, mirar y adorar tu imagen, tú siempre Virgen, tú siempre purísima, tú que conservas tu cuerpo y tu alma pura y sin mancha. Corrompida como estoy, sólo sería propio de mí, llenar tu pureza de aborrecimiento y repugnancia. Pero si como he oído, Dios se hizo hombre nacido de ti para llamar a los pecadores al arrepentimiento, ayúdame en mi desamparo, acoge mi confesión y concédeme el permiso de entrar por la puerta abierta de la iglesia, y que no quede excluida de la santa adoración de la Cruz. Y te suplico que seas mi fiadora de esperanza ante Dios, tu Hijo, de que nunca más mancharé este cuerpo con la fornicación vergonzosa sino que tan pronto vea el árbol de la Cruz de tu Hijo, enseguida renunciaré al mundo y a todo lo que hay en el mundo, e iré adonde tú, oh garantía de salvación, me ordenes y conduzcas"[3].

La devoción de los españoles asombró a los viajeros que nos visitaban porque no se limitaba al interior de los templos. Muy al contrario, se asomaba a la calle en ocasiones solemnes como el paso del Santísimo Sacramento cuando se dirigía a la casa de un enfermo grave. El francés Bourgoing señaló que era llevado siempre con mucha pompa. Cuando iba por la calle, la gente se arrodillaba a su paso, y la primera persona con coche que se cruzara ofrecía su carroza a Dios, mientras la comitiva del viático iba aumentando continuamente.

Acerca de la estrecha relación que esta devoción a la Inmaculada tenía con Jesús Sacramentado, Carrasquer transcribe una oración de la Misa de Santa María Virgen del rito mozárabe, dice así:

> "Oh Dios, que proclamen tu grandeza todas tus criaturas, porque tú, su creador, has querido honrar tan insigne obra tuya como es el ser humano, asumiendo su carne, acogido en el seno virginal de Santa María. Por su intercesión te pedimos nos concedas la limpieza de cuerpo y alma, a ti, que mantuviste intacto después del parto el sagrario de su inmaculada pureza. Amén"[4].

---

3. Ibid, p. 288.
4. CARRASQUER PEDRÓS, Sira, "Madres Mozárabes". *Matrología III*, Burgos, 2003, p. 79.

En la Edad Moderna también es frecuente encontrar esta relación, como sucede, por ejemplo, en Mancha Real, una población jiennense, donde en 1554 se funda en la parroquia de San Juan Evangelista una "cofradía del Sacramento para honrar a la Inmaculada Virgen María"[5].

Esta religiosidad era tan honda, arraigada y sincera que a veces, en conjunción con la ignorancia y el analfabetismo, se presentaba bajo la apariencia de un fanatismo peculiar, teñido de prácticas supersticiosas. La relación entre el hombre y Dios era una relación de rendimiento -para algunos ingenua-, confiada en la Misericordia divina, en la Providencia y en la protección. Además se creía firmemente que la innumerable serie de santos constituían los mejores y más poderosos mediadores entre los hombres y la justicia divina. No había ciudad ni pueblo que se preciara que no tuviera una iglesia, ermita o convento bajo la advocación de la Inmaculada. En el caso de Jaén podemos poner a modo de ejemplo el conocido convento de las "Bernardas[6]":

Constituciones que se han de guardar en el Monasterio que dotó y edificó de monjas Descalzas de la Concepción Francisca, de la primera Regla de Santa Clara en la ciudad de Jaén en el año de 1618 el Doctor D. Melchor de Vera[7]*, obispo de Troya, de el Consejo de su Magestad, calificador de el Supremo de la General Inquisición, Visitador General en el Arzobispado de Toledo por su Alteza el serenisimo Señor Cardenal Infante de España, Administrador perpetuo de el dicho Arzobispado, D. Fernando, y sufraganeo*[8]. Así comienza el texto de las *Constituciones* por las que se rigieron, desde su fundación, a principios del siglo XVII, las popularmente conocidas en Jaén como "Bernardas". Melchor de Soria, su fundador, quiso demostrar con este gesto su amor por la ciudad de Jaén en la que transcurrieron, además de su infancia y adolescencia, los mejores años pastorales de su vida al frente de tres parroquias.

---

5. AMMR, AC, 12-IX-1554.

6. Véase BEL BRAVO, Mª A., "Las "Bernardas" de Jaén: fundación y vida religiosa a través de sus Constituciones", en *La clausura femenina en España*. Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial 2004, pp. 977-998.

7. En algunos sitios aparece don Melchor de Soria y Vera, en otros, como en esta introducción a las Constituciones, don Melchor de Vera y Soria, o únicamente Vera.

8. Estas *Constituciones* son las *impressas en Toledo, por Juan Ruiz de Pereda, impressor del Rey nuestro Señor. Año de 1641,* se encuentran en la BN de Madrid, VE-1.

Y mientras el cardenal de Toledo, su amigo, lleva a cabo su propia fundación *a* "honra y gloria de Dios nuestro Señor, y de su gloriosa Madre la Virgen santa Maria Señora nuestra", Melchor de Vera erige el nuevo convento jiennense para "monjas descalzas de la Concepción Francisca", es decir para gloria y honra de Dios y de la Virgen Maria, en su privilegio inmaculista, del cual era tan devoto el Prelado jiennense. Observemos que ambos fundadores coinciden en muchas cuestiones, pero sobre todo en su devoción a la Virgen, y no sólo en la dedicación de sus respectivos conventos sino también cuando, por ejemplo, se habla de la celebración principal del monasterio: "La fiesta principal (será la) de la limpia Concepción de nuestra Señora, en su día, vocación honorífica de la dicha Iglesia y Monasterio"[9]. Y es que el pueblo cristiano, de forma espontánea, veneraba a María como *Pura y Limpia y Llena de Gracia* desde el primer momento de su existencia. Más tarde, el papa Pío IX, con autoridad dogmática, proclamaría solemnemente la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, por singular privilegio y en virtud de los méritos redentores de su Hijo Jesucristo.

La historia de la devoción a la Inmaculada Concepción de María es una historia de fe inamovible, muy vinculada, por otra parte, a Andalucía. Las tallas de Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Luis Roldán, Alonso Martínez o Pedro Duque de Cornejo, y las pinturas de El Greco, Cristóbal Gómez, Pedro Villegas Marmolejo, Francisco Pacheco, Juan de Roelas, Murillo y Zurbarán, entre otros muchos, son la mejor muestra de la fe inmaculista del pueblo.

El título completo del convento es *Monasterio de la Inmaculada Concepción de Franciscanas Descalzas*. En esta denominación se encierran los cuatro elementos esenciales para definir la idiosincrasia de esta fundación: a) convento de vida contemplativa con clausura monástica; b) patronazgo mariano de signo inmaculista; c) franciscanas, es decir, profesión de la regla de Santa Clara; d) descalzas: modalidad especifica o peculiar dentro de la orden, que afecta secundariamente a la profesión.

Con respecto a las fiestas propias del convento, nos encontramos en primer lugar y como fiesta principal, con la de la Limpia Concepción y, por supuesto están también las de los patronos San Francisco y Santa Clara. Siguen las propias del ciclo litúrgico y se hace espe-

9. *Constituciones*, o.c., p. 15.

cial hincapié en los apóstoles Pedro, Pablo y Santiago, patrón de España. De nuevo la característica fusión de lo eclesiástico y lo civil propia de la época, el patriotismo inseparable de la religiosidad. Y, dependiendo de la importancia que tenga la fiesta concreta, será cantada y tendrá sermón.

III. La Inmaculada en los sermones de Joao de Ceita

3.1. *Sermón I: De la Inmaculada Concepción de la Virgen nuestra Señora sin macula de pecado original, conforme al Evangelio que comunmente se canta*

> "Pero como la miseria sirve para refinar más la misericordia, quiso Dios levantar al hombre caído y reducirle a su gracia antigua, mas que esto fuese hecho con un partido y concierto en mayor honra del hombre (por eso, la Encarnación se llama en la Sagrada Escritura pacto) y fue que el hombre diese a Dios su naturaleza y que Dios daría al hombre su gracia […]y así juntándose la gracia increada con la naturaleza humana se unió nuestra naturaleza con la gracia criada que había perdido" [10].

Se trata de una especie de pacto en el que Dios otorga su gracia a cambio de que una criatura, en este caso la destinada a ser Madre de Jesucristo, preste su naturaleza humana como receptáculo obligado al nacimiento del Hijo de Dios. Naturaleza y gracia son, según nuestro autor, simultáneas en la Virgen, porque "la medicina de mayor eficacia es la que no solamente sana sino la que también preserva". Dios no quiso emparentarse con los ángeles sino con los hombres, por eso asumió la condición humana. "Siendo la distancia tan grande, había de resultar la más íntima unión de todas las creadas, concurriendo en una misma persona dos naturalezas, divina y humana, y quedando de Dios y del hombre un solo Cristo. No fueron los ángeles tan dichosos".

"Pues para que la misma naturaleza que en Adán tuvo culpa en Cristo pagase la pena, importó que no tomase Dios otra nueva naturaleza sino aquella propia, que de Adán, Abraham y David descendía". Si Jesucristo hubiera tomado otra naturaleza no habría redimido la que estaba caída, sino otra.

10. Véase nota 1, p. 9.

El autor de este sermón opina que "decirse una cosa muchas veces, por más contradicciones que tenga, señal es de firmeza y que queda en pie, como lo mostró el Decreto más nuevo de la Santidad de Paulo V Papa, pedido a instancias del Rey Felipe III, mandando ya callar en público, de quien esperamos lo ha de hacer en secreto, pues siendo materia para poderse definir, hará la Fe hacer (llegando a esos términos forzosos) lo que no puede acabar la devoción" [11]. En definitiva, se está sugiriendo la promulgación del dogma.

Señala inmediatamente que la devoción de la preservación la defienden muchas universidades por voto, y los pontífices le han concedido indulgencias:

> "Así lo que la devoción de los fieles tantos años ha que publica y defiende hasta llegar a los oídos y manos de los Vicarios de Cristo en la tierra, que lo han confirmado y tenido por bien permitido, tanto que con oficio de religión de este nombre han dado particulares indulgencias, favores y privilegios, los Doctores casi todos, los ánimos y letras han puesto en esta causa, y ciertas Universidades se han obligado con voto en su defensa, que parece especial maravilla del Cielo llevar esto el estilo que llevó la Fe de Dios, pues de tal encuentro que le daban los adversarios la dejaba Dios más firme y más segura" [12].

Y es que, en verdad, desde siglos atrás, muy ilustres doctores -entre los cuales se hallan Duns Scoto y Santo Tomás- se habían alineado a favor de este singularísimo *privilegio de María*, a la par que el *sensus fidei* del pueblo cristiano crecía en la veneración de la Inmaculada. En este proceso, la aportación del mundo universitario fue particularmente notable, como decía más arriba. Universidades como las de París, Maguncia y Colonia y, en España, en pos de la de Valencia (1530), otras muchas como las de Granada y Alcalá (1617) y la de Salamanca (1618), proclamaron a María Inmaculada como Patrona; y sus doctores, al recibir el grado, hacían voto y juramento de enseñar y defender la doctrina de la Inmaculada Concepción de María. Este voto y juramento llegó a adquirir, en algunas universidades, el carácter de *voto de sangre*, entendido como dar los doctores la propia vida en defensa de aquel Misterio, si fuera preciso.

---

11. Ibid.
12. Ibid, p. 15.

Según nuestro autor, bastantes motivos tenemos ya para aceptar la concepción purísima con lo que acabamos de señalar, pero conviene insistir algo más. Como ella le dio la naturaleza a Jesucristo, de él recibió la gracia. No de la misma manera en que nosotros la recibimos (concebidos primero en pecado y alcanzando la gracia tras el bautismo), sino que la recibió "en el mismo instante en que fue concebida mujer" porque así como ella no le dio la naturaleza a Cristo como la dan las otras madres, perdiendo la Virginidad, antes bien se la dio de forma distinta a las reglas naturales, así también el Hijo, por los méritos de su pasión previstos, y no por las reglas ordinarias, se la concedió a ella en el mismo instante junto con la naturaleza. "Nosotros libres después de caídos, ella favorecida para que no cayese". Orígenes en su obra *Contra Celsum,* (1, 35)*,* deja muy claro que en la Virgen "lo humano y lo divino comenzaron a entretejerse, de modo que… la naturaleza humana pudiera volverse divina"[13].

¿A quién iba a preservar en primer lugar sino a su madre? "Pues si el preservar es el mejor y más excelente modo de redención, no pierde la Virgen madre el título de redimida, a cuenta de reservada". La razón que aporta en este sentido San Bernardo es la siguiente: "como Dios tenía en sí el poder y la elección de su madre, la haría tal cual mejor le estuviese y como más gusto le diese. Juzgue cualquiera de nosotros qué tal haría a su madre, si de hacerla tuviese en sí el poder".

En línea con la profunda conexión que hay entre lenguaje y pensamiento, nuestro autor introduce en este momento una aportación de carácter filológico que apuntala su argumentación:

> "Advertid en el dativo mihi: no dice que en ella hizo el poder de Dios grandes cosas, como fue la Encarnación obrada en su vientre sacratísimo, sino que hizo grandezas todas para ella, mihi, y el por qué de esto era porque podía: ¿podía Dios hacer esto? Potens est? Pues sin duda, fecit mihi: ¿podía darle la gracia en grado más heroico que a todas las otras criaturas? Pues fecit mihi: ¿podía darle la maternidad sin detrimento de su virginidad? Fecit mihi, para mí lo hizo: ¿podía darle tanta pureza, que con voluntad propia nunca cayese en actual pecado? Fecit mihi: ¿también podía darle tanta que ni incurriese en pecado de voluntad ajena? pues fecit mihi qui potens est"[14].

13. CARRASQUER PEDRÓS, Sira, "Madres Occidentales (ss. I-VII)", *Matrología II,*. Burgos 2003, p. 26.

14. Véase nota 1, p. 9.

A la Santísima Virgen la pinta la fe sin ningún pecado actual, en este sentido señala el autor:

> "y cuando la Encarnación del Verbo divino fue universal remedio del mundo, librándole de pecado, y del demonio, no menos fue particular remedio y bien de la Virgen santísima, preservándola del original y actual pecado, que bien merecía toda limpieza por gracia, quien había de concebir y parir la limpieza misma por naturaleza"[15]. De la misma forma, en el instante en que fue mujer fue santa[16] y sería desgraciada si tuviera pecado original: "porque así como el pecado de mi propia voluntad y libertad no tiene excusa sino malicia, así el de la ajena, si no es tan culpable, con todo eso es la mayor desgracia, que puede ser. Y como la Virgen Santísima publique de sí tener todas las gracias y dichas, respecto de una sola, que fue ser Madre de Dios: Ex hoc beatam me dicent omnes generationes"[17].

En definitiva, honra de Cristo es la preservación de la Virgen, porque mostró Cristo en la Virgen los beneficios de la Redención: "No tuvo tantas fuerzas el mal en el primer Adán para enlodarnos, quantas tuvo el bien en Christo para limpiarnos"[18].

En palabras de San Cipriano, "si veis a esta Señora sin los enfados, y contrastes de penas que las otras mujeres padecen, acordaos que no era justicia fuese multada en la pena quien no tenia culpa, y la Virgen Santísima comunicó con nosotros en la naturaleza, no en el pecado"[19].

3.2. *Sermón II: Limpieza de la madre sin mancharse, conforme al Evangelio que en algunas religiones, particularmente en la nuestra, se canta. Lc 11: "Bienaventurado el vientre que te llevó y los pechos que te amamantaron"*

En la exposición de este segundo sermón, Ceita se basa en Lucas 11 para alabar a Jesucristo en la persona de su Madre, sabiendo que era una buena manera de agradarle: "Cómo loando esta mujer a la

15. Ibid, p. 2.
16. Ibid, p. 9.
17. Ibid, p. 11.
18. Ibid, pp. 9-10.
19. Ibid, p. 12.

Virgen santísima levantó voz por el bando de los justos cuyo capitán es esta Señora."

Aparecen en este lugar del sermón todas las referencias históricas a la actividad pontificia en torno a la Purísima Concepción de María, así como la defensa que de este futuro dogma llevarían a cabo los franciscanos:

> "Este es el evangelio que nuestra religión sagrada canta en esta fiesta, por privilegio particular de los sumos pontífices Sixto IV, Sixto V y Paulo V, de felice recordación, confirmando todos el oficio propio de la Inmaculada Concepción, compuesto por el Maestro Leonardo de Nogarolis. Y viene el Evangelio muy a nuestro propósito, porque así como esta pobrecita mujer, sin temor de sus adversarios, se levantó con espíritu y devoción a defender la honra del Hijo en la persona de la Madre, así también cuando más en el mundo se ventilaron cuestiones sobre su Concepción limpísima, se levantó siempre la Religión pobrecita de los Menores, a defender la honra de Cristo Señor nuestro en la pureza y limpieza de la Madre".

En este sentido, he podido examinar un par de memoriales acerca de la diatriba entablada entre dominicos y franciscanos sobre la aceptación o no de este privilegio mariano. En el primero de ellos[20], se analiza la sentencia de Sixto IV acerca del tema, para salir al paso de las dudas que han manifestado algunos dominicos. Éstos dudaban acerca de la salud de esta doctrina porque señalaban que: "no les pueden obligar a la alabanza de la Virgen concebida en gracia porque puede ser que no lo sea mientras no está cierto de que lo es"[21].

El autor de uno de ellos, franciscano, critica esta forma de conocimiento porque "cierra la puerta a la conversión a la Fe". Siguiendo el mismo razonamiento, el infiel podría decir al predicador de la Fe que él se convertiría de no ser pecado el creer lo que no está cierto, aunque la verdad que le prediquen parezca muy probable. Se remite -un poco antes- a San Agustín para mostrar la necesidad de superar, mediante la Fe, las incertezas de todo conocimiento humano (ponía San Agustín el ejemplo, válido para la época, de que un hijo cree que

20. *Memorial al Rey Nuestro Señor acerca de la causa, lances y peso de la sentencia pía y su religiosa observancia*. Granada, Biblioteca Universitaria, Colección Montenegro. B-37-22 (10).

21. *Memorial al Rey Nuestro Señor, por la santidad del decreto de alabar a la Virgen Santísima criada en gracia*, Ibid, B-37-22 (11).

su padre realmente lo es porque cree a su madre que se lo dice, y así, honra a sus padres, pero no tiene tampoco certeza de que ése sea su padre en verdad, más que por la fe y creencia en las palabras de su madre)[22].

Añade el autor que si con tantas "bulas, concilios, fiestas, rezos, altares, religiones, indulgencias, concurso y conspiración universal de todos los pueblos católicos con todos sus maestros e iglesias" que dan tanto caudal de conocimiento sobre la verdad de la Inmaculada Concepción, no puede un dominico alabar a la Virgen, concebida en gracia, sin pecado de mentira, mucho menos podrá el infiel -con menos conocimiento de la verdad de la Fe- convertirse a la Fe sin pecado. Realmente, fueron bastantes los documentos pontificios en este sentido. Aquí hacemos referencia únicamente a la sentencia de Sixto IV, pero antes y después fueron muchos los documentos papales que alimentaron esta doctrina. "Antes tienen todos los Fieles, y los Dominicos, que quieran, que no, más conocimiento de la verdad de la Concepción, sin pecado de la Virgen, que de los muertos resucitados de Santo Domingo, y las llagas de Santa Catalina".

El autor del memorial, partiendo de las palabras del dominico, señala que "para decir una alabanza de Santo Tomás, sin mentir, ni pecado, no es necesario estar cierto de ella"; ¿y sí para decir la de la Virgen, sin mancha?. En general, está atacando al argumento de la certeza, intentando dejar al descubierto las distintas varas de medir, como si la necesidad de la total certeza fuera mayor para aceptar la Inmaculada Concepción de la Virgen, que para aceptar otras ideas, dogmas y creencias totalmente asumidos por los dominicos.

En los discursos segundo y tercero, Ceita alaba la actitud valiente de la mujer del Evangelio: "cómo quiso…igualar a la Virgen madre con las victorias del Hijo, y cómo desto se muestra su Concepción purísima" y "cómo alabando el vientre sacratísimo de la Virgen nuestra Señora, mostró carecer de las penas y por consiguiente de la culpa original". Pureza de la Virgen que se significó, entre otros pasajes del Antiguo Testamento, en la zarza de Moisés: "entendiendo por la misma zarza incombustible su virginidad intacta, y por el fuego el pecado, que aunque no hablen (los Padres) expresamente del original, no lo contradicen"[23].

22. Ibid, p. 3.
23. Véase nota 1, p. 26.

De igual modo, defiende el autor que la Virgen no tuvo *fomes peccati,* tendencia al pecado: "le fue del todo extinguido, estando en el estado de la inocencia"[24]. Su virginidad prueba la divinidad de Cristo: "Quedando un hombre Dios por naturaleza, y concibiendo una mujer por modo sobrenatural, madre de Dios natural. Consiguió la Virgen santísima esto quando el Verbo divino consiguió aquello, que fue en el punto que ella dio el consentimiento, pues entonces toda la Trinidad Santísima organizó de su purísima sangre el cuerpecito de Cristo, y infundiéndole juntamente el alma (de cuya unión por consecuencia infalible resultó la humanidad) se unió todo al supuesto, o persona segunda de la Trinidad, quedando con aquel sustancial vínculo y abrazo el Verbo divino hecho hombre, y hombre levantado al ser Divino, y una mujer Virgen hecha madre de Dios"[25]. Ya que: "Si Dios puede juntar cosas tan distantes en una persona como hombre y Dios, ¿por qué no juntaría también en la otra persona cosas tan apartadas como Madre y Virgen?"[26].

En este sentido, se señala en una carta atribuida a San Clemente: "El seno de la santa Virgen llevó a Nuestro Señor Jesucristo, Hijo de Dios, y el cuerpo que nuestro Señor llevó, y con el que Él tuvo su combate en este mundo, de la santa Virgen se lo vistió, y después que nuestro Señor se hizo hombre en el seno de la Virgen, este género de vida estableció en este mundo. De ahí has de entender la excelencia y claridad de la virginidad. ¿No quieres ser tú cristiano? Pues imita a Cristo en todas las cosas[27]".

Se inscribe en este contexto el que la Virgen hiciera voto de virginidad: "y quiso el Ángel dar a entender a la reina del cielo, que aquella Virgen por excelencia tan dichosa que mereció tanto provecho, junto con tanta honra, era ella. Bien está, más por qué le encubrió la palabra del profeta (Isaías) más esencial? Conviene a saber Virgen? Respondo, porque preguntando esta señora y poniendo el impedimento del voto que a Dios tenía hecho de su virginidad, se mostrase más claramente el cumplimiento de la profecía"[28].

24. Ibid.
25. Ibid, p. 82.
26. Ibid. p. 73.
27. *Matrología II*, o.c., p. 56.
28. Véase nota 1, p. 82.

IV. Imágenes alusivas a la Inmaculada en el sermonario

Las imágenes de la Virgen como *capitana de los buenos contra los malos*, que en la iconografía habitual se representa con la mujer pisando la cabeza de la serpiente [29], así como la de *vencedora del pecado* [30], son expresión de la seguridad que la religiosidad popular profesa en torno a la Inmaculada Concepción. Asimismo, el hecho de que a la Virgen el Ángel la salude con la palabra Ave, que es Eva al revés, nos indica que

> "Si Eva, leído de izquierda a derecha, es una mujer torcida, apetitosa, a Dios rebelde, levadura del primer pecado, etc., quedará siendo Eva, leído al revés una mujer a las derechas, amiga de Dios, querida de Dios, y destrucción de todo el pecado; esta es la Virgen Santísima llamada Ave por la boca del ángel, cuyo hablar era darle un recado de parte de Dios" [31].

> En esta línea, en el relato siguiente podemos observar la imagen de la Virgen como mediadora entre Dios y los pecadores: "No rechaces las oraciones de una mujer indigna. He visto la gloria que nosotros, siendo pecadores, no vemos, la gloria del Dios omnipotente, que a través de ti, recibe la conversión de los pecadores" [32].

Otra imagen de raigambre bíblica, la Virgen como huerto sellado también aparece dibujada en los sermones de Ceita: "Uno de los grandes loores que allí le da el esposo a la Virgen es llamarla *hortus conclusus, fons signatus*, huerto cerrado, fuente sellada. Si atentamente ponemos los ojos en el pecado original, hallaremos que con mucha propiedad se llama pecado de huerto y de huerto abierto, puesto a mal recaudo, porque poniendo Dios al primer hombre en aquel jardín y huerto terrestre por hortelano, y también por guardián, puso esto a tan mal recaudo que dejó entrar sierpes, que si arrancaran la puerta del paraíso y las orejas de su alma seguro quedara el estado descuidose y quedó todo revuelto. Y esa es la razón, como notaron algunos santos, porque Cristo S N comenzó la Pasión (que era el remedio del pecado) por huerto, y acabó también en huerto: en el huerto comenzó a orar y entrar en lucha y conflicto con la muerte, sudan-

29. Ibid, p. 16.
30. Ibid. p. 21.
31. Ibid, p. 25.
32. *Matrología I*, o.c., p. 289.

do sangre, y la muerte sepultura que le dieron también fue en huerto, como consta en el capítulo 19 de San Juan… Por lo cual llamando el Esposo a su esposa por grande excelencia huerto cerrado, bien daba a entender no había admitido ni contraído aquel pecado, que resultó en el mundo por no cercar un huerto"[33].

El Cantar de los Cantares refleja con suma nitidez esta imagen: "Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada. Tu plantel es un vergel de granados, de frutales los más exquisitos, de cipreses y de nardos. De nardos y azafrán, de canela y cinamomo, de todos los árboles aromáticos, de mirra y áloe y de todos los más selectos balsámicos"[34].

Para finalizar, son interesantes las dos cuestiones que nos plantea Ceita: la primera de ellas es que no se puede hablar de la Virgen sino por negación: "y así para hablar de ella ha de ser por negaciones, como de Dios, no es esto, ni aquello, pero es otra cosa mejor que tal". Y sigue diciendo el autor con palabras de San Bernardo: "donde hay tantas perfecciones, no se puede explicar"[35]. En segundo lugar, es muy interesante el paralelismo que establece entre el engendrar y el concebir. La Virgen engendró al Hijo de Dios, *hablando* en cierta manera como el Eterno Padre engendró al Hijo: engendrar en el Padre y concebir en la Virgen son cuestiones homologables[36].

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de esta literatura religiosa en torno a la Inmaculada, así como de otras manifestaciones de las que se trató en trabajos anteriores[37], nos alerta ante algunas conclusiones de los antropólogos, y gran parte de los historiadores, que han trabajado la *religiosidad popular* definiéndola como una constante cultural. Ésta es, en mi opinión, la primera ambigüedad del concepto, por lo que voy a señalar a continuación[38]:

33. Ibid, pp. 13-14.
34. Cantar de los Cantares, 4, 13-16.
35. Véase nota 1, p. 57.
36. Ibid, p. 84.
37. *La Guerra de Sucesión en la provincia de Jaén desde la perspectiva de la nueva historia cultural*, de M. A. Bel Bravo y otros. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002.
38. Véase Álvarez Santaló, C., y otros, *La religiosidad popular*, Barcelona, Anthropos, 1988.

1. Ha sido interpretado como un ente con plena autonomía (*inconsciente colectivo*).

2. Referido a la religión vivida y exclusivo de ésta, por cuanto la religión es popular en lo referido a la *práctica* o sencillamente no es nada, puesto que la gente no practica ideas, sino realidades. De ahí que el concepto mismo quiera revelar la confrontación entre el mundo vivido (*interpretado*) y el mundo material (*real*). Esta confrontación deriva de la *práctica cultural* misma (inconsciente), que condiciona la dialéctica entre ambos mundos.

3. Opuesto a la *religión canónica* (*cultura popular versus cultura oficial*) y a la *religión popularizada*, influida por los ministros de la *religión canónica -cultura popular*, originaria y genuina de un pueblo, *versus pseudocultura*, cuerpo introducido en el sustrato cultural desde la élite que representa la *cultura oficial*, no necesariamente negativo, que adquiere una acogida masificada y, siempre, delata algún interés de control por parte de esa misma élite-[39].

4. Aplicado indistintamente para realidades diferentes cuando no contrarias: rogativas, acciones de gracias, devoción a santos y santas, prácticas sacramentales, etc. de un lado, y conjunto de supersticiones y gestos mágicos, de otro. Esto último trata de explicarse como residuo del *paganismo rural* (combinación entre los restos de las creencias precristianas de los germanos y el carácter agrícola y campesino de la mayoría de la población, en el caso de la Inmaculada, comparación con las Vestales del mundo romano-pagano). En conjunto, se explica como resultado de la *inculturación*, concepto que quiere significar el intento por parte de la Iglesia de introducir el Evangelio en el sustrato cultural preexistente, mediante la fusión de elementos precristianos (que perduran y son acogidos de forma respetuosa por las nuevas formas religiosas) con el mensaje del Cristianismo. Ambos niveles forman parte de la religiosidad popular, y el resultado del proceso depende de que la síntesis entre ambos niveles no se haya limitado a una mera suma de contenidos, sino que haya originado algo nuevo (*sincretismo* frente a *realidad sincrética* o *sincretización*), consecuencia de una interacción dialéctica de los dos sistemas en contacto.

---

39. Véase JULIANO, Mª D., *Cultura popular, Cuadernos A de Antropología*, nº. 6. Barcelona, Anthropos, 1ª reimp. 1992.

El calificativo popular dificulta aún más cualquier conceptuación. De entrada porque en la oposición *oficial-popular* esto segundo suele adquirir casi siempre un juicio de valor peyorativo. Pero además, ¿qué entendemos por *pueblo*? Para evitar esta ambigüedad se han acuñado otros conceptos, entre los cuales uno de los más aceptados ha sido el de *religiosidad local* de William Christian[40], basado en las distintas peculiaridades locales de lo que se consideran manifestaciones religioso-culturales.

Todo ello supone haber entendido por *religiosidad popular* un lenguaje religioso compuesto de una serie de significantes que admiten diversos significados según la interpretación que se les confiera; una interpretación que, en todo caso, se dice caracterizada como anti-intelectual, afectiva, pragmática, inconsciente y espontánea, adversa a la objetivación sistemática, carente de dogmas y de catecismos. Por el contrario, considero que el análisis que acabo de realizar con respecto a la devoción inmaculista, entre otros publicados en los últimos años, ha sacado a la luz algunas deficiencias de esta conceptuación:

1) En primer lugar porque el concepto de *religiosidad*, tiene una ordenación concreta que, en el caso de España en el siglo XVII, es la Católica. Por ello, de entrada, pienso más conveniente la sustitución de *religiosidad popular* por *catolicismo popular*.

2) En segundo lugar creo válido el concepto de *popular* frente a cualquier otro, que siempre será aún más reduccionista. A fin de cuentas, todos los estratos sociales participaron conjuntamente en cada una de las manifestaciones religiosas de la Edad Moderna. Y en cualquier caso me parece completamente desacertada la alternativa *local*, defendida por Christian, puesto que las manifestaciones religiosas se repitieron en todos los pueblos de las distintas provincias del mismo modo. En definitiva, podemos hablar de peculiaridades locales que no menoscaban el carácter universal de la religión católica, sino que en todo caso lo enriquecen.

3) En tercer lugar, el *catolicismo popular*, lejos de ser opuesto y contrario, es un complemento dialéctico de la religión oficial dentro de unos contextos sociopolítico, económico y cultural concretos.

---

40. *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid 1991.

4) En cuarto lugar, he tratado de no confundir *cultura* con *religiosidad*. Una vez puesto de manifiesto lo absurdo de cualquier oposición entre *oficial* y *popular* para hacer referencia a aspectos complementarios de una misma raíz, he procurado resaltar la divisoria que los mismos protagonistas de la época siempre marcaron entre las manifestaciones religiosas y cualquier otro tipo de celebraciones: 1) los actos puramente religiosos (misa y comunión), en el templo; y 2) fuera de él los recreativos o de diversión, en los que a veces se detecta cierta huella de un paganismo pasado (mascaradas) y a veces no.

5) En quinto lugar pienso que con este y otros estudios es preciso desmontar críticamente la estructura del *inconsciente colectivo*. La noción estructuralista según la cual todo es cultura, que no ha sido completamente superada en los estudios de historia cultural, olvida que la cultura es siempre un producto, y que quienes más interesan al historiador como científico social son, precisamente, los productores. La interacción productor-producto interesa, pero en último término son los individuos quienes deben ocuparnos. Así conoceremos el verdadero alcance del sentimiento religioso, descubriremos el grado de sinceridad, etc. En definitiva, descubriremos que las creencias colectivas son el resultado de la aceptación conjunta de los individuos, pero no de forma inconsciente, sino libre, voluntaria y racional de cada uno de los individuos que integran la comunidad.

En virtud de todo ello, el *catolicismo popular* es un matiz del Catolicismo, no algo contrario a éste. Es sencillamente la forma en cómo la mayoría de los individuos siente y manifiesta externamente la religión católica. Y en este caso de la devoción inmaculista queda patente que nace de la libre voluntad y no de la inconsciencia del individuo, y que no puede encontrarse ningún atisbo de disociación o ruptura entre la postura de grandes hombres de la Iglesia y la del hombre llano, pues unos y otros, en la teoría y/o en la práctica, convergían en la seguridad y aceptación de la creencia en la Inmaculada Concepción, si bien es cierto que sólo se encontró cierta resistencia en la propia cabeza de la Iglesia, en el Vaticano, donde distintos papas fueron ahondando en el asunto con el fin de asegurar su certeza hasta finalmente validar y oficializar dogmáticamente una devoción que ya estaba absolutamente asumida por todo el pueblo.

Agustinos españoles defensores de la Inmaculada en la primera mitad del siglo XVII

Rafael LAZCANO
Madrid

I. Introducción.

II. Siglas.

III. Autores inmaculistas.

1. ATECA Y ROMANOS, Martín de (+ 1630).
2. AZNAR Y EMBID CARDONA, Jerónimo (+ 1630).
3. CAMARGO Y SALGADO, Fernando (ca. 1572-1652).
4. CASTELVI, Diego de (siglo XVII).
5. CASTRO, Juan de (1547-1611).
6. CEA, Diego de (+ 1640).
7. CERVANTES, Gonzalo de (1568 – ca. 1618).
8. FONSECA, Cristóbal (ca. 1550-1621).
9. GALVARRO Y ARMENTA, Juan (+ ca. 1622).
10. GONZÁLEZ DE CRITANA, Juan (ca. 1555 - ca. 1613).
11. HERRERA, Alonso de (+1655).
12. LEÓN, Francisco de (siglo XVII).
13. MALDONADO, Pedro (1576-1614).
14. MÁRQUEZ, Juan (1565-1621).
15. OVIEDO, Gaspar de (1591-1654).
16. PERALTA Y MONTAÑÉS, Fernando de (+ ca. 1626).
17. PEREA DÍAZ, Pedro de (ca. 1566-1630).
18. PONCE DE LEÓN, Basilio (1570-1629).
19. RAMOS, Francisco (1579-ca.1631).
20. RÍOS Y ALARCÓN, Bartolomé de los (1580-1652).
21. SAN AGUSTÍN, Luis de (+ 1658).
22. SAN ANTONIO, Luis de (siglo XVII).

23. SAN JOSÉ, Pedro de (1595-1651).
24. SIMANCAS, Pedro de (+1648).
25. SOTO, Juan de (+ 1621).
26. VALDERRAMA, Pedro de (1550-1611).

IV. Conclusión.

V. Bibliografía.

I. Introducción

El Papa Pío IX, el octavo año de su pontificado, rodeado de cincuenta y tres cardenales, cuarenta y tres arzobispos, noventa y nueve obispos y ante más de cincuenta mil personas concentradas en Roma, elevó a dogma la Inmaculada Concepción de María el 8 de diciembre de 1854, proclamó que la "Virgen María fue preservada inmune del pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios"[1]. Atrás quedaban más de siete siglos de confrontaciones teológicas y desconfianzas sobre la concepción de María, cerrándose un periodo en la historia de la Iglesia caracterizado por dos tendencias, los maculistas y los inmaculistas.

Aunque en los Padres de la Iglesia se encuentran, por lo general, textos con afirmaciones sobre el nacimiento de María sin tacha ni pecado, la resistencia en Occidente a la doctrina sobre la santidad perfecta de María desde el momento de su concepción encontró cierta resistencia, en parte debidas al modo de interpretar la universalidad del pecado en los textos paulinos. A partir del siglo XI aparecen los primeros documentos sobre la celebración de una fiesta de la "concepción" de María, por la simple razón de considerarla santa y santificada desde el mismo instante de su existencia, y hacia el año 1128, un monje de Canterbury, Eadmero, escribió el primer tratado sobre la Inmaculada Concepción, *De conceptu virginali*, quien argumentaba que María permaneció libre de todo pecado por voluntad explícita de Dios que "lo pudo, evidentemente, y lo quiso. Así pues, si lo quiso lo hizo". Si la celebración litúrgica no planteaba mayores dificultades, el significado de esta fiesta no parecía estar teológicamente claro, por lo que al fin de la edad Media se desató la controversia sobre la "piadosa opinión" sobre la santidad original de María.

---

1. Pio IX, *Ineffabilis Deus*, 8 de diciembre de 1854; Denzinger, 2800-2804, edición bilingüe (latín–castellano) de la 38 edición alemana, Barcelona 1999, pp. 732-733.

En España fue Ramón Llull quien atribuyó a María la pureza del alma, haciendo luego suya esta idea la Casa de Aragón y desde el siglo XIV sus reyes fijarán como obligatoria la festividad de la Inmaculada en Barcelona (1390), Zaragoza (1391) y Valencia (1394).

También la orden de San Agustín alzó la bandera de la Inmaculada, pureza y plenitud de gracia de María a través de sus más insignes representantes intelectuales con la publicación de obras sobre las grandes cuestiones referentes a la Concepción Inmaculada de María. En la primera época, Egidio Romano (1243-1316), fundador de la Escuela Agustiniana, defiende la santidad negativa de la Virgen, opinión común en la época. María es descendiente de Adán y sufre las imposiciones morales de la ley de los hijos de Adán, y consecuentemente al estar bajo la ley del pecado necesita la santificación redentora de Cristo, aunque fuese por un espacio pequeño de tiempo. Mantienen esta misma opinión sus inmediatos seguidores: Santiago de Viterbo (ca. 1255-1308), Alberto de Padua (+1323), Agustín de Ancona (+ 1328), Gerardo de Siena (1336), Enrique de Friemar (ca. 1245-1340), Gregorio de Rímini (ca. 1300-1358), Alfonso Vargas de Toledo (+ 1366), Hugolino de Orvieto (+1373), Jordán de Sajonia (ca. 1299-1380).

Una interpretación favorable al privilegio mariano la inició Tomás de Strasburgo o Argentina (ca. 1300-1357), quien apartándose de su maestro Egidio en esta cuestión, niega en María todo pecado, tanto original como personal. La Virgen desde siempre estuvo preservada de toda forma de pecado, iniciándose desde entonces en la orden agustiniana la corriente inmaculista[2]. Junto con Tomás de Estrasburgo se sitúa Hermann de Schildicz, favorable también al privilegio mariano, incluso para algunos autores fue el primer agustino que defendió la Inmaculada Concepción[3]. En esta línea doctrinal, la orden agustiniana fundó en París en 1440 una Confraternidad de la Inmaculada Concepción, erigida por bula de Eugenio IV, desde don-

2. Cf. MATEOS, C., "Inmunidad de María de la culpa original", en *Estudio Teológico Agustiniano,* luego *Archivo Agustiniano,* 1 (1960) 245-265; 2 (11967) 131-147; 10 (1975) 3-28; 173-193; ID., *El culto litúrgico de la Virgen en la Orden de San Agustín,* Valladolid 1964, 189 pp.

3. Cf. ZUMKELLER, A., *Schrifttum und Lehre des Hermann von Schildesche, O.E.S.A. (+1357)*, Würzburg 1958, pp. 78-83. A esta corriente de pensamiento se sumaron otros agustinos como Juan de Basilea (+1392), Buenaventura de Padua (+ 1358), Pablo de Venecia (+ 1429), Agustín de Roma (+ 1443), Jaime Pérez de Valencia (+ 1490), etc.

de defienden y viven el privilegio mariano. El mismo pontífice otorgó más tarde indulgencias y privilegios según el breve de 30 de agosto de 1442[4].

Ya el concilio de Basilea de 1439 había declarado la Inmacula Concepción como una pía doctrina, concorde con el culto católico y la fe católica. En adelante no estaría permitido predicar o declarar contra la Inmaculada Concepción de María. Sixto IV, el 28 de febrero de 1476 estableció la fiesta de la Inmaculada para toda la Iglesia latina y otorgó una indulgencia a todos cuantos asistieran a los oficios divinos. Aunque el concilio de Trento abordó en 1546 la cuestión, no fue su intención incluir en un decreto lo concerniente al pecado original de la Inmaculada Concepción, con lo que la disputa continuaba entre los teólogos.

Mientras la discusión inmaculista continuaba, las manifestaciones de piedad[5] y los escritos mariológicos no cesaban de producirse en la mayor parte de las órdenes religiosas. Por su lado, las universidades[6], ayuntamientos[7] y cofradías[8] emitiendo votos y juramentos

---

4. También Nicolás V, Sixto IV e Inocencio VIII distinguirán a la Confraternidad de la Inmaculada Concepción de París con nuevos favores espirituales. Cf. FOLGADO FLÓREZ, S., "Espiritualidad y culto mariano en la Orden de San Agustín (ss. XII-XV)", en *De cultu mariano saeculis XII-XV. Acta congressus mariologici-mariani Internationalis Romae anno 1975 celebrati*. *Vol. III*, Romae 1979, p. 430.

5. El primer voto en el mundo en defensa de la Inmaculada Concepción de María se hizo el año 1466 en la tierra y villa de Villalpando, integrada por los pueblos de Villalpando, Cerecinos de Campos, Cotanes del Monte, Prado, Quintanilla del Monte, Quintanilla del Olmo, Tapioles, Villamayor de Campos, Villanueva del Campo, Villar de Fallaves, Villárdiga, San Martín de Valderaduey y Cañizo. Todos ellos, excepto los tres últimos que fueron de la diócesis de Zamora, pertenecieron a la diócesis de León. En la actualidad todos forman parte de la diócesis de Zamora.

6. Las universidades españolas salieron en defensa de la Inmaculada Concepción de María en el siglo XVII. En 1617 las Universidades de Granada y Valladolid hicieron el voto y juramento de la Inmaculada, en 1618 las de Barcelona, Salamanca y Valladolid, la de Huesca y la de Oñate en 1619, y en 1630 la Universidad de Valencia, entre otras. A su vez, con la graduación académica se hacía el voto y juramento de enseñar y defender la doctrina de la Inmaculada Concepción de María. Carlos III extendió por ley en 1779 dicho juramento a todas las universidades del reino de España.

7. El Ayuntamiento de Toledo, en representación de la ciudad hizo voto y juramento en defensa de la Inmaculada el 15 de diciembre de 1617, y que todavía son renovados cada año; el 18 de abril de 1618 el Ayuntamiento de Salamanca y en este mismo año el Consejo de Granada realizó el voto y juramento.

8. El 29 de septiembre de 1615, la Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción, hizo el voto y juramento en defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de María.

en defensa de la Inmaculada Concepción. Desde mediados del siglo XVII, en tiempos de Alejandro VII, desaparecen las dudas por parte de los teólogos sobre el privilegio de la Inmaculada Concepción de María. Carlos II obtuvo de la Santa Sede el primer patronazgo para la Corona de España de la Inmaculada Concepción, hecho que ocurrió el 8 de septiembre de 1780. A partir de entonces se incrementaron en España los templos, capillas y monumentos levantados en honor de la Virgen María, así como las cofradías, hermandades, asociaciones marianas y prácticas religiosas marianas.

El 150 aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de María resulta propicio para rescatar del olvido los autores agustinos devotos y estudiosos de María. Aunque el objetivo inicial era ofrecer el catálogo completo de autores agustinos que han tratado de alguna manera la Concepción Inmaculada de María hasta 1854, año en el que Pío IX declaró el dogma de la Inmaculada, me veo obligado para no superar el límite de páginas establecido para esta ocasión a ceñirme únicamente a los autores de la primera mitad siglo XVII. Dicho esto, conviene también indicar que no es objetivo de este trabajo el estudio teológico-doctrinal inmaculista de cada autor, con las pertinentes sutilezas dogmáticas y mariológicas en la compresión del misterio de la Inmaculada, ni desvelar la evolución histórico-doctrinal sobre el privilegio mariano en la Escuela Agustiniana es estas cinco décadas. Ni tan siquiera me propongo elencar los sermones predicados por los agustinos en la Universidad de Salamanca desde que la orden de San Agustín recibiera el encargo de predicar todos los años en la festividad de la Inmaculada Concepción. Tan sólo me propongo echar una mirada histórica sobre los autores agustinos españoles, ofrecer un apretado perfil biográfico, señalar aquellos escritos que han promovido el privilegio inmaculista de María, y anotar la bibliografía básica, con especial hincapié en la cuestión mariológica, tema del presente Simposio enmarcado en el Año de la Inmaculada.

II. Siglas

ALVA Y ASTORGA = ALVA y ASTORGA, P., *Militiae universalis pro Immaculata Virginis Conceptione*, Lovanii 1663.

DHEE = *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Dirigido por Quintín Aldea Vaquero, Tomás Martín Martínez, y José Vives Gatell. Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid 1972-1975, 4 vols., más uno de suplemento, CSIC. Madrid 1987.

DHGE = *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclesiastiques,* París 1912ss.

DÍAZ, *Hombres* = DÍAZ DÍAZ, G., *Hombres y Documentos de la Filosofía Española,* CSIC, Madrid 1980-2003, 7 vols.

HERRERA, *Alphabetum* = HERRERA, T. de, *Alphabetum Augustinianum,* Matriti 1644, 2 vols.; reimpresión anastática, con una introducción bio-bibliográfica de Balbino Rano, Publicazioni Agostiniane, Roma 1990.

HERRERA, *Historia* = HERRERA, T, de, *Historia del convento de San Agustín de Salamanca*, Imp. Gregorio Rodríguez, Madrid 1652.

HERRERO, *La oratoria sagrada* = HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. IV. Predicadores agustinos y carmelitas,* Fundación Universitaria Española, Madrid 2004.

JORDÁN = JORDÁN, J., *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de los Ermitaños de N. P. San Agustín,* Valencia 1704-1712, 3 vols.

LATASSA = LATASSA Y ORTIN, F., *Biblioteca antigua y nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*, Imp. Joaquín Domingo, Zaragoza 1798-1802, 4 vols. [El índice alfabético de estas dos obras de Latassa fue realizado por Toribio Campillo y publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1870, y luego en forma de libro: Madrid 1877, 226 pp.] GÓMEZ

URIEL, M., *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario bibliográfico-biográfico,* Imp. Calixto Ariño, Zaragoza 1884-1886, 3 vols. Cito por la edición facsímil, Analecta Editorial, Zaragoza 2001.

MONASTERIO, *Místicos* = MONASTERIO, I., *Místicos agustinos españoles,* Ed. Agustiniana, Real Monasterio de El Escorial (Madrid) 1929, 2 vols.

SANTIAGO VELA, *Ensayo* = SANTIAGO VELA, G. de, *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín. Obra basada en el Catálogo bio-bibliográfico agustiniano de Bonifacio Moral,* Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid - El Escorial 1913-1931, 8 vols. (Falta el volumen IV, letras J- LL, que no llegó a publicarse).

VIDAL = VIDAL, M., *Agustinos de Salamanca. Historia del observantíssimo convento de San Augustín N.P. de dicha ciudad*, Imp. Eugenio García, Madrid 1751 y 1758, 2 vols.

III. AUTORES INMACULISTAS

1. ATECA y ROMANOS, Martín de (+ 1630)[9]

Natural de Épila (Zaragoza). En el convento agustino de Zaragoza profesó el 18 de mayo de 1590, siendo prior Domingo Camisano. Maestro en Teología. Según el parecer de Jordán "fue excelente teólogo y predicador insigne, muy político y discreto, y muy estimado en la corte de España". Como confesor de Pedro Girón, Duque de

9. *Bibliografía*: HERRERO, *La oratoria sagrada,* p. 531; JORDÁN, III, p. 185; LATASSA, I, p. 158; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, I, pp. 279-280.

Osuna, Virrey de Sicilia y después de Nápoles, residió en Italia. Aunque el Virrey le ofreció dos obispados no aceptó ninguno. Regresó al convento de Zaragoza donde murió en julio de 1630.

Este predicador compuso un libro de sermones, entre los cuales figura uno que publicó con este título: *Sermón de la Limpíssima y Inmaculada Concepción de la Virgen, Señora Nuestra,* Imp. Juan Batista Maringo, Palermo 1614, y dedicado al Duque de Osuna, entonces virrey de Nápoles.

2. Aznar y Embid Cardona, Jerónimo (+ 1630)[10]

Nació en Aniñón (Zaragoza). Profesó en el convento de Barcelona el 9 de diciembre de 1582, de la provincia de Aragón. Predicador del convento de San Sebastián de la villa de Épila (Zaragoza). En 1605 fue prior del convento de Huesca. En compañía de Pedro Malón de Chaide y otros dos religiosos, Juan Buitrón y Diego de Navarra, fue destinado en 1585 a tomar posesión del monasterio de Nuestra Señora de Loreto, situado a las afueras de la ciudad de Huesca, en una heredad llamada Loret, que había pertenecido a los padres de San Lorenzo. Por este motivo Felipe II mandó edificar en el mismo sitio según los planos levantados por el arquitecto Herrera.

De su pluma salió *Conceptos en honor de la Purísima Concepción de la Madre de Dios. Y que son lícitos los votos y juramentos de su veneración, y las leyes reales a favor de la Iglesia,* Imp. Pedro Blasón, Huesca 1620, en defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de María, el juramento hecho por la ciudad de Zaragoza y del decreto de Juan II a favor del misterio inmaculista.

3. Camargo y Salgado, Fernando (ca. 1572-1652)[11]

Nació en la villa de Madrid hacia 1572. Sus padres, Baltasar y María fueron de Guadalajara. En el convento de San Felipe el Real

---

10. *Bibliografía:* Claver Ferrer, Antonio, *Noticias historiales del conbento de Nuestro Padre San Augustín de Çaragoza y de los demás* del Reyno de Aragón. Edición de José Luis Santiago. (Col. Historia Viva 17). Ed. Revista Agustiniana. Madrid 2000, pp. 207, 211; DHGE, V, col. 1362; Jordán, III, p. 199; Latassa, I, p. 166; Santiago Vela, *Ensayo*, pp. 297-298.

11. *Bibliografía*: Ballesteros Robles, L., *Diccionario biográfico matritense,* Madrid 1912, p. 112; Díaz, *Hombres*, II, pp. 63-64; DS, IV, col. 1013; Monasterio, *Místicos*, II, pp. 91-99; Muiños, C., "Influencia de los agustinos en la poesía castellana", en *La Ciudad de Dios*, 17 (1888) 316-317; Santiago Vela, *Ensayo*, I, pp. 539-551; V, p. 520.

de Madrid profesó el 26 de julio de 1588, cuando era prior Antonio de Velasco, aunque luego revalidó la profesión el día 31 de agosto de 1590. Maestro en Sagrada Teología y predicador, dedicándose la mayor parte de su vida al estudio. Fecundo prosista y traductor de libros al castellano. Compuesto en lengua portuguesa tradujo *Sermones de Christo y su Madre, y del Santísimo Sacramento*, de Juan de Zeyta, impresos en Zaragoza en 1625; y el *Oratorio sacro de Soliloquios, y varias devociones de Nuestra Señora,* de Tomé de Jesús, y editado en Madrid el año 1628.

Camargo y Salgado cultivó varios géneros literarios, la oratoria, la historia, la mística y la poesía. Los versos dedicados a San Nicolás de Tolentino y a María fueron elogiados por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*. De entre la cuarentena de títulos que conforman su producción literaria, se encuentran dos obras de temática mariológica. Una destinada a promover la devoción de la Virgen de la Humildad, imagen venerada en el convento de San Felipe el Real, - *La Virgen de la Humildad y la humildad de la Virgen Nuestra Señora, con un admirable modo de rezar el rosario sin cuentas divinamente revelado y otras varias cosas acerca de la devoción con la Madre de Dios para la hora de la muerte,* Imp. Alonso Martín. Madrid 1634 -, y la segunda, *Las maravillas de la mejor mujer,* Madrid 1628, también es una obra sobre María según apunta Victorino Capánaga.

En su tiempo alcanzó notable fama y popularidad debido a su oratoria sagrada y estilo literario, tanto en prosa como en verso. Falleció en el mismo convento agustino que profesó, San Felipe el Real de Madrid, el 27 de marzo de 1652.

4. Castelvi, Diego de (siglo XVII) [12]

Hijo de Juan de Castelvi, caballero de la orden de Calatrava, gobernador del reino de Valencia, comendador de Alcañiz y consejero del rey. Diego profesó en la provincia de Castilla de la orden de San Agustín. Desempeñó el oficio de predicador mayor del convento y colegio de Salamanca.

Diego publicó dos sermones, uno de San Agustín, predicado en el convento de San Pedro de Dueñas, canónigas regulares de San Agustín, de Salamanca (Imp. Antonio Vázquez, Salamanca1621), y otro

12. *Bibliografía*: Alva y Astorga, col. 322; Herrero, *La oratoria sagrada*, p. 534; Santiago Vela, *Ensayo*, I, p. 651.

en la Iglesia catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), titulado *Sermón de la pura y limpia Concepción de la Virgen Santísima Señora Nuestra,* Imp. de Diego de Cossío, Salamanca 1624.

5. CASTRO, Juan de (1547-1611) [13]

Nació en Toledo, el 25 de enero de 1547. Fue hijo de Martín Alonso de Castro e Inés de Sepúlveda. Siendo todavía adolescente ingresó en el convento San Agustín de Toledo, donde profesó el 22 de agosto de 1565. Los estudios eclesiásticos los cursó en Salamanca. En el proceso inquisitorial contra fray Luis de León aparece citado como testigo de los interrogatorios y en los escritos de defensa (1572-1573), dando por supuesto que fray Juan de Castro reconocía la letra del Maestro salmantino.

Una vez concluidos los estudios, aunque poseía talento y méritos para dedicarse a la enseñanza de la teología, prefirió seguir el dictado de los superiores que le encaminaron hacia la predicación. Impulsado por una vida de mayor austeridad, oración, penitencias, ayuno y mortificación, pasó al convento de Talavera de la Reina (Toledo), donde deseaba abrazar la reforma agustiniana, si bien pasados dos años abandonó el convento según las indicaciones de Agustín Antolínez, a la sazón, prior provincial de la Provincia de Castilla, pero también a causa de su delicado estado de salud.

Por consejo de San Alonso de Orozco, en 1588 se apuntó voluntario para formar parte de la primera comunidad religiosa del Colegio de doña María de Aragón, o de la Encarnación, de Madrid, con residencia provisional en una casa particular, mientras se decidía sobre la constitución de esta nueva fundación. En el citado colegio, hacia finales de 1590, fray Juan de Castro, tuvo el cargo de predicador, si bien solía salir fuera a predicar por considerar que la iglesia del colegio "era pequeña", puntualizó el mismo Orozco. Este mismo año

---

13. *Bibliografía*: APARICIO LÓPEZ, T., "Fray Juan de Castro, lumbrera de la Orden y predicador de la Corte", en *Archivo Agustiniano*, 88 (2004) 373-405; CASTILLO, A. del, *La vida del Venerable fray Juan de Castro, Arzobispo del Nuevo Reino de las Indias,* Madrid 1995, 91 pp.; HERRERA, *Historia*, pp. 200, 413-414; HERRERO, *La oratoria sagrada*, p. 535; MÁRQUEZ, J., *Vida de San Alonso de Orozco*. Preparación del texto, introducción y notas por Modesto González Velasco, Madrid 2002, pp. 10, 27, 31, 33, 34, 66, 69, 73, 86, 91, 94, 101, 110, 112, 113, 122, 135, 150, 156, 158, 168, 169, 178, 183; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, I, pp. 675-676; VIII, p. 334.

de 1590 volvió a enfermar gravemente, pero salió adelante con las oportunas recomendaciones médicas.

Como orador sagrado ejerció el ministerio de la predicación en las ciudades de Talavera de la Reina, Toledo, Salamanca, Valladolid y Madrid, en dos etapas diferentes de su vida. Los ingresos económicos obtenidos en ese ejercicio pastoral los entregaba, frecuentemente, a los pobres y necesitados.

En 1604 se graduó de Bachiller en Teología por la Universidad de Santo Tomás de Ávila y en 1605 obtuvo el grado de licenciado y maestro. Un año antes había sido elegido consejero provincial, puesto en el que permaneció hasta 1607. A petición de la provincia de Castilla, la Santa Sede le otorgó, con fecha 18 de septiembre de 1606, el título de "maestro supernumerario en teología". En estos años desempeñó varios cargos de responsabilidad: Rector del Colegio San Gabriel de Burgos (1603); prior del convento de Valladolid (1602-1604); en 1607 recibió el nombramiento de prior del convento de Salamanca, sin que llegase a tomar posesión del cargo porque Felipe III le había presentado para arzobispo de Santa Fe de Bogotá. Una vez aceptada la dignidad arzobispal, Paulo V le preconizó el 7 de enero de 1608. La consagración episcopal la recibió Juan de Castro en Madrid por el arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía, Juan de Ribera. Hizo de padrino de consagración el conde de Villamediana. Aunque el 21 de abril de 1608 la Santa Sede le concedió el palio arzobispal a través del Procurador general de la orden agustiniana, Juan Bautista Plumbino, Juan de Castro no llegó a tomar posesión de su diócesis ni la gobernó; tampoco llegó a emprender el viaje hacia Colombia. En el mes de julio de 1608 enfermó nuevamente, por lo que considerando sus años y sus pocas fuerzas, el rey Felipe III le nombró predicador suyo, nombramiento que le obligó a renunciar al arzobispado de Santa Fe en junio de 1609, dejando libre la sede, que la ocupó Pedro Ordóñez Flórez, preconizado arzobispo el 19 de abril de 1610.

Juan de Castro redactó treinta y seis capítulos acerca de la vida de San Alonso de Orozco, manuscrito que utilizaron, entre otros, Juan Márquez para la biografía que escribió del "santo de San Felipe", y Sebastián Portillo y Aguilar. Sin embargo, la vida de San Alonso de Orozco escrita por Juan de Castro terminó por perderse. Una segunda obra dejó manuscrita, con meditaciones y soliloquios que fue anotando a lo largo de los años dedicados a la predicación; y resulta probable que dejase otros manuscritos, a modo de florilegios de sermo-

nes. El mismo biógrafo, Antonio del Castillo, da a entender la existencia de algunos sermones escritos por Juan de Castro, fijándose en uno que predicado en San Felipe el Real de Madrid, con motivo de las exequias celebradas por el predicador Francisco de Castroverde.

Sin embargo, la presencia de Juan de Castro en esta obra se debe a la atribución de un sermón que predicó en la Iglesia metropolitana de Sevilla, publicado en la ciudad hispalense varios años más tarde de su fallecimiento, concretamente en 1685. Se trata del impreso siguiente: *Sermón predicado en la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla, Primadas de las Españas, en acción de gracias que consagró a la Omnipotencia divina y a la Reyna de los Ángeles el Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de dicha Santa Iglesia por la victoria de Nuecheusel,* Sevilla, 1685.

Falleció con fama de santidad en Madrid, el día 1 de agosto de 1611. Según informa el historiador Tomás de Herrera, presente en el reconocimiento de los restos mortales, el cuerpo de Juan de Castro se encontró incorrupto el 6 de agosto de 1648, treinta y siete años después de su fallecimiento.

6. Cea, Diego de (+ 1640) [14]

Hijo de Diego Sánchez de Cea y Lucía Fernández, natural de Agudo (Ciudad Real), adoptó el nombre de Diego del Arco, cambiando después a Diego de Cea. Profesó en la orden agustiniana el 18 de julio de 1609, siendo prior del convento de San Agustín de Salamanca Diego de Chaves. Después de un tiempo cambió de hábito religioso, tomando el de San Francisco. Perteneció a la provincia franciscana de Santa María de los Ángeles, donde ejerció la docencia en el convento de San Antonio de Padua de Sevilla y desempeñó el cargo de Comisario general en la corte romana. Murió en el convento de Araceli, Roma, el año de 1640, según la *Bibliotheca Universa Franciscana*, (tomo I, p. 295).

Predicó en el novenario que hizo la cofradía de los Nazarenos y Santísima Cruz de Jerusalén el 29 de abril de 1620, de la iglesia de San Antonio Abad, de Sevilla, para celebrar el misterio de la Inmaculada. Este sermón mariano, *De la Inmaculada Concepción de la*

14. *Bibliografía*: Herrera, *Historia*, p. 414; Santiago Vela, *Ensayo*, I, pp. 682-683; Vidal, II, p. 50.

Virgen santísima Señora Nuestra, está publicado en Sevilla en 1620, e incluye una estampa de la Virgen al final.

7. CERVANTES, Gonzalo de (1568 – ca. 1618)[15]

Nació en Sevilla el año de 1568. Sus padres fueron Juan Páez de Sotomayor y María Cervantes. Estudio con los jesuitas e ingresó en la Compañía de Jesús. Cuando estaba dedicado a la enseñanza de "las ciencias naturales y sagradas a los seculares", manifestó la necesidad que sentía hacia la abstracción y el silencio, por lo que le concedieron mudar de instituto religioso. A los treinta y nueve años profesó en el convento agustino de Sevilla, el 11 de agosto de 1607, en manos de Pedro de Valderrama, entonces provincial de Andalucía. Por la universidad hispalense recibió el grado de Bachiller en Artes y Filosofía el 14 de abril de 1610, y también ese mismo día le otorgaron el de Sagrada Teología, una vez superadas las pruebas correspondientes. El 22 de mayo del mismo año recibió el grado de licenciado en Teología y el primero de junio el de doctor. Fue lector de Sagrada Escritura y Teología moral en el convento de San Agustín de Sevilla.

Gracias a su capacidad intelectual, Cervantes escribió un importante comentario del *Libro de la Sabiduría* (*In Librum Sapientiae Commentarii,* Sevilla 1614), demostrando gran soltura con el griego, hebreo y latín. Además de la obra citada, quizá motivado por los tumultos que se produjeron a principios de 1613 en Sevilla como protesta a cierto sermón predicado en aquella ciudad, poco favorable a la Inmaculada Concepción de María, estudió y divulgó las ideas mariológicas de San Agustín sobre la Inmaculada Concepción de María. El ensayo lleva por título *Parecer de San Agustín a favor de la Concepción purísima de la Virgen María Madre de Dios sin pecado original, en doce insignes lugares y principios teológicos del Santo Doctor, con respuestas a otros doce, al parecer encontrados en sus obras*, Imp. Gabriel Ramos Bejarano, Sevilla 1618. Aunque los tex-

---

15. *Bibliografía*: ARANA DE VALFLORA, F., *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad,* Sevilla 1791, p. 79; ARTAMENDI, P., "El P. Gonzalo Cervantes y el parecer de san Agustín sobre la Inmaculada Concepción de María", en *Augustinus,* 25 (1980) 281-287; LLORDÉN, A., "Los Agustinos en la Universidad de Sevilla", en *Archivo Agustiniano,* 45 (1951) 364-369, 377; reimpreso en forma de libro, Madrid 1954, pp. 91-96; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, I, pp. 711-712; VIII, pp. 541-542.

tos que maneja Cervantes están tomados de sermones y tratados atribuidos a San Agustín, la obra es densa en contenidos patrísticos, medievales y de autores modernos, reivindicando para María el privilegio de la Inmaculada Concepción.

Después de 1618 no conocemos otras noticias de Gonzalo de Cervantes.

8. FONSECA, Cristóbal (ca. 1550-1621)[16]

Nació hacia 1550 en Santa Olalla (Toledo). Los padres de Cristóbal Fonseca fueron Diego de Fonseca, contador, e Isabel Álvarez, también naturales de Santa Olalla, del obispado de Toledo. Profesó en la orden de San Agustín el 8 de febrero de 1566 en el convento de Toledo. Aquí debió de estudiar la Filosofía, si bien la Teología la cursó en Salamanca, pues no disponemos de datos precisos de este periodo de su vida. Alcanzó el grado de maestro de la provincia de Castilla (1596), con el cual asistió al capítulo general de la orden agustiniana (1608).

Desempeñó los cargos de prior del convento de Segovia (1591), visitador de la provincia de Castilla (1601), prior en el convento de San Felipe el Real de Madrid (1607), vicario provincial (1607), definidor de la provincia (1609 y 1615), y presidente del capítulo provincial (1618) en calidad de definidor mayor de la provincia de Castilla.

Como orador sagrado Fonseca predicó en los púlpitos más insignes de España: Salamanca, Madrid, Alcalá, Toledo, Sevilla, Córdoba, Burgos, y Segovia. Pedro de Herrera recogió en su obra *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario* (Madrid 1617), los actos tenidos en la inauguración de la mencionada capilla del Sa-

---

16. *Bibliografía*: ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española. II. Época Barroca*, Madrid 1980, pp. 191-192; DÍAZ, *Hombres*, III, pp. 245-247; DHEE, II, p. 950; DHGE, XVII, col. 802; HERRAN, L. Mª., "La devoción popular a María en las vidas de Cristo y María y en los 'Flos sanctorum' del siglo XVI: La obra del agustino Cristóbal de Fonseca", en *Acta Congressus Mariologici-Mariani Internationalis Caesaraugustae anno 1979 celebrati. Vol. VI. De Cultu Mariano apud Varias Nationes Saec. XVI. Pars prior*, Romae 1986, pp. 463-496: 468-471; HERRERA, *Alphabetum,* I, p. 151; HERRERA, *Historia,* pp. 197, 200, 404; MONASTERIO, *Místicos*, I, pp. 317-332, 578; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, II, pp. 621-639; VIII, p. 578; VEGA, J., "Un error de Menéndez y Pelayo" (Cristóbal de Fonseca), en *Casiciaco*, 7 (1953) 72-74.

grario, donde Cristóbal Fonseca predicó, en compañía de Hortensio Félix Paravicino y Jerónimo de Florencia.

Los libros que escribió fueron bien recibidos por lectores y autores del momento, lo que hizo que las obras alcanzasen gran difusión en vida del autor. Están escritos para la predicación y alimento espiritual del lector. El *Tratado del amor de Dios* (1592) fue el primer fruto de su ingenio y primeros sudores, según confiesa el mismo Fonseca en la dedicatoria al obispo de Astorga, Pedro de Rojas. Entre los motivos que le movieron a escribir esta obra en castellano señala, entre otros, la defensa que del idioma habían hecho fray Luis de León y Pedro Malón de Chaide. Esta primera obra de Fonseca formó parte de la biblioteca de Miguel de Cervantes, como él mismo reconoce en el prólogo del *Quijote:* "Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas. Y si no queréis andaros por tierras extrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, *Del amor de Dios* [Salamanca 1592], donde se cifra lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia" [17].

Esta obra de Fonseca cosechó fama y general aplauso de los críticos de la época, como Vicente Espinel estampó en el prólogo de sus *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*: "El Padre maestro Fonseca escribió divinamente del amor de Dios y con ser materia tan alta, tiene muchas cosas donde puede el ingenio esparcirse y vagarse con deleite y gusto; que no siempre se ha de ir con el rigor de la doctrina, ni siempre se ha de caminar con la flojedad del entendimiento; lugar tiene la moralidad para el deleite, y espacio el deleite para la doctrina"[18]. El mismo Lope de Vega consagró la memoria de Cristóbal Fonseca en los siguientes versos del libro XIX de su *Jerusalén conquistada*:

> "Fonseca universal fuente perenne,
> ya no Fonseca, sino fuente viva,
> pues en admiración el mundo tiene
> tu misma pluma, tu alabanza escriba" [19].

17. Edición de F. Riquer, Crítica, Barcelona 1998, p. 16.
18. Madrid 1616, prólogo.
19. LOPE DE VEGA, "Elogio", en *Jerusalén conquistada*, Madrid 1609, fol. 497v.

Pero no todo han sido halagos en la obra de Fonseca. Un caso extremo lo encontramos en Menéndez y Pelayo, quien emitió un juicio desfavorable de la primera parte de la obra, según la edición de 1608. Por cierto, plagada de errores, cambio de frases y abundantes descuidos tipográficos. No obstante, el crítico sentenció en su *Historia de las ideas estéticas*: "Es un libro de verdadera decadencia, farragoso y pedantesco, y tal que sólo debe la reputación que disfruta entre los que no le han leído, a la casualidad de haberle citado Cervantes en el prólogo del *Quijote,* nada menos que en el cotejo con León Hebreo". Solana, más ponderado, dice que, "en suma, es un buen libro, aunque no llegue a ser un gran libro".

Vida de Cristo Señor Nuestro (1596) es la segunda obra de Fonseca. Está dividida en cuatro partes y cada una de por sí forma un tratado independiente, y por esta razón se publicaron separadamente. La primera edición de la obra completa salió en 1621. La primera parte trata de los misterios de la vida de Jesucristo, la segunda de los milagros, la tercera de las parábolas y la cuarta sobre los evangelios, si bien esta última no formaba parte de los planes iniciales, según indica en el prólogo el mismo Fonseca. La obra está compuesta de trozos escogidos de otros oradores, en un estilo "algo ampuloso, y abunda demasiado de erudición profana, y si se quiere, hasta de citas patrísticas y escriturarias", dice Monasterio.

En cuanto a la Inmaculada Concepción de María, Cristóbal Fonseca afirma que Dios preservó a su Madre de las consecuencias del pecado, y del pecado mismo, como lo afirma la Sagrada Escritura y San Agustín, principalmente en el capítulo 36 de su obra *De natura et gratia*. Fonseca sostiene que la Virgen María es una rosa, sin espinas, sin pecado. "Entre los hijos de Adán, sola mi Madre es Rosa purísima", afirmó en el capítulo VI de su *Vida de Jesucristo*. Utiliza en esta obra muchos argumentos y comparaciones para probar que María tenía que ser inmaculada por estar predestinada para Madre de Dios al acoger en su seno al Verbo de Dios. "Convenía al cielo, escribe Fonseca, cuya Reina y Señora era María, que no tuviese la mancha del pecado; que no es razón dar a los ángeles, Reina que lo haya tenido; pues ni la Virgen fuera conveniente Reina de los ángeles, si no los venciera en todo linaje de pureza y santidad"[20]. El autor de esta página mariológica falleció en Madrid el 9 de noviembre de 1621.

20. *Vida de Cristo*, p. 227.

9. Galvarro y Armenta, Juan (+ ca. 1622)[21]

Juan nació en Sevilla, del matrimonio formado por Gonzalo de Armenta y Ana Galvarro, como figura en el Archivo de protocolos notariales hispalense. El mismo Juan estableció el orden de sus apellidos. Un hermano suyo se hizo jesuita y estuvo de Rector del Colegio de los PP. Jesuitas de Montilla (Córdoba). Decidido Juan a ingresar en la orden agustiniana profesó en el convento de Sevilla el 2 de septiembre de 1587, estando presente el provincial, Rodrigo de Chaves. Antes de su ingreso en los agustinos comenzó los cursos de Artes y Filosofía, quizá en la Universidad de Sevilla. En la Universidad de Osuna estudio Teología un curso (1580-1581), para trasladarse al curso siguiente a la Universidad de Alcalá (Madrid), y aquí permaneció durante los años 1581 a 1584.

Fue discípulo del maestro y catedrático salmantino Juan Márquez, probablemente en Alcalá (Madrid). El 28 de junio de 1606 presentó al rector de la Universidad de Sevilla la solicitud para graduarse de bachiller, licenciado y doctor, títulos académicos que le fueron otorgados. Bachiller en Artes y Filosofía el 28 de junio de 1606; al día siguiente le concedieron el mismo título en la facultad de Teología. Tras el examen pertinente consiguió el grado de Licenciado en Teología el 2 de julio de 1606 y Doctor en Sagrada Teología el 23 de julio del mismo año.

La labor docente de Galvarro se desarrolló en el convento de Sevilla, tres años en la cátedra de Artes y seis en la de Teología. En representación de la provincia agustiniana de Andalucía asistió como definidor al capítulo general de 1608, celebrado en la ciudad de Roma. Al año siguiente, 5 de diciembre, cuando tenía lugar el capítulo provincial en Córdoba, fue nombrado prior del convento de Granada. También ejerció de Regente de estudios de la casa de Granada y confesor de Felipe de Tarsis de Acuña, arzobispo de Granada. El mismo arzobispo le nombró examinador sinodal y censor de la diócesis. En 1617 salió elegido definidor en el capítulo provincial celebrado el Sevilla el 15 de abril.

Fue escritor erudito e insigne predicador. Publicó dos gruesos tomos de homilías; el dedicado al tiempo litúrgico de adviento, donde

21. *Bibliografía*: Alva y Astorga, col. 763; Herrera, *Historia*, p. 139; Herrero, *La oratoria sagrada*, pp. 540-541; Llordén, A., *Los agustinos en la Universidad de Sevilla,* Madrid 1954, pp. 75-81; Santiago Vela, *Ensayo*, III, pp. 24-27.

trata sobre María mostrándose "acérrimo defensor" de la Concepción Inmaculada de la Virgen, está escrito en latín, pensando que así sería tenido por más sabio y docto, a costa de tener menos lectores, como el mismo autor reconoce en el siguiente tomo. El texto latino, de más de setecientas páginas cargadas de doctrina y erudición, lleva por título: *Homiliae in dominicas adventus et festa occurrentia. Inter. hast est Homilía altísima de Immaculata Conceptione B. M. Virginia*, Typ. Martín Fernández Zambrano, Granatae 1617. Y, por último, Juan Galvarro escribió una censura, firmada en Granada el 8 de enero de 1616, al sermón *La Virgen no pecó en Adán*, de Gonzalo Sánchez Lucero.

Su fallecimiento debió producirse en 1622, o por este tiempo, ya que en esa fecha anunció la publicación de un *Santoral* y las *Ferias extraordinarias*, obra para la que había conseguido el privilegio de impresión, pero que nunca salieron editadas, como tampoco los *Sermones funerales y del Santísimo Sacramento*, que tenía ya listos para su publicación.

10. González de Critana, Juan (ca. 1555 - ca. 1613)[22]

Nació en Villarrubia (Toledo) hacia 1555. Este autor también aparece citado solamente como Juan de Critana González. Fernando y Ana fueron sus padres. Recibió el hábito agustiniano de manos de Alonso de Veracruz, misionero, filósofo y catedrático de la Universidad de México, en el convento de San Felipe el Real de Madrid, donde profesó como religioso el 26 de mayo de 1573. Realizó los estudios filosóficos y teológicos en Alcalá de Henares y Salamanca. Fue discípulo de Alfonso de Villanueva, Diego de Tapia y de fray Luis de León, a partir de 1578.

Predicador, maestro, prior del convento de Carbajales (Zamora) (1589), según informa en la licencia para imprimir *Sylva comparationum*, concedida por Pedro de Rojas, provincial, el 10 de noviembre del citado año. En el convento de Valladolid residió de 1596 a 1607, aunque con alguna interrupción. En este convento fue nombrado prefecto o director de la archicofradía de la Cinta o Correa de San Agustín y Santa Mónica.

---

22. *Bibliografía*: Alva y Astorga, p. 769; DHEE, II, pp. 1034-1035; Díaz, *Hombres*, II, pp. 465-467; Monasterio, *Místicos,* I, pp. 313-316; Santiago Vela, *Ensayo,* III, pp. 185-199; VIII, p. 585.

Uno de sus escritos más importantes fue el primeramente titulado *Horas de Nuestra Señora*, obra de carácter espiritual prohibida por la Inquisición, que corrigió González de Critana y publicó en Valladolid (1599), con el *Oratorio Santo*. Aún así, el Santo Oficio ordenó, con fecha 29 de mayo de 1600, recoger la nueva edición mientras no fuese revisada por su autor. Critana cambió, en efecto, el orden de algunas oraciones y alteró varios textos, tras lo cual salió definitivamente con el siguiente título: *El perfecto cristiano* (Valladolid 1601). Desconocemos los motivos de la prohibición. La obra consta de dos partes, que contienen varias oraciones a la Virgen María, la oración de San Agustín cuando el cerco de Hipona, la oración de San Anselmo cuando llora por sus pecados; la oración para la hora de la muerte, el camino de perfección o *Vita Christi*; oraciones y textos de san Gregorio, un tratado del perfecto cristiano y oraciones a Nuestra Señora de Santa Matilde, y varias oraciones más, todo ello ensamblado de forma sugestiva y con arte literario. Una gran parte de la obra está escrita en verso. *El perfecto cristiano* de González de Critana cosechó numerosos elogios en su tiempo, y en el nuestro sigue citándose entre los devocionarios más elocuentes del siglo XVI. En 1604 publicó *Manual de Jesús María, con una carta de Christo Nuestro Señor al alma devota*, Imp. Andrés Méndez, Valladolid 1604, y que posiblemente sea una nueva edición de la obra anterior.

González de Critana falleció en Madrid en torno al año 1613.

11. HERRERA, Alonso de (+1655) [23]

Con este nombre, Juan, y apellido, de Herrera, figura en algunas escrituras del convento San Agustín de Sevilla: 11 de julio de 1585; 27 de septiembre de 1587. Otra de 1642 aparece con el título de Maestro, como en los años 1648 y 1649.

Unas décimas de Alonso de Herrera se encuentran en el libro de Jerónimo de Porras, *Rimas varias*, Antequera 1639. Sobre María escribió el *Sermón panegírico de la Natividad de María Señora Nuestra, predicado en el Colegial de San Salvador de Sevilla, el día primero de la memorable octava que celebró a la imagen Santa de María, llamada de las Aguas este año de 1651*, Imp. Juan Lorenzo Machado, Sevilla 1651.

---

23. *Bibliografía*: HERRERO, *La oratoria sagrada,* p. 542; LLORDÉN, A., "Notas bio-bibliográficas agustinianas", en *Archivo Agustiniano*, 57 (1963) 253-254; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, III, p. 561.

Una vez en Nueva España se afilió a la provincia agustiniana del Santísimo Nombre de Jesús de México. Falleció en el convento de La Habana (Cuba), hacia mediados del mes de mayo de 1655.

12. LEÓN, Francisco de (siglo XVII) [24]

Nació en Toledo. Fueron sus padres Fernando Madrid de Herrera y María de León, vecinos de Toledo, parroquia de Santo Tomás. Francisco profesó en el convento de su ciudad natal el 5 de septiembre de 1598, en manos del prior Esteban Sánchez.

Según consta por su obra *Privanza del hombre con Dios sobre el 'parce mihi', Job 7* (Imp. Nicolás de Asiaín, Pamplona 1622) fue maestro en Sagrada Teología y gran predicador, escrito que dedicó al cardenal Agustín Espínola y Albornoz. Dicho escrito es un comentario al texto bíblico citado, el "parce mihi" de Job, expuesto en siete apartados que corresponden a otros tantos capítulos o libros, donde hace ver la distancia existente entre Dios y el hombre, pero que se atenúa mediante la humildad y por parte de Dios, engrandeciendo al hombre al dotarle de alma, y crearle a su imagen y semejanza. Otro libro dejó casi acabado, según Quijano, sobre la conversión de San Pablo, cuyo manuscrito debió perderse.

Francisco de León además de lector en la provincia de Castilla, predicó en los reinos de Castilla, Andalucía, Aragón y Navarra, principalmente en Burgos, Medina del Campo (Valladolid), Salamanca, Valladolid, Pamplona, Toro (Zamora) y Sevilla. En la ciudad hispalense subió al púlpito y publicó un sermón mariano: *Sermón predicado en la I. M. de Sevilla, día de la Encarnación y Anunciación de la Virgen María, Nuestra Señora, año de 1619*, Imp. Juan Serrano de Vargas y Ureña, Sevilla 1619.

13. MALDONADO, Pedro (1576-1614)[25]

Nació en Sevilla el año 1576. Sus padres fueron Melchor Maldonado, caballero de Santiago y Ana María de la Barrera. Pedro, naci-

---

24. *Bibliografía*: ARÁMBURU CENDOYA, I., "Fray Juan Quijano, OSA (1572 - 1635) y sus Memorias para la historia de la provincia de Castilla", en *Archivo Agustiniano*, 61 (1962) 68 y 90; DÍAZ, *Hombres*, IV , p. 644; HERRERO, *La oratoria sagrada*, p. 545.

25. *Bibliografía:* ALVA y ASTORGA, col. 1172; DHEE, III, p. 1401; DÍAZ, *Hombres*, V, pp. 82-84; HERRERA, *Alphabetum*, II, p. 288; MONASTERIO, *Místicos*, I, pp. 401-408; SANTIAGO VELA, *Ensayo,* V, pp. 85-91.

do en una familia noble, donde se respiraba un ambiente agustiniano, pues tuvo cinco hermanos agustinos y su hermana, Elvira, que profesó en el convento de San Leandro de Sevilla, de religiosas agustinas, como el mismo Maldonado indica en la dedicatoria de la obra *Discurso de coro y oficio divino*.

A temprana edad ingresó en la Compañía de Jesús de Sevilla, donde realizó todos los estudios eclesiásticos y, cuando ya era sacerdote abandonó los jesuitas para profesar en la orden de San Agustín, debido a la crisis que atravesaba la Compañía de Jesús en aquella época. Pedro Maldonado se graduó de Bachiller de Teología en la Universidad de Osuna el 26 de mayo de 1610. Este mismo año consiguió el título de Licenciado y de Doctor en Teología por la citada universidad en fecha 21 de junio de 1610.

Calificador del Santo Oficio, famoso orador sagrado y al parecer confesor del duque de Lerma, el favorito de Felipe III, a quien dedicó el *Tratado del perfecto privado* (1610), manuscrito que el duque, tras la prematura muerte de Maldonado, entregó a Nicolás Antonio. Esta obra fue editada por vez primera en 1963 por Fernando Rubio en *Anuario Jurídico Escurialense*, 4 (1963) 765-803; y, años más tarde, Quirino Fernández editó dicho *Tratado* según el manuscrito 18.335 de la Biblioteca Nacional, en *Archivo Agustiniano*, 60 (1976) 232-265.

Pedro Maldonado alternó las tareas del púlpito con las de escritor, incluso antes de obtener los citados grados académicos por la Universidad de Osuna. En efecto, ya en 1606 publicó en Sevilla, bajo el anonimato de "compuesto por un religioso de la orden de San Agustín", su primer libro, el ya citado *Discurso del coro y oficio divino*. Tres años más tarde, cuando encontró generosos mecenas, publicó en Lisboa cuatro obras con diferente impresor cada una de ellas. *Primera parte de consuelo de justos,* Imp. Craesbeck, Lisboa 1609, dedicado a Felipa de la Madre de Dios, tía del obispo agustino Meneses, virreina de la India, viuda de Matías de Alburquerque, primero, y luego religiosa del convento de la Esperanza de Lisboa. La obra consta de tres libros. "En el primero, escribe Maldonado, trato de los consuelos de los justos religiosos, para los trabajos que trae la religión considerada en sí misma, y en su esencia, como la pobreza, castidad y clausura; en el segundo dar consuelo para los trabajos que a un alma se le pueden ofrecer en el trato con Dios, consigo, con los próximos y con la comunidad; en el tercero, descendiendo más en particular se trata de consolar a los prelados, predicadores, lectores,

maestros de novicios y legos, a cada uno conforme a las cargas que trae su estado".

Estamos, pues, delante de una verdadera apología, en el orden espiritual, de la vida religiosa, con un minucioso y fino análisis psicológico de la vida consagrada, según Monasterio. Por lo demás, en esta obra de Pedro Maldonado se ofrece una defensa de la Inmaculada Concepción de María. El autor al titularla *Primera parte* ideó, al menos, que había de tener una segunda, sin que pudiese llevarse a efecto por su temprana muerte, acaecida en Sevilla el año 1614.

14. MÁRQUEZ, Juan (1565-1621) [26]

En 1565 nació Márquez, en la villa de Madrid, de familia hidalga, en un ambiente de bienestar material y espiritual, a pesar de la prematura muerte de su madre, Beatriz de Villareal, o Villarroel. Su padre, Antonio Márquez, secretario y contador del rey, al enviudar volvió a contraer matrimonio con Juana de Aguilar.

Ingresó en el convento San Felipe el Real de Madrid, donde realizó la profesión religiosa el 9 de julio de 1581. Aquí estudió dos años de lógica, filosofía natural y metafísica, y en el convento de Toledo tres cursos de Teología. Por la Universidad de Toledo obtuvo los grados académicos de Bachiller en Teología (18 de enero de 1587), Licenciado en Teología (25 de agosto de 1588) y Doctor en Teología (12 de septiembre de 1588).

Destinado al convento de Salamanca, en medio de la polémica sobre la validez de la primera profesión por haberla hecho antes de la edad canónica prescrita de 16 años, realizó una segunda profesión en el convento salmantino el 13 de junio de 1589. Cuando quedó va-

---

26. *Bibliografía*: DHEE, III, pp. 1426-1427; DÍAZ, *Hombres*, V, pp. 212-215; DS, X, col. 649-650; HERRERA, *Alphabetum,* I, pp. 457-458; HERRERA, *Historia*, pp. 294, 417-418; HERRERO, *La oratoria*, pp. 49-52; LÓPEZ DE GOICOECHEA ZABALA, F. J., *Juan Márquez. Un intelectual de su tiempo*, Madrid 1995, 91 pp.; MARCOS RODRIGUEZ, F., "La Universidad de Salamanca y la Inmaculada", en *Virgo Immaculata. Acta Congressus Mariologici-Mariani. Romae Anno 1954 celebrati. Vol. XIV. De Immaculata Conceptione apud Varias Naciones*, Romae 1957, pp. 37-118; PÉREZ, A., "La Universidad de Salamanca y la Inmaculada Concepción", en *Razón y Fe*, 11 (1905) 335-336; SANZ PASCUAL, A., *Historia de los agustinos españoles*, Madrid 1948, pp. 295-301; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, III, pp. 193, 606; V, pp. 174-231; VIDAL y DÍAZ, A., *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1869, 119-122.

cante la cátedra de Escoto (1593), Márquez se presentó a dicha oposición en la Universidad de Salamanca, si bien la cátedra la obtuvo su adversario, el dominico Pedro de Herrera.

El capítulo provincial de Castilla de 1595 le nombró rector del Colegio San Agustín de Alcalá, y un año más tarde fue propuesto para opositar a la cátedra de sustitución de Vísperas de Teología de la Universidad de Salamanca, cuyo titular era el también agustino Juan de Guevara. Una vez conseguida, el 7 de enero de 1597 tomó posesión de la cátedra de sustitución de Vísperas de Teología. Poco después solicitó la incorporación de sus grados académicos obtenidos en Toledo a la Universidad salmantina, costeando los gastos el convento de Salamanca. Por su parte, la provincia de Castilla solicitó el título de *Magister supernumerarius* para Márquez, lo cual consiguió del Papa el prior general de la orden de San Agustín el 13 de mayo de 1597. Las lecturas de cátedra fueron de la *Summa Theologica II – II,* y el desarrollo de temas como *De Spe, De Incarnatione, De Gratia Christi*, etc.

Al fallecimiento del maestro Guevara (1600), cesó la sustitución que tenía Márquez. Este acontecimiento fue suficiente como para que Márquez optase por el alejamiento del mundo universitario y buscase sosiego para su espíritu en el convento de Medina del Campo (Valladolid), donde compuso su obra *Los dos estados de la espiritual Jerusalén* (1603). El Pleno de la Universidad de Salamanca de 3 de diciembre de 1603 trató sobre una provisión real en la que confirmó la concesión de una cátedra extraordinaria o Partido de Teología a Juan Márquez. Fue entonces cuando, desde el 28 de enero de 1604 hasta el 4 de febrero de 1607, comenzó a explicar *De Legibus*. Finalmente se presentó y consiguió en propiedad, el día 5 de febrero de 1607, la cátedra de Vísperas de Teología. En esta cátedra permaneció hasta su fallecimiento, si bien sus tareas docentes disminuyen con el paso del tiempo, sobre todo cuando fue nombrado predicador real y censor del Santo Oficio, siendo sustituido por Basilio Ponce de León, agustino. Las materias explicadas por Márquez en la cátedra de Vísperas fueron *De Simonya, De Sacramentis, De Incarnatione, De gratia Christi, De Confessione, De merito, De visione Dei* y *De Humanis*.

Además de los cargos desempeñados en la provincia de Castilla, como definidor (1598 y 1609) y prior del convento de Salamanca (1619), el monarca Felipe III le nombró predicador real (1616) y consejero de la Corte (1619). En efecto, los miembros del Consejo

de Castilla solicitan a Márquez su criterio sobre la licitud y justicia para la aprobación de nuevos tributos pedidos por el rey. El Santo oficio le ofreció colaborar como censor y consultor (1619).

Márquez disputó sobre cuestiones candentes en las aulas universitarias. La crisis socio-política y económica del reinado de Felipe III no dejó indiferente a Márquez. Sus esfuerzos intelectuales quedan muy patentes en su tratado político *El gobernador cristiano*, Salamanca 1612.

Aunque el interés por Márquez se ha centrado prácticamente en su aportación ético-política, sin embargo, fue historiador de la orden agustiniana y biógrafo de San Alonso de Orozco, y destacado promotor y defensor de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. En efecto, escribió el tratado *Question theologica, si es lícito jurar de defender que la Virgen Santísima Nuestra Señora fue libre de la mancha del pecado original, y hacer estatuto dello* (1619). Previamente había formado parte de una Comisión de teólogos nombrados por la Universidad de Salamanca (19 de agosto de 1617) para el estudio de la cuestión tan debatida sobre la Inmaculada Concepción de María. Felipe III, que deseaba impulsar la definición de la Inmaculada Concepción, había solicitado el parecer a las universidades, concejos y órdenes religiosas en junio de este mismo año 1617, con el fin de reforzar su petición ante el Papa. Pues bien, una vez estudiada la cuestión en la Comisión de teólogos de la Universidad salmantina, fue debatida en el Pleno claustral de la Universidad. En efecto, el 5 de septiembre, reunida la Junta en la capilla de San Jerónimo de la Universidad el maestrescuela, vicerrector y los maestros teólogos decidieron por doce votos contra tres "que se siente por más probable que la Virgen Santísima nuestra señora fue concedida sin pecado original". Los agustinos presentes, los maestros Márquez y Pedro Cornejo, votaron a favor del privilegio mariano. El 12 de septiembre del citado año, el claustro pleno de la Universidad juzgó por treinta y dos votos afirmativos contra tres negativos, como más probable la opinión de que la Virgen María fuese concebida sin pecado original. En adelante esta Universidad junto con las universidades de Valencia, Granada, Alcalá, Baeza, Santiago, Toledo y Zaragoza, se declaró partidaria de la concepción inmaculada de María.

Márquez y Agustín Antolínez, fueron nombrados comisarios encargados de proponer al claustro los actos con que se celebraría la fiesta del juramento de la Inmaculada Concepción de María por acuerdo del claustro pleno de 19 de julio de 1618, y el 24 del mismo

mes presentaron un avance del programa que fue aprobado por unanimidad. La víspera tuvieron lugar los fuegos artificiales, y el domingo 28 de octubre de 1618, a las ocho la procesión con la imagen de la Inmaculada desde el convento de San Francisco a la iglesia de Santa Úrsula, con música y gigantes, luego misa en la catedral celebrada por el obispo diocesano, Francisco de Mendoza, sermón predicado por Juan Márquez sobre la Inmaculada Concepción de María ante la Universidad y pueblo salmantino, y juramento delante de la imagen de la Inmaculada. Por la tarde continuaron los festejos con danzas, certámenes, etc. Al día siguiente, en el patio de Escuelas mayores, un auto de Nuestra Señora de la Concepción, encargado a Lope de Vega, que tituló *La limpieza no manchada*, y dado el éxito obtenido repitieron por tres veces la presentación en los días siguientes. También se celebró una corrida de seis toros. De todo ello da pormenorizada cuenta Márquez en la obra *Relación de fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde el 27 hasta el 31 de Octubre del año 1618 al juramento del nuevo estatuto, hecho en 2 de Mayo de dicho año, de que todos los graduados defenderán la pura y limpia Concepción de la Virgen N. S. concebida sin mancha de pecado original*, Antonia Ramírez, Salamanca 1618.

Falleció en Salamanca el 15 de enero de 1621. La oración fúnebre corrió a cargo de Basilio Ponce de León, quien informa de otra obra de Márquez, *Sermones sobre la Inmaculada Concepción*.

15. Oviedo, Gaspar de (1591-1654) [27]

Nació el año 1591, en Valladolid del matrimonio formado por Miguel de Oviedo y Juana Ruiz. Orientado hacia la vida religiosa, el 11 de mayo de 1607 profesó en el convento de su ciudad natal. Concluyó sus estudios en la Universidad de Salamanca, donde recibió la graduación de Licenciado en Teología el 4 de marzo de 1631 y de Maestro el 2 de mayo de este mismo.

A partir de octubre de 1631 inició una serie de oposiciones. La Universidad le concedió la cátedra de Escoto, de la cual tomó posesión el día 12 de enero de 1636. En la de Santo Tomás ascendió el 16 de septiembre de 1637, privándole de ella al año siguiente por

27. *Bibliografía*: Aparicio, *Agustinos españoles*, pp. 328-330; Díaz, *Hombres*, VI, pp. 192-193; Herrera, *Historia*, p. 425; Huarte, A., "Una página inédita de la biografía de los PP. MM. Oviedo y Aguilar", en *Archivo Agustiniano*, 10 (1918) 27-41; Santiago Vela, *Ensayo,* VI, pp. 212-215.

una provisión real motivada por la opinión manifestada en el capítulo celebrado el 24 de abril de 1638 en Madrigal de la Altas Torres (Ávila), al afirmar Oviedo la libertad que habían de tener los votantes sin dejarse someter a ninguna clase de imposiciones. En esta manifestación creyó ver el representante del rey, el obispo de Valladolid, Gregorio Pedrosa, algo semejante a llamar tirano a Felipe IV que implícita e explícitamente se había decantado por una candidatura a provincial. Aunque la acusación no estaba clara ni era fácil probarla, el rey despojó a Oviedo de su cátedra por un incidente sin relación directa en el ámbito universitario, alejándose de Salamanca por espacio de un año porque "así convenía al servicio de Su Majestad". El claustro de profesores se quejó a Felipe IV por esta su decisión inadecuada, injusta e ilegal, pues contravenía las leyes universitarias. Una vez incorporado a la Universidad de Salamanca, en recompensa a su obediencia y sumisión a Felipe IV, el Consejo le dio a Gaspar de Oviedo la cátedra de Durando. Tomó posesión de la misma el día 9 de noviembre de 1639. A la jubilación del cisterciense Ángel Manrique en su cátedra de Prima de Teología, Gaspar de Oviedo ganó esta cátedra en sustitución, incorporándose a ella el 13 de noviembre de 1642. También se presentó a la cátedra de Vísperas, vacante por la promoción al arzobispado de Montreal (Sicilia), del propietario Bernardino Rodríguez, alcanzándola Oviedo, de la cual tomó posesión el 17 de octubre de 1648. Y, por último consiguió la cátedra de Prima de Teología en propiedad el 19 de agosto de 1651. En ella estuvo hasta el 24 de noviembre de 1654, fecha de su fallecimiento.

En 1638 fue prior del convento San Agustín de Salamanca y por comisión del prior general presidió el capítulo de la provincia de Castilla de 1644. Calificador del Consejo Supremo de la Inquisición, y uno de los renovadores de la filosofía escolástica en España.

De Gaspar de Oviedo son los *Escritos en defensa de la Inmaculada Concepción,* cuya reseña y extracto de los mismos se encuentran en el *Índice de papales de la Junta de la Concepción*, números 154, 167 y 192 del año 1653. En sus escritos defiende una fórmula en la que, sin pedir al Papa de la definición de la Inmaculada Concepción, sea canonizada la verdad de la Inmaculada Concepción de María. En otro escrito titulado *Memorial* ofrece Oviedo fundamentos y respuestas que confirman la ya beatificación de Concepción Inmaculada.

16. Peralta y Montañés, Fernando de (+ ca. 1626)[28]

Nació en Porcuna (Jaén), diócesis de Granada. Sus padres fueron Santiago Sánchez Montañés y María de Peralta. Profesó en el convento de Salamanca el día 30 de marzo de 1581. Al año siguiente se afilió a la provincia de Andalucía, dividida de la de Castilla. En 1605 era lector de Sagrada Escritura en el convento de Córdoba. En este cenobio pasó gran parte de su vida, aplicado al estudio y enseñanza de la Teología. Se graduó de Bachiller, Licenciado y Maestro en Teología el día 28 de agosto de 1608 por la Universidad de Santo Tomás de Ávila. En la provincia de Andalucía ocupó el cargo de definidor. En 1613 residió en el convento de Málaga, y en esta ciudad imprimió la primera parte de *Consideraciones sobre los evangelios*, Málaga 1612. Falleció hacia el año 1626, fecha de publicación de su última obra, sin que se indique su aparición a título póstumo.

Cuatro sermones sobre la Inmaculada Concepción contiene su obra *Liber concionum de Adventu et Festis usque ad Epiphaniam inclusive*. Typ. Augustinum Martínez. Murtiae 1607; y uno más recogido en su obra titulada *Libro de Cristo y María*, Imp. Fernando Rey, Sanlúcar de Barrameda 1626.

17. Perea Díaz, Pedro de (ca. 1566-1630)[29]

Nació en Briones (La Rioja). Hijo de Francisco de Perea y Catalina Díaz de Medina. Ingresó en la orden de San Agustín, para profesar en el convento San Andrés de Burgos el día 18 de abril de 1582, en manos del prior Francisco Carrión.

Con la elección del pontífice Clemente VIII, una de las familias de la nobleza española, los condes de Puñonrostro, quisieron felicitarle con un presente, y Pedro de Perea hizo de intermediario. El via-

---

28. *Bibliografía:* Alva y Astorga, cols. 392, 599, 622; DS, IV, col. 1013; Herrera, *Alphabetum,* I, p. 252; Herrero, *La oratoria sagrada*, p. 555; Santiago Vela, *Ensayo,* VI, pp. 244-246; Vidal, I, p. 311.

29. *Bibliografía*: Alonso, C., "Pedro de Perea, OSA, obispo de Arequipa, (ca. 1567-1630)", en *Archivo Agustiniano*, 61 (1977) 160-215; ID, "Memorial del Obispo de Arequipa, Pedro de Perea, OSA, sobre su conflicto con el cabildo", en *Archivo Agustiniano*, 76 (1992) 291-301; Alva y Astorga, col. 1183; DHEE, III, p. 1960; Herrera, *Alphabetum*, II, p. 271; Herrera, *Historia*, p. 167; Monasterio, I., “Glorias del episcopado peruano”, en *España y América*, 8/3 (1910) 339-343; Santiago Vela, *Ensayo*, VI, pp. 249-255; Santiago Vela, G. de, "El Ilmo. D. Fray Pedro Perea, Obispo de Arequipa", en *Archivo Histórico Hispano Agustiniano*, 19 (1923) 166-178.

je lo realizó en la segunda mitad de 1592, siendo recibido por el Papa en audiencia. A su regreso a España, consiguió en Pavía el grado de Maestro en Teología; y por el breve pontificio de fecha 20 de octubre de 1602 se le reconocía el grado de Maestro supernumerario de Teología en su provincia de Castilla.

En esta provincia obtuvo varios cargos y otros fuera de ella, como el de predicador real (1597) de los ejércitos españoles durante el tiempo en que el conde de Puñonrostro fue Maestro de Campo de Felipe II. También fue juez delegado del Nuncio Apostólico en España para un caso de apropiación indebida en el convento de Medina del Campo (Valladolid), calificador del Santo Oficio de la Inquisición. En la provincia fue secretario del provincial Agustín Antolínez, en su primer mandato (1598-1601); discreto de la provincia en el capítulo general de 1598; prior de los conventos de Toledo y de Medina del Campo (Valladolid); visitador de la provincia de Castilla en 1607 y asistente general en Roma por las provincias agustinas de España e Indias, por elección en el capítulo general de 1608. Con motivo de ejercer este cargo visitó con el prior general y el asistente italiano, las provincias de Castilla, Portugal y Andalucía, pero no estuvo presente en la visita cursada por el general de la orden agustiniana a la provincia de Aragón. Vuelto a Roma participó en el capítulo general de 1614. Del Papa Paulo V consiguió dos cartas de recomendación para el rey y su ministro el duque de Lerma, con fecha 6 de abril de 1615, que probablemente entregó el mismo Pedro Perea a sus destinatarios. En consecuencia Felipe III le asignó una de las mitras del real patronato en América, presentándole para obispo de Arequipa (Perú) el 6 de julio de 1617, siendo preconizado obispo de la sede arequipense por Paulo V el 4 de septiembre del mismo año. La diócesis de Arequipa había sido desmembrada de la de Quito en virtud de la bula papal de fecha 20 de julio de 1609.

Pues bien, una vez que recibió la consagración episcopal en la iglesia del convento de San Felipe el Real, de Madrid, por Fernando Acevedo, arzobispo de Burgos y presidente de Castilla, en 1618, partió para el Nuevo Mundo, llegando a Lima en el mes de enero de 1619, después de pasar unos meses en Panamá. Sin embargo, de su diócesis tomó posesión personalmente el primero de agosto de 1619. Aunque habían sido nombrados dos obispos para la sede de Arequipa, por diferentes motivos ninguno había tomado posesión de ella, siendo Pedro de Perea el primero en gobernar y posesionarse de esta diócesis. El nuevo obispo procedió a la erección canónica de la dió-

cesis el 11 de octubre de 1619 y de la iglesia catedral, siendo de nuevo erigida en 1625. En este mismo año fundó el seminario diocesano bajo la advocación de San Jerónimo. Visitó la diócesis, el hospital de Arequipa y dispuso cuanto creyó conveniente para la evangelización de los nativos y peninsulares. Varios fueron las quejas, conflictos y desencuentros del obispo Perea con los canónigos de Arequipa, los Oidores de Lima, las órdenes religiosas y el virrey, quien creó una nueva iglesia en Arica, sin contar con el obispo.

El 6 de noviembre de 1628 hizo escritura notarial en Arequipa por la que el obispo Pedro Perea disponía la "fundación y dotación de capellanías, misas, arca de misericordia, cátedra de gramática, escuela para niños, dote de doncellas y otras obras pías". Una parte era para su pueblo natal, Briones, y otra parte a favor del convento de San Andrés (Burgos).

Murió en Lima, en el convento de San Agustín, el 28 de mayo de 1630, cuando estaba tramitando la licencia para regresar a España y desde aquí a Roma para solicitar la definición del misterio de la Inmaculada Concepción de María. Los restos mortales fueron depositados en la iglesia del convento limense, luego fueron trasladados a la catedral de Arequipa.

Cuando la cuestión sobre la Inmaculada Concepción estaba candente en España y Roma, Pedro de Perea también intervino como hombre docto en Teología. Adoptó una postura favorable a la concepción sin pecado original de María y, creyendo haber descubierto razones que nadie antes había expuesto, decidió redactar un tratado a este respecto. En una carta dirigida al rey, fechada el 1 de mayo de 1619, da a entender que se pone a escribir sobre la Inmaculada. En 1624 enviará, en forma de carta el tratado, sin que sepamos si fue impresa o quedó manuscrita esta obra. Una copia de este escrito inmaculista circuló por España, incluso llegó al arzobispo de Santiago de Compostela, Agustín Antolínez, sobre el que emitió su parecer. En los años siguientes tuvo ocasión Perea de introducir nuevos desarrollos a su escrito mariológico con vistas a su publicación. El tratado, por fin, fue impreso con este título: *Copia de la carta que el obispo de Arequipa, fray don Pedro de Perea, de la Orden de San Agustín escribió al rey nuestro señor don Felipe IV, de este nombre, probando la certeza que tiene el haber sido la Virgen concebida sin pecado original y no poderse definir en la Iglesia opinión contraria. Van añadidos en esta Copia, los motivos y principios, así de nuestra fe, como de teología, y algunas consideraciones cerca de la fiesta, en*

que funda el obispo su opinión, para poder más fácilmente satisfacer a las objeciones que pusieren a este nuevo pensamiento, los pocos afectos a esta fiesta, que no se pusieron en dicha carta, respecto de no cansar a su Majestad alargándola, Imp. Jerónimo de Contreras, Ciudad de Reyes 1629.

18. Ponce de León, Basilio (1570-1629) [30]

Oriundo de la villa de Belmonte (Cuenca), nació en Granada en 1570. Hijo natural de Rodrigo Ponce de León, tercer conde de Bailén, y Mencía de Varela, prima de fray Luis de León, según declaró el mismo Basilio Ponce de León el 23 de marzo de 1610 en las informaciones que prestó sobre la vida y milagros de Santa Teresa de Jesús.

Cursados los primeros estudios en Granada se fue a la Universidad de Salamanca donde se encontraba su tío fray Luis de León (+1591). Antes de concluir los estudios universitarios decidió seguir los pasos de fray Luis y en el convento salmantino profesó Basilio Ponce de León el 10 de septiembre de 1592, haciendo constar en el acto de profesión que sus padres eran Pedro de Alarcón y Elvira Ponce de León. Estos, en todo caso, serían los adoptivos al ser hijo ilegítimo. En 1594 finalizó sus estudios teológicos.

En el convento de Badaya (Álava) fue nombrado Lector de Gramática, luego en el convento de Toledo, donde trabajó su tratado *De Agno Typico*, y en 1602 figura en Alcalá, de profesor de Teología en el convento San Agustín y en la Universidad alcalaína. El 7 de noviembre de 1602 recibió el grado de Bachiller de Teología en la Universidad de Sigüenza (Soria), y de Maestro en la de Osma (Soria),

---

30. *Bibliografía*: Alva y Astorga, cols. 173-174; Barrientos Garcia, J., Lucha por el poder y por la libertad de enseñanza en Salamanca. El Estatuto y Juramento de la Universidad (1627), Salamanca 1990, 357 pp.; Díaz, *Hombres,* VI, pp. 491-494; DS, IV, col. 1003; VIII, col. 1620; XII, cols. 1914-1915; Herrera, *Alphabetum,* I, p. 116; Herrera, *Historia,* pp. 398, 420-422; Herrero, *La oratoria sagrada*, pp. 88-122, 449, 493, 556-557; Llamas Martínez, E., "El agustino Basilio Ponce de León, inspirador de la 'Elucidatio de frases místicas de San Juan de la Cruz', del carmelita Nicolás de Jesús María", en *La Ciudad de Dios*, 207 (1994) 251-277; Manrique Merinoi, L., "Apología de San Juan de la Cruz, por el P. Fr. Basilio Ponce de León, agustino", en *La Ciudad de Dios*, 216 (2003) 675-737; Monasterio, *Místicos*, II, pp. 25-42; Santiago Vela, G. de, "El P. M. Basilio Ponce de León", en *Archivo Agustiniano*, 16 (1921) 358-363; Santiago Vela, *Ensayo*, I, pp. 675-676; Vidal, I, p. 402; II, pp. 94-99.

grado que le fue conferido el 30 de noviembre de 1603. Este grado académico le incorporó a la Universidad de Salamanca el 22 de mayo de 1607, si bien antes había obtenido el título de licenciado en esta universidad el 7 de febrero de 1605, actuando como padrino Juan Márquez.

Trasladado a Salamanca hizo el juramento de no ir contra el Cabildo e Iglesia de Salamanca en sus actuaciones profesionales el 28 de enero de 1605. Tres años más tarde, Basilio Ponce de León ganó la cátedra de Escoto, de la cual tomó posesión el 22 de marzo de 1608. Al año siguiente, por jubilación del Maestro Curiel, consiguió en sustitución la cátedra de Prima de Teología, posesionándose de la misma el 11 de mayo de 1609. Al fallecimiento de Curiel, propietario de cátedra, esta pasó a Agustín Antolínez el 24 de noviembre de 1609, y Basilio Ponce de León permaneció sin cátedra hasta el 31 de octubre de 1612, fecha en la que alcanzó la cátedra de Santo Tomás, para tener, en sustitución, desde el 5 de abril de 1618 la cátedra de Durando hasta el 5 de enero de 1623. En esta obtuvo Basilio Ponce de León la cátedra de sustitución de Prima de Teología al ser consagrado obispo Agustín Antolínez de Ciudad Rodrigo, y tras su fallecimiento, Ponce de León fue catedrático en propiedad desde el 15 de septiembre de 1626 de la cátedra de Prima, la más prestigiosa en la Facultad de Teología. Por lo demás, en 1616 y 1623 opositó, sin éxito, a la cátedra de Derecho, aún sabiendo el rechazo que catedráticos juristas y canonistas manifestaban a que los religiosos ocuparan las cátedras de la Facultad de Derecho.

Durante la vida universitaria de Ponce de León gestionó diferentes comisiones en Madrid, ante el Consejo Real y personas influyentes de la Corte, como la aprobación del estatuto y juramento acerca de las doctrinas de San Agustín y Santo Tomás de Aquino que habían de seguirse en las explicaciones de cátedras, excepto en lo tocante a la Concepción de María sin pecado original. Fue nombrado vicecanciller interior el 20 de noviembre de 1626, y desde el 10 de febrero de 1629 ocupó el cargo de Cancelario.

En la Universidad de Salamanca influyó con su voto al establecimiento del juramento de la Inmaculada Concepción de María, siguiendo el mismo parecer del maestro Agustín Antolínez. Esta cuestión fue sometida a votación en el claustro de 17 de abril de 1618. Ponce de León escribió en defensa de la pureza de la Concepción de María varios sermones. Uno fue publicado en Salamanca en 1616; otro salió sin fecha de impresión, y el predicado en Salamanca el úl-

timo domingo de octubre con motivo del juramento inmaculista que hizo la Universidad está recogido en *Sermones de la Purísima Concepción de la Virgen y de la S. M. Teresa de Jesús, y del Santo Fray Thomas de Villanueva*, Imp. Antonia Ramírez, Salamanca 1620.

En el convento San Agustín de Salamanca, donde fue prior por elección de los capítulos de 1624 y 1627, falleció el 28 de agosto de 1629, "y faltó a la Escuela de Salamanca una gran luz", escribió Herrera. Recibió sepultura en el claustro delante del altar de Nuestra Señora del Pópulo.

Su amplia producción teológica fue objetivo de reconocimiento doctrinal, pero también literario, motivo por el que el nombre de Basilio Ponce de León figura en el *Catálogo de autoridades de la lengua castellana*.

19. Ramos, Francisco (1579-ca.1631) [31]

Nació en Sevilla el año 1579. Sus padres fueron Francisco Ramos y Catalina de Flores. En el convento hispalense profesó 11 de noviembre de 1595, cuando era prior Juan Farfán.

En 1607 y en 1611 residía en el convento de San Sebastián, de Coín (Málaga). Los grados de Bachiller y Licencia en Teología los recibió por la Universidad de Santo Tomás de Ávila el 2 de octubre de 1614, y al día siguiente el de Maestro. También sabemos que en Sevilla residió los años 1626 y 1631. Por este año falleció Francisco Ramos.

Sobre la Madre de Dios escribió el *Sermón del tránsito de la Virgen María*, predicado en la capilla del convento de San Agustín de Antequera (Málaga), luego impreso por Alonso Rodríguez Gamara en la ciudad de Sevilla el año 1619.

20. Ríos y Alarcón, Bartolomé de los (1580-1652) [32]

Nació en Madrid en 1580. Hijo de Alonso de los Ríos y Luciana Pérez, vecinos de la parroquia de Santiago de Madrid, profesó en el

---

31. *Bibliografía*: Alva y Astorga, col. 452; Herrero, *La oratoria sagrada,* p. 557; Llorden, A., "Notas bio-bibliográficas agustinianas", en *Archivo Agustiniano*, 59 (1965) 77-78; Santiago Vela, *Ensayo,* VI, p. 465.

32. Bibliografía: Agudelo, F., *Naturaleza de la esclavitud mariana según el P. Bartolomé de los Ríos y San Luis María Montfort*, Bogotá 1958; Burón, C., *El P. Bartolomé de los Ríos, OSA y su Hierarquía Mariana. Certamen público para solemnizar*

convento San Felipe el Real de Madrid el 23 de septiembre de 1598. Compañero y amigo del historiador Tomás de Herrera, estudió Filosofía en Burgos (1598-1601) y Teología en la Universidad de Alcalá de Henares (1601-1605), graduándose de Maestro en Sagrada Teología en 1613. De 1606 a 1618 enseñó Teología en Alcalá y ejerció de maestro de estudiantes (1615) en el Colegio San Agustín de la ciudad alcalaína. Desde un principio, Bartolomé de los Ríos destacó como predicador dada su admirable elocuencia y conocimiento de la palabra de Dios. En 1619 trabajó en Madrid, recogiendo información para el proceso de beatificación de Alonso de Orozco.

El general de la orden de San Agustín autorizó el traslado de Bartolomé de los Ríos a Bélgica el 14 de junio de 1619, como predicador de la Infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, por influencias de San Simón de Rojas (1552-1624), religioso trinitario y confesor de la reina Margarita, esposa de Felipe III, con el objeto de comprometerse a la implantación y difusión de la Congregación de Esclavos de María, cuyos orígenes se remontan a 1595, en el convento de Santa Úrsula de Franciscanas Concepcionistas, de Alcalá de Henares.

---

el aniversario LXII de su instalación celebrado en la tarde del día 19 de octubre de 1924, Nuestra Señora de Olmedo. Tercera Parte, Lérida 1925, 165 pp.; ID., "Causalidad de María en nuestra predestinación según el P. Bartolomé de los Ríos", en *Estudios Marianos*, 1 (1942) 287-324; ID., "Influencia del P. Bartolomé de los Ríos en la Escuela Espiritual Francesa de los siglos XVII y XVIII", en *Revista Agustiniana de Espiritualidad*, 1 (1960) 235-251; DHHE, III, pp. 2091-2092; DHGE, I, cols. 1338-1339; FERNÁNDEZ, D., "La esclavitud mariana en la obra del P. Bartolomé de los Ríos, OSA (ca. 1580-1652), su influjo en la escuela espiritual francesa de los siglos XVII y XVIII", en *Revista Agustiniana*, 25 (1984) 439-484; reimpreso en *Acta Congressus Mariologici-Mariani in Republica Melitensi 1983. Vol. IV. De Cultu Mariano apud Scriptores Ecclesiasticos saec. XVII*, Romae 1987, pp. 243-282; FOLGADO FLÓREZ, S., "Cuestiones de teología mariana según el P. Bartolomé de los Ríos", en *La Ciudad de Dios*, 175 (1962) 36-59, 229-250; 176 (1963) 35-62; ID., "La corredención mariana en Bartolomé de los Ríos", en *Estudios Marianos*, 24 (1963) 67-88; GUTIÉRREZ, D, "De fratribus Laurentio de Villavicentio et Bartholomaeo de los Ríos curriculum et documenta", en *Analecta Augustiniana*, 23 (1953-1954) 102-121; GUTIERREZ, S., *La Esclavitud Mariana en sus fundamentos teológicos y forma ascético-místico e histórica según el Beato Montfort y según el P. Ríos*, El Escorial 1935, XII - 806 pp.; obra publicada previamente en *Vergel Agustiniano*, del número 19 de 1929 al 96 de 1935; segunda edición, Tip. Sucesores de Ocaña, Madrid 1945, XII - 451 pp.; ID., "Sistematización de la devoción a la Santísima Virgen", en *Religión y Cultura*, 3 (1958) 610-626; 4 (9159) 276-290; HERRERA, *Alphabetum*, I, p.110; ID., *Historia*, p. 297; MONASTERIO, *Místicos,* II, pp. 133-142; MUSTERS, A., *La souveraineté de la Vierge d'après les écrits mariologiques de Barthélemy de los Ríos,* Grand 1946, 219 pp. ; SANTIAGO VELA, *Ensayo,* VI, pp. 534-545.

Durante la estancia de Bartolomé de los Ríos en Bélgica (1620-1647) debió afiliarse a la provincia agustiniana de Colonia, pues ejerció de presidente del capítulo provincial de 1637, y en 1641 fue nombrado definidor provincial.

Después de casi dos años de estancia en Bélgica, la misma Gobernadora, una vez conocidas las cualidades de Bartolomé de los Ríos, le nombró predicador de la Corte de Bruselas, ejerciendo además labores de consejero en los asuntos importantes de gobierno. Durante este tiempo frecuentó la Universidad de Duay, graduándose de doctor (1624). Durante algunos año ejerció de profesor de Teología en esta Universidad. Desde Flandes mantuvo correspondencia en 1625 con Ana de San Bartolomé (+1626).

Bartolomé de los Ríos no olvidó las indicaciones recibidas de fray Simón de Rojas, y comenzó a sembrar a través de la predicación, entre personas influyentes, la semilla de la devoción a la Virgen María bajo la forma de "esclavitud mariana". Con el beneplácito de la Gobernadora de los Países Bajos y la facultad otorgada por el arzobispo de Malinas (19 de enero de 1636) para fundar la Asociación o Cofradía de Esclavos de María, se propuso Bartolomé de los Ríos el traslado de la imagen de la Virgen desde el Palacio Real a la iglesia San Agustín, en la que se construyó un altar costeado por la propia Isabel Clara Eugenia, llevándose a efecto el cambio de imagen de la Virgen, venida de Escocia, el 3 de mayo de 1626. Urbano VIII concedió para esta ocasión indulgencia plenaria a los fieles que, habiendo confesado y comulgado, asistieran a la procesión organizada con dicho motivo. La casa real, nobleza, jerarquía y pueblo llano participó de la fiesta multitudinaria. El general Ambrosio de Espínola, el conquistador de Breda, en testimonio de su piedad mariana, regaló el estandarte de la esclavitud.

Por deseo de Bartolomé de los Ríos, el 15 de agosto de 1626 tuvo lugar la inscripción oficial o canónica en el convento San Agustín, de la cofradía o congregación de los esclavos del *Dulce Nombre de María*. La primera en inscribirse fue la Infanta Isabel Clara Eugenia, para continuar con su ejemplo innumerables damas de la aristocracia de Bélgica, Francia, Alemania, abadesas de monasterios, príncipes, duques, marqueses, cardenales, arzobispos, obispos, abades, etc. Todos querían ser humildes esclavos de María, pues se consideraban honrados al estampar su firma en el libro que registraba los asociados. Con el voto favorable de los obispos, el 20 de junio de 1631, la

citada asociación o cofradía mariana fundada, fomentada y organizada por Bartolomé de los Ríos fue aprobada por el Papa Urbano VIII.

La difusión de la cofradía de Esclavos de María se extendió en pocos años por las iglesias de Alemania, Luxemburgo, Polonia, Italia, Francia e Inglaterra, lo que obligó a Bartolomé de los Ríos a escribir reglamentos y folletos con instrucciones de la asociación mariana, traducidos luego del castellano al flamenco y alemán, principalmente. La gran mayoría de estos escritos menores salieron editados sin el nombre de su autor y con diferentes títulos: *Los siete principales ejercicios de los esclavos; La corona de las doce estrellas, Las reglas y constituciones de la esclavitud, La esclavitud de María,* etc. Varios de los opúsculos y lo esencial de los mismos fue integrado por el mismo Bartolomé de los Ríos en la obra *De hierarchia mariana* (Amberes 1641), verdadera suma teológica de la esclavitud mariana.

A la muerte de Isabel Clara Eugenia en 1633 le sucedió el Cardenal Infante Fernando de Austria, siendo su confesor Bartolomé de los Ríos. Tras el fallecimiento de Fernando de Austria (1641), Felipe IV nombra a Bartolomé de los Ríos predicador real y calificador del Santo Oficio en 1642, si bien continúa residiendo en Bélgica hasta 1647, tiempo en el que publicará varias de sus obras. A su regreso a España el mismo monarca encomienda a Bartolomé de los Ríos la defensa de San Agustín contra las veintidós proposiciones de Juan Schinkel, SJ, consiguiendo que el Tribunal Supremo de la Inquisición española las condene, en un edicto de fecha 18 de marzo de 1650, como falsas, sospechosas de herejía e injuriosas a la piedad y doctrina de San Agustín. A los pocos meses apareció publicada otra obra, escrita por Juan Adam, SJ, que descalificaba algunas enseñanzas de San Agustín. La orden agustiniana, en defensa de los ataques a la doctrina de San Agustín, nombró a Bartolomé de los Ríos su representante, quien consiguió del Inquisidor General y de Felipe IV, el envío a Roma de diez proposiciones nuevas, más las otras veintidós, para su condenación definitiva por el Papa conforme al decreto de la Inquisición española.

La provincia de Castilla nombró a Bartolomé de los Ríos definidor en 1650, falleciendo dos años más tarde, el 4 de abril de 1652, en el mismo convento donde había comenzado su andadura religiosa, San Felipe el Real de Madrid.

De hierachia mariana, obra voluminosa y difícil por su erudición y profundidad de razonamientos, alcanzó gran difusión al ser traducida al francés, alemán, polaco, latín, etc. Su autor aborda en esta monumental obra el origen, los fundamentos teológicos y las prácticas de piedad mariana. María como Madre de Dios y Madre de los hombres, co-redentora y mediadora de gracia, como reina y señora de toda la creación en toda su grandeza, razón por lo que el hombre es siervo y esclavo por amor de tan excelsa reina y señora, con el fin de vivir bajo su dependencia y para unirse más perfectamente a Cristo. La obra consta de seis libros. El primero trata sobre los fundamentos doctrinales del señorío y de la raleza de María, que son, principalmente la maternidad divina y la co-redención (pp. 1-101); el segundo explica la servidumbre, el origen y desarrollo de la cofradía de Esclavos de la Virgen (pp. 102-205); el tercero demuestra la legitimidad, la utilidad y los beneficios espirituales que deben mover a abrazar la esclavitud mariana (pp. 206-275); el cuarto libro aborda las principales virtudes del esclavo y de las 24 normas del reglamento que ha de seguir (pp. 276-291); el quinto ofrece nueve ejercicios piadosos y las consideraciones teológicas sobre algunos privilegios con que fue adornada la Virgen María por la Santísima Trinidad (pp. 492-630), y el sexto libro enseña la significación y excelencia del nombre de María (pp. 631-752). Obra, pues, que se caracteriza por la síntesis de todo un proceso doctrinal que venía gestándose desde el siglo XII.

Bartolomé de los Ríos defiende la tesis de que María fue inmune de todo pecado. Dios creó a María pura, sin mancha ni pecado, puesto que es imposible que la Hija del Padre, la Madre del Hijo y la Esposa del Espíritu, y el complemento de la Santísima Trinidad no fuese concebida sin pecado original. La dignidad de María, Madre de Dios reclama todas las gracias posibles a una criatura para recibir a Cristo. Entre ellas se encuentra la principal de todas, su Concepción Inmaculada. En esto también se demuestra, afirma Bartolomé de los Ríos, la sabiduría del Hijo de Dios. Además, María, asociada a Cristo en la redención, como instrumento de santificación, es co-redentora de la humanidad, y no podría ser tal si no hubiese sido concebida sin pecado. También cuando trata de la realeza de María, reclama su Inmaculada Concepción. Es decir, que según Bartolomé de los Ríos que para ser Reina de toda la creación, de cielo y tierra tenía que ser Inmaculada, pues "¿cómo pudo estar sometida al demonio, su mayor enemigo, en el primer instante de su concepción? ¿Qué poder tendría la reina de los cielos y tierra sobre él, si a él le había estado someti-

da?”[33]. Las citas de San Agustín y de los más importantes doctores de la Iglesia, así como de textos conciliares ratifican su aportación inmaculista.

Aunque la obra de Bartolomé de los Ríos no ha recibido todavía la atención que merece, todos los autores la consideran imprescindible en la historia de la Teología de la mariología. Bartolomé de los Ríos es además un auténtico apóstol de María, vocación mariana que demostró tempranamente, y porque nadie hasta entonces había logrado ofrecer una obra tan monumental, erudita, profunda y completa sobre María, la Madre de Dios. Aún así, también debemos reconocer que algunos principios, argumentos y razones presentes en *De hierarchia mariana* requieren mayor precisión y desarrollo teológico.

La esclavitud mariana se difundió desde el convento San Agustín de Bruselas por todo centroeuropa, ejerciendo un profundo influjo en San Luis Grignion de Montfort, el cardenal de Bérulle, San Juan Eudes y su discípulo Henri Marie Boudon, etc. El lema elegido por Juan Pablo II para su pontificado fue “Totus tuus”, expresión abreviada de “Totus tuus ego sum, et omnia mea tua sunt”, fórmula de los esclavos miembros de la cofradía de Esclavos de María, fundada y difundida por el teólogo mariólogo español y agustino más importante del siglo XVII.

21. San Agustín, Luis de (+ 1658)[34]

Nació en Guadalajara. Ingresó en los agustinos descalzos. Profesó en la provincia de Andalucía. Del convento de Santa Mónica de Sevilla fue rector. Impulsó las obras de ampliación y reforma de este convento. Ejerció el cargo de provincial de su provincia de Andalucía en dos ocasiones, 1651-1654 y 1657-1658.

De los múltiples sermones que debió de predicar, cuatro fueron impresos, y uno está dedicado a la Inmaculada Concepción. Un ejemplar se conserva en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, y lleva por título *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora, en el día de su fiesta*, Imp. Domingo García Morrás, Madrid 1656.

---

33. *De hierachia mariana*, p. 519.

34. *Bibliografía*: Herrero, *La oratoria sagrada*, pp. 547-548; Martínez Cuesta, Á., *Historia de los Agustinos Recoletos. I. Desde los orígenes hasta el siglo XIX,* Madrid 1955, p. 268; Santiago Vela, *Ensayo*, VIII, pp. 127-128.

22. San Antonio, Luis de (siglo XVII) [35]

Agustino español que promovió la devoción del misterio de la Inmaculada Concepción de María. Predicó y publicó el siguiente sermón sobre la Virgen María: *Sermón a la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora, predicado en la solemne novena y célebre festividad de la Seo de Barcelona*, Tip. Gabriel Nogués, Barcelona 1638. Al principio de la obra lleva una lámina de la Inmaculada.

23. San José, Pedro de (1595-1651) [36]

Nació en Benabarre (Huesca) el año 1595. Sus padres fueron Manuel Suelves y Catalina Pérez. En 1617 profesó en el convento de agustinos descalzos de Zaragoza, y, según la tradición, cambió su apellido por el de San José.

Su dotes oratorias e ingenio, le llevaron distinguirse en su tiempo por la elocuencia de su predicación, con vasto conocimiento de la Sagrada Escritura y los Padres de la Iglesia. Según Nicolás Antonio, los hermanos de hábito le llamaban el pintor por los conocimientos de arte que poseía. Además de manifestar cualidades en los óleos, uno dedicado a Virgen y otro a San Agustín, fue gran predicador del convento de agustinos descalzos de Madrid; rector del colegio de San Nicolás, de Huesca; prior del convento de Barcelona; definidor provincial y vicario general de las provincias de España e Indias.

También este autor hizo alusión a la doctrina inmaculista en su obra *Glorias de María Santísima, en sermones duplicados, para todas sus festividades. Con aplicación de los discursos morales a los tres días de Cuaresma*, Imp. Juan Nogués, Huesca 1644. Al año siguiente apareció otra edición, idéntica a la anterior, a excepción de la portada. Son veintiún sermones, dos por cada festividad más importante de la época: Inmaculada Concepción, Natividad, Presentación,

---

35. *Bibliografía*: Alva y Astorga, col. 957; Herrero, *La oratoria sagrada*, p. 548; Santiago Vela, *Ensayo*, VII, p. 143.

36. *Bibliografía*: Herrero, *La oratoria sagrada*, p. 554; Martínez Cuesta, Á., "Literatura agustino-recoleta de temas marianos", en *Madre de la Consolación. Año Mariano Agustino Recoleto (2001-2002)*, Madrid 2002, pp. 77-78; Monsegú, B., "Las glorias de María de fray Pedro de San José (1645) y el tratamiento en ellas de la compasión mariana", en *Scripta de María*, 5 (1982) 383-401; ID., "La doctrina mariológica del agustino fray Pedro de San José (1598-1651)": *Mariología* 49(1984) 253-298; Santiago Vela, *Ensayo*, VII, pp. 193-197.

Anunciación, Visitación, Expectación, Purificación, Martirio, Soledad y Asunción. Un sermón está ofrecido al rezo del rosario. Cada sermón consta de cuatro discursos.

En el sermón primero discurso segundo escribió que "todos los santos fueron levantados después de caídos. Sólo Cristo y su Madre no tuvieron que levantarse, no les ofendió la sombra de la culpa por gozar siempre de la firmeza de la gracia, el Hijo por naturaleza y la Madre por medio de su Hijo, que la preservó de la caída". Pedro de San José llama a María "molde de Dios", y para serlo debía tener la semejanza con El, "si no hubiera sido preservada en la inundación universal de la culpa original; mas porque en ella fue preservada, es evidente que la conservó y así fue siempre imagen y semejanza del Padre Dios, perfectísima por gracia y santidad de que siempre estuvo rica"[37].

Del libro *Glorias de María Santísima* escribió el jesuita Eusebio Nieremberg que "está lleno de agudeza, erudición y delgados conceptos, rico tesoro de predicadores y de crecidas glorias de la Virgen Santísima". No obstante, de la primera edición fueron suprimidos o enmendados algunos párrafos de dos sermones, por haber sido censurados por los calificadores del Consejo de la Inquisición. Las siguientes ediciones de la obra (Imp. María Fernández, Alcalá 1651; Imp. Thome Carualho, Coimbra 1659) aparecen ampliaciones y correcciones.

El estudioso Bernardo Monsegú sostiene que el libro mariológico de Pedro de San José supera el homónimo de San Alfonso María de Ligorio, no sólo "en el color y calor oratorio (cosa lógica, dado el carácter del libro), sino también en la densidad de pensamiento y sutileza de conceptos". *Las glorias de María* son, en efecto, un verdadero tratado mariológico predicado al pueblo cristiano a mediados del siglo XVII.

Pedro de San José falleció en Alcalá (Madrid), el 7 de mayo de 1651.

24. SIMANCAS, Pedro de (+1648)[38]

Nació en Granada y en el convento San Agustín de esta ciudad profesó. Fue catedrático de Prima de Sagrada Escritura en el convento agustino y de Teología en la Universidad de Granada. En la Facul-

37. Sermón I, discurso primero.

38. *Bibliografía*: ALVA Y ASTORGA, col. 1189; ENRÍQUEZ DE RIBERA, P., *Explicatio apologetica*, Typ. Iosephum de Pineda & Ibarra, Goatemalae 1663, pp. 85-95; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, VII, pp. 539-541.

tad de Teología obtuvo el Magisterio de Teología. De 1631 a 1635 estuvo en el convento de Cádiz con el cargo de prior. También fue prior de los conventos de Cuenca y Murcia. Vicario provincial de la Mancha en la provincia de Andalucía por los años de 1645. Tres años más tarde falleció en Murcia, a causa de la peste.

Pedro de Simancas tuvo gran devoción y admiración por la Inmaculada Concepción de María. En efecto, escribió una obra relevante en defensa de este dogma mariano: *Locus literalis pro immunitate Beatae Virginis Genitricis Dei Mariae à peccato Originali, & à debito illud contrahendi*, Typ. Didaci Díaz de la Carrera, Matriti 1640. El libro está escrito en latín, cuyo mayor mérito está en aplicar el sentido literal del texto de San Pablo, Rm 15,3, a la Concepción Inmaculada de María de un modo pasivo. Esta original interpretación del texto paulino, que por primera vez se hizo del texto bíblico, fue aplaudida y admirada por varias órdenes religiosas. Franciscanos, Carmelitas, Mercedarios, Jesuitas, Mínimos, San Basilio, Trinitarios y de Agustinos, entre otros aprobaron la ingeniosa obra de Pedro de Simancas.

En defensa del dogma de la Inmaculada Concepción escribió una carta al Papa, con el de que declarase artículo de fe el misterio de la Concepción Inmaculada de María en la Iglesia. Esta carta que consta de ocho folios de texto, más dos de preliminares, lleva el siguiente título: *Carta escrita a nuestro santísimo Padre Inocencio X sobre la difusión de la fe del artículo de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Señora Nuestra*, Imp. Diego Díaz de la Carrera, Madrid 1645.

Profesor de Sagrada Escritura en el convento de Granada, compuso una obra *Locus litteralis pro immunitate Virginis Genetricis Dei Mariae a peccato originali*, muy bien valorada por sus coetáneos. Esta obra es un comentario al texto paulino "Si por el destino de uno solo murieron todos, ¡cuánto más la gracia de Dios y el don otorgado por la gracia de un solo hombre Jesucristo, se han desbordado sobre todos!" (Cf. Rom 5, 15). Su punto de partida para demostrar la Inmaculada Concepción no es otro que la maternidad de María.

25. SOTO, Juan de (+ 1621)[39]

Nació en Valladolid, hijo de Diego de Soto, médico de cámara de la emperatriz Margarita de Austria, y de Ana de Argüello. El hábito agustiniano lo vistió en el convento de San Felipe el Real de Madrid,

39. *Bibliografía*: ALONSO, C., "Agustinos en el proceso de beatificación del Beato Alonso de Orozco", en *Estudio Agustiniano*, 26 (1991) 377-380; DHEE, IV,

y el día 28 de enero de 1582 recibió la profesión de manos del prior, Pedro Suárez.

En mayo de 1586 se encontraba en Salamanca, puesto que votó en las oposiciones a la sustitución de la cátedra de Vísperas de Juan de Guevara, en la Universidad de Salamanca. Fue Maestro en Teología y Predicador mayor del colegio de San Agustín de Alcalá (Madrid). Convivió durante doce años con San Alonso de Orozco, según él mismo testimonia en la declaración que hizo en el proceso de beatificación.

Además de poeta y traductor o, por mejor decir, parafraseador en verso de los salmos de David, y cánticos e himnos de alabanza de la Iglesia en diferente estilo de verso español, Juan de Soto escribió una obra sobre la Inmaculada. Impresa cuando ya había fallecido fue atribuida erróneamente al agustino Antonio de Moya. Este es su título: *Officina Contionatorum. Sermón segundo de la Purísima Concepción*, Imp. Bernardo de Hervada, Madrid 1667.

26. VALDERRAMA, Pedro de (1550-1611)[40]

Nació en Sevilla. Sus padres, Gonzalo Fernández de Valderrama y María de los Reyes, le enviaron al colegio de la Compañía de Jesús

---

p. 2508; DS, XIV, cols. 1083-1084; HERRERO, *La oratoria sagrada*, p. 563; MONASTERIO, *Místicos*, I, pp. 358-363; SANTIAGO VELA, *Ensayo*, V, p. 651; VII, pp. 574-582.

40. *Bibliografía*: ALVA Y ASTORGA, col. 16, 124; DHEE, IV, p. 2684; DS, IV, col. 993; XVI, cols. 117-119; GUTIÉRREZ, J. M., "Pedro de Valderrama", en *El Cristo de San Agustín de Sevilla*, Sevilla 2003, pp. 275-291; HERRERA, *Alphabetum*, II, p. 288; HERRERA. *Historia*, p. 138; HERRERO, *La oratoria sagrada,* pp. 122-165, 565-567; LUQUE FAJARDO, F., *Razonamiento grave y devoto que el Padre M. F. Pedro de Valderrama, prior del insigne convento de San Augustín de Sevilla, delante del Santísimo Sacramento, estando para recibirle por viático muy cercano a la muerte. Con un breve Elogio de su vida y predicación. Dirigido a la provincia de augustinos de Andalucía, para gloria y honra de nuestro Señor, exemplo y consuelo de sus devotos*, Sevilla 1612; MONASTERIO, *Místicos*, I, pp. 396-401; MONTERO DE ESPINOSA, J., *Antigüedades del convento casa grande de San Agustín de Sevilla, y noticias del Santo Crucifixo que en él se venera*, Sevilla 1817, pp. 190-191; PACHECO, F., "El Mtro. Fray Pedro de Valderrama", en *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones de Sevilla*. Prólogo de Diego Angulo. Edición facsímil del original [Sevilla 1599, fecha en que dio comienzo la obra], Madrid 1983, pp. 69-72; 267-270; SANTIAGO VELA, *Ensayo,* VIII, pp. 55-74; SORIA, A., "Una nota sobre la ilustración en los romances de Pedro de Valderrama: la erudición y el acarreo de la erudición", en DEPERTIS, G., (ed.), *Polvo enamorado, poesie e studi offerti a Giovanni Maria Bertini*, Milano 1989, pp. 81-88; SORIA, A., "La predicación de Pedro de Valderrama (1550-1611). (A propósito de algunas publicaciones recientes)", en *Revista de Literatura*, 46 (1984) 19-55.

de Sevilla para estudiar las primeras letras. Con dieciocho años de edad pidió ingresar en el convento San Agustín de Sevilla, donde profesó en la provincia de Andalucía el 27 de agosto de 1569. En Salamanca amplió sus estudios filosófico-teológicos. En esta ciudad predicó los domingos de una cuaresma, con aceptación general al ser "muy bien oído" por los fieles. Por la Universidad salmantina obtuvo el grado de maestro en Teología.

Ya en su tierra andaluza le nombraron prior del convento San Agustín del Puerto de Santa María (Cádiz). Las ocupaciones principales fueron el estudio de la Sagrada Escritura, la predicación y la construcción de la capilla mayor de la iglesia conventual. En el convento de Málaga también ejerció durante dos años el cargo de prior (1587-1589) y continuó la construcción de la iglesia conventual. Cuando el general de la orden agustiniana, Gregorio de Montelparo, asistió al capítulo provincial de 1589, celebrado en Sevilla, el 19 de abril, Pedro de Valderrama predicó a los capitulares quedándose admirados por su elocuencia y erudición. El mismo general de la orden le premió con el título de licenciado, y quiso llevarse impreso el sermón para enseñárselo a Sixto V. Cuatro días más tarde, Valderrama fue nombrado por el general de la orden visitador de los conventos de Osuna, Antequera, Málaga, Coín, Jaén, Huelva y Granada, con la autoridad de visitador general. Desde Valencia el prior general concedió a Pedro de Valderrama el 26 de septiembre de 1589 la facultad de recibir el grado de Maestro en cualquier Universidad.

La fama de orador sagrado se acrecentó en Granada, compaginando esta actividad con el cargo de prior del convento. Aquí estuvo seis años seguidos y predicó siete cuaresmas continuas, escribió su primer biógrafo, Francisco de Luque. Con carácter excepcional salió a predicar una cuaresma al Hospital Real de Zaragoza. En esta ocasión la voz y el gesto de Valderrama, en medio de un verdadero montaje efectista, con una imagen de Cristo y dos antorchas, además de cantores y músicos de corneta, produjo en el público asistente una gran conmoción.

De nuevo encontramos a Valderrama en Andalucía, ahora como prior del convento de Córdoba durante dos años, de septiembre de 1597 a septiembre de 1599, tiempo en el que construyó un noviciado nuevo e inició las obras de dos claustros, alto y bajo, "de cantería y columnas de mármol blanco, de dos a dos, de singular belleza y gallardía". Ya en Sevilla (1599), llena de "bonetes y capillas", y concentración de extraordinarios predicadores, la palabra de Pedro

de Valderrama convoca a todos los sevillanos. Tanto fue así que en la iglesia parroquial de Santiago el Viejo "se tuvo que poner escalera levadiza para subir a predicar por las bóvedas", según Luque. Durante el primer priorato de la comunidad de Sevilla, de 1599 a 1601, y también en el segundo mandato, de 1610 hasta su fallecimiento, edificó en la Casa grande de Sevilla un segundo claustro, sala capitular, iglesia, retablo, coro, sacristía y le proveyó de órgano y campana.

Este predicador-arquitecto también asistió a las tertulias que se desarrollaban en la academia de pintura de Pacheco y ejerció otros cargos en su provincia agustiniana de Andalucía, como definidor al ser elegido en los capítulos provinciales de 1593 y 1601; visitador en el trienio posterior y provincial por aclamación de los capitulares en el capítulo celebrado en Granada el año 1607. Cuando fue superior mayor de la provincia de Andalucía levantó de planta la iglesia y capilla mayor del convento de Málaga, además de ejecutar la monumental obra del convento de Granada. El cargo de provincial lo ocupó hasta el 12 de enero de 1610.

Entre la abundante producción escrita de sermones preparados con motivo de diversas festividades, hay que destacar los sermones sobre la Inmaculada Concepción. Están publicados en su obra *Ejercicios espirituales*, que comenzó a publicar en Sevilla el año 1602. Las tres partes de que consta esta obra ocupan otros tantos tomos, con numerosas ediciones y traducciones, además del *Sermón primero, de la Concepción de Nuestra Señora, predicado en la gran fiesta que hizo el Excelentísimo Señor Duque de Medina Sydonia, a la calificación de los Milagros de la devotísima imagen de la Caridad, de su ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Imp. Alonso Rodríguez Gamarra, Sevilla 1609.

Con bellísimas comparaciones intenta hacernos entender Pedro de Valderrama que María fue inmaculada en su concepción. En ellos declara Valderrama que María es vid y sarmiento por quien proporciona el racimo del vino que en la eucaristía se convierte en bebida de salvación; María es Arca del Testamento, etc., para concluir que la Virgen, en virtud de su predestinación para ser Madre de Dios, "fue siempre santa, y tuvo justicia, sin entrar en el camino de la culpa, preservándola de ella su Hijo sacrosanto, que, como Dios, la tenía elegida para Madre suya". No por ello se vio privada de los dolores y sufrimientos al ver a su Hijo camino del monte redentor, antes bien quiso estar con Cristo hasta su descendimiento de la cruz, reposando muerto en los brazos de María. Este tema mariológico lo desarrolla

Valderrama en la tercera parte de *Ejercicios espirituales*, Imp. Francisco Pérez, Sevilla 1603.

De junio hasta octubre de 1611 corrieron por Sevilla las fiebres "tercianas", causando la muerte a Pedro de Valderrama el domingo 25 de septiembre de este año, a la sazón prior del convento San Agustín de Sevilla. Fue sepultado a la entrada del claustro del convento. Luque Fajardo y Pacheco le dedicaron en su memoria famosos epitafios, destacando las cuatro actividades que ocuparon su vida: Gobierno de frailes, estudio de libros, constructor de iglesias y conventos, además de orador sagrado.

IV. Conclusión

Los agustinos españoles de principios del siglo XVII manifestaron con sus escritos unanimidad en la creencia del privilegio inmaculista. Se aprecia en los oradores sagrados una propuesta de unidad entre liturgia y teología, referente a la Inmaculada Concepción de María, favoreciendo de este modo la piedad popular mariana. Sus voces se sumaron a la de otros escritores y catedráticos universitarios, contribuyeron con su devoción y escritos mariológicos al desarrollo del dogma de la Inmaculada Concepción, tan presente en la sociedad española.

El contenido doctrinal de los sermones y obras de mariología tienen presente las enseñanzas de San Agustín acerca del pecado original a la hora de formular y fundamentar las razones por las que Dios eximió de todo pecado a la predestinada para ser Madre de Dios. Ahora bien, la historia del dogma de la Inmaculada no podrá abordarse sin incidir en la doctrina del pecado original, dogma exclusivamente occidental, que los mismos autores tratan de explicar en sus obras de corte teológico, exegético y mariológico.

Esta nueva perspectiva se extiende al campo de la reflexión sistemática de la teología, tan presente en los agustinos españoles y que junto con los desarrollos de carácter histórico, se complementan a la hora de lograr una mejor inteligencia del misterio de Virgen Inmaculada.

V. Bibliografía general

ALDEA VAQUERO, Q., MARTÍN MARTÍNEZ, T., y VIVES, J., (dirs.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Instituto Enrique Flórez, CSIC,

Madrid 1972-1975, 4 vols., más uno de suplemento, CSIC. Madrid 1987.

ALVA Y ASTORGA, P., *Militiae universalis pro Immaculata Virginis Conceptione*, Lovanii 1663.

ARROYO, J. I., "España y la Inmaculada", en *España y América*, 2/3 (1904) 434-445.

BLANCO, A., "La Inmaculada Concepción y la Escuela Agustiniana", en *España y América*, 2/6 (1904) 446-477, 513-520.

CAPÁNAGA, V., "Páginas marianas. Antología mariana de escritores agustinos. La Virgen María y la Iglesia", en *Augustinus*, 29 (1984) 259-510.

DÍAZ DÍAZ, G., *Hombres y Documentos de la Filosofía Española,* CSIC, Madrid 1980-2003, 7 vols.

FOLGADO FLÓREZ, S., "La escuela agustiniana y la mariología", en *La Ciudad de Dios,* 178 (1965) 608-634.

FOLGADO FLÓREZ, S., "Espiritualidad y culto mariano en la Orden de San Agustín (ss. XII-XV)", en *De cultu mariano saeculis XII-XV. Acta congressus mariologici-mariani Internationalis Romae anno 1975 celebrati. Vol. III*, Romae 1979, pp. 409-435.

GUTIÉRREZ, S.,"La aportación inmaculista de los teólogos españoles", en *Etudios Marianos,* 16 (1955) 199-232.

HERRERA, T. de, *Alphabetum Augustinianum,* Matriti 1644, 2 vols.; reimpresión anastática, con una introducción bio-bibliográfica de Balbino Rano, Publicazioni Agostiniane, Roma 1990.

HERRERA, T, de, *Historia del convento de San Agustín de Salamanca*, Imp. Gregorio Rodríguez, Madrid 1652.

HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. IV. Predicadores agustinos y carmelitas*. Fundación Universitaria Española. Madrid 2004, 614 pp.

JORDÁN, J., *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de los Ermitaños de N. P. San Agustín,* Valencia 1704-1712, 3 vols.

LATASSA y ORTIN, F., *Biblioteca antigua y nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*, Imp. Joaquín Domingo, Zaragoza 1798-1802, 4 vols.; *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario bibliográfico-biográfico,* por M. Gómez Uriel, Imp. Calixto Ariño, Zaragoza 1884-1886, 3 vols.; edición facsímil, Analecta Editorial, Zaragoza 2001.

MARCOS RODRIGUEZ, F., "La Universidad de Salamanca y la Inmaculada", en *Virgo Immaculata. Acta Congressus Mariologici-Mariani. Romae Anno 1954 celebrati. Vol. XIV. De Immaculata Conceptione apud Varias Naciones*, Romae 1957, pp. 37-118.

MARTÍNEZ CUESTA, A., "Literatura agustino-recoleta de temas marianos", en *Madre de la Consolación. Año Mariano Agustino Recoleto (2001-2002)*, Madrid 2002, pp. 77-108.

MATEOS, C., "Inmunidad de María de la culpa original": *Estudio Teológico Agustiniano,* luego *Archivo Agustiniano,* 1 (1960) 245-265; 2 (11967) 131-147, 10 (1975) 3-28,173-193.

MONASTERIO, I., *Místicos agustinos españoles,* Ed. Agustiniana, Real Monasterio de El Escorial (Madrid) 1929, 2 vols.

SANTIAGO VELA, G. de, *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín. Obra basada en el Catálogo bio-bibliográfico agustiniano de Bonifacio Moral,* Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid - El Escorial 1913-1931, 8 vols. (El volumen IV, letras J- LL, no llegó a publicarse).

SANZ PASCUAL, A., *Historia de los agustinos españoles,* Madrid 1948, pp. 290-301.

VIDAL, M., *Agustinos de Salamanca. Historia del observantíssimo convento de San Augustín N.P. de dicha ciudad*, Imp. Eugenio García, Madrid 1751 y 1758, 2 vols.

La defensa de la Inmaculada Concepción en autores valencianos de los siglos XIII al XVI

Miguel Ángel Catalá Gorgues
Director de Museos del Ayuntamiento
Valencia

La devoción mariana en Valencia es antiquísima. Apenas realizada la conquista, Jaime I de Aragón dedicó a Santa María la Iglesia Mayor. Desde entonces numeroso templos, altares y cofradías tuvieron por titular a la Santísima Virgen en sus diversas advocaciones, tributándole cultos fervientes y esplendorosos en multitud de templos a Ella consagrados.

Como en toda la Corona de Aragón, en Valencia se apoyó y defendió, desde un principio, el culto a la Inmaculada Concepción de María. Prueba el arraigo de esta devoción la temprana fundación del Real Monasterio de la Purísima Concepción, habitado ya por franciscanas clarisas en 1250, según relata fray José Sorribas [1]. Este convento fue tradicionalmente un centro de apoyo y defensa del controvertido privilegio mariano.

De la antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en Valencia se sabe que a finales del siglo XIV o comienzos del XV ya se incluía dicha solemnidad en un breviario de la ciudad de Alzira [2].

Dejando de lado otros aspectos relativos al tema de la Inmaculada Concepción, la presente comunicación se centra en la defensa de la piadosa creencia por parte de determinados autores valencianos siglos antes de la declaración dogmática. En primer lugar glosamos la doctrina de dos grandes defensores valencianos de la Inmaculada Concepción, San Pedro Pascual y San Vicente Ferrer, excluyendo las tésis decididamente inmaculistas del valenciano de adopción Fray

---

1. SORRIBAS, J., *Narración histórica de la antigüedad y progresos del Real Monasterio de la Purísima Concepción de la Ciudad de Valencia*, Valencia 1741, p. 12; ANDRÉS ANTÓN, Sor María, *El Monasterio de la Puridad*. Valencia, 1991, y ALDEA HERNÁNDEZ, A., "El Real Monasterio de monjas clarisas de la Puridad de Valencia", en *La clausura femenina en España. Actas del Simposium*. San Lorenzo del Escorial 2004, pp. 1106-1125.

2. FRÍAS, S. J., P. L., *Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en las Iglesias de España* (inédito). Santander 1954.

Francesc Eiximenis (Gerona, ca. 1325-Perpinya, 1409), suficientemente estudiadas ya por el P. A. Riera Estarellas. Seguidamente se hace hincapié en la significación inmaculista de determinados textos de escritores como Jaume Roig, Sor Isabel de Villena o Joan Roís de Corella.

Todos ellos, con sus sermones o escritos, influyeron decisivamente en la profunda devoción y firme creencia del pueblo valenciano en la concepción purísima de María. Con la extrapolación de algunos de estos textos se quiere subrayar también el aserto de V. Aguilera al señalar que "toda la pintura religiosa y de historia está contaminada de literatura... tema y problema son una misma cosa"[3].

San Pedro Pascual, mozárabe valenciano nacido en 1227, de la orden de la Merced, obispo de Jaén y martirizado en Granada en 1300, ha sido denominado "el primer doctor de la Inmaculada". En efecto, antes de que Escoto expusiese su doctrina en el libro *De las sentencias* publicado en 1303 y 1305, ya San Pedro Pascual había desarrollado su tesis inmaculista en varias de sus obras, especialmente en *La vida de Lázaro*, en el *Coloquio del Salvador y su Madre*, escritos ambos en 1295, y en la *Disputa del Bisbe de Jaén contra los Jueus sobre la fe católica*, obra de 1299[4]. En esta obra llega a afirmar:

> "En jueu, ja que la Verge María es fembra, empero ella fo per Déu reservada de toto solament de so que volets dir, que cau naturalmente en les altres fembres. En jueu, vos legits quels tres infants foren meses en un forn per cremar e com lo foch per sa natura sis fort calent, e ha a fer la sua operació, empero Déu així com a poderós strench la natura del foch, que no pot levors escalfar, ni per conseguent los tres infants cremar, ans isqueren del forn sans que per lo foch alguna macula en tot lur cors no hagueren, ans forem pus bels, que debans no eren; donchs, quant més la Verge María, per Déu electa, la qual devia concebre e infantar lo seu fill, fo per Déu reservada, e gordada de tota macula; e peró diz la Scriptura: axí com lliri entre espines, axí es la mia amada entre les flors, ço es entre filles; altre Scriptura diu; "tota bella es la mia amada, e macula non es en tu". Donchs devets entendre e creure, e aío per gracia special, que

3. AGUILERA CERNI, V., *La aventura creadora*. Valencia 1955, pp. 37-40.

4. V.V. A.A., *Homenaje de las entidades culturales de Valencia a San Pedro Pascual en el III centenario de su canonización,* Valencia 1973, y ALEJOS MORÁN, A., "Pedro Pascual, santo valenciano, mártir en Granada", en *Cuadernos de la Universidad de Granada,* XII (1975).

> aquesta sobredita Verge es aquella de que los Profetes han parlat; la qual Verge ans de la creació era ella electa esser mara de Déu volch revelar per lo seu Angel Gabriel aquesta concepció, e açó feu Déu per gracia special, e volch la reservar del pecat original, lo qual es mortal, e de tota altra lesió e sutzura, e açó feu Déu per gracia així com aquell o qual devia pendre de aquesta carn lo qual devia esser bell, e pus bell dels fills dels homens, així com era profetat. Lo pecat original vench en hom per desobediencia, perque caech en ira de Déu, en tant que Déu dix: penit me com he fet hom. Donchs si la Verge María es concebuda en pecat original, aurem a dir que alguns temps fou en la ira de Déu, çó que no es deu dir pas ne creure; mas que ans de la sua concepció e apres es estada en la gracia de Déu e en la sua amors. E açó feu Déu e poch fer, per gracia special, tot en així com feu dels tres infants, los quals foren mesos en lo forn per cremar".

El capítulo XLVII concluye con estas palabras:

> "E ho creguessets, e açó majorment com Verge será acostada a Déu pus que les corrompudes, que majorment creguessets mes maravelles per fembre Verge, ço es la Verge María, migensant la qual es estat tallat e cascat lo cap de Olofernes, ço es la serpent Lucifer, que enganá Eva verge; e per la dita Verge María, qui es fembra, dix Déu sentenciant sobre la serp, ço es Satanás diable: la fembra cascará lo teu cap"[5].

En el capítulo XLVIII de la citada *Disputa del Bisbe de Jaén con los Jueus* explica que, siendo Dios Omnipotente, no hay dificultad alguna en que haya escogido a una mujer exenta de pecado original para ser su madre, sin menoscabo de su virginidad.

Cierto es que algunos autores dudan de la autenticidad de estos textos pero todos están conformes en que expresan el pensamiento de San Pedro Pascual. Otro texto fervientemente inmaculista y cuya autenticidad nadie discute es el que aparece en la *Contemplació del Dimecres Sant*.

El valor y significado de estas tan claras y explícitas aseveraciones del santo valenciano saltan a la vista. Piénsese que San Pedro Pascual murió en 1300, siendo admitido por todos que éste escribió

5. S. PEDRO PASCUAL, *Obras,* Roma 1906-1907, vol. II, p. 223. Edic. de fray Pedro A. Valenzuela.

su obra en la misma prisión y cautiverio de Granada. Luego hay que concluir que la doctrina inmaculista fue ya expuesta y defendida en lengua romance bastantes años antes que la célebre disputa de Escoto en París si bien la piedad y buena intuición de los fieles poco se interesó de las dificultades que en la piadosa creencia encontraban los grandes teólogos y los intelectuales. El pueblo fiel siempre siguió los impulsos de su amor filial hacia la Madre de Dios. El santo mercedario siguió más bien esta devota corriente que las controversias y dudas de los sabios de las Universidades. De otra parte hay que subrayar que el Doctor Sutil enseñó en la Sorbona desde el año 1304 hasta el 1308 luego hay que concluir por tanto que la primacía en exponer en lengua vulgar la doctrina inmaculista corresponde al santo obispo de Jaén[6].

San Pedro Pascual, de otro lado, durante su estancia en París, a finales del siglo XIII, predicó con energía a favor de este privilegio mariano, negado entonces por los más grandes teólogos.

En su obra *Biblia Parva,* escrita en valenciano y publicada en Barcelona bastantes años después, en 1492, hallamos clara y explícitamente documentada la defensa de la Inmaculada Concepción. Efectivamente, son suyas estas palabras, en traducción actualizada: "I volgué Déu preservar a la Santísima Verge del pecat original, el qual era mortal, i tota altra lesiò de brudetat. I açó ho va fer Déu per gràcia com Aquell que devia pendre carn d'Ella i esser fermós i el més fermós dels fills del hòmens segons era ja profetitzat".

En la *Historia de Lázaro*, relación un poco novelesca, San Pedro Pascual hace hablar a Lázaro resucitado y referir una serie de alabanzas a la Virgen María, asegurando que Dios la eligió antes de la creación del mundo para guardar a su Hijo, y que no había contraído ninguna especie de pecado. Dice así: "Domina mea, ipse Adam, dixit mihi, quod Deus ante creationem te elegerit ut esses vas filii sui gloriosi, secundae personae Sanctae Trinitatis, quod nulla modo aliquod peccati genus obtigerit tibi".

El P. Ribera en su *Capella Real de Barcelona*[7] transcribe el siguiente texto de San Pedro Pascual que reproducimos por su interés:

6. RIERA ESTARELLAS, A., "La doctrina inmaculista en los orígenes de nuestras lenguas romances", en *Memoria del Congreso mariano Nacional de Zaragoza,* 1954 Zaragoza 1956, p. 379.

7. Pág. 25, y cuyo texto reproduce Vicente de la Fuente en *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España,* Barcelona 1877, t. II, p. 283.

> "E volguela preservar del pecat original, lo qual era mortal, et de tota altra lesió de sutsura, e açó feu Déu per gràcia, així com aquell lo qual devía pendre carn de aquesta; lo qual devia ser bell, e més bell dels fills dels homens segons era ja profetat. Donques si la Verge María fos concebuda en pecat original, aviem a dir que algún temps fonch en la ira de Déu, so que nos deu dir, ni creure; mes que ans de la seua Concepció e aprés es estada en la sua gracia e amor. A ací feu Déu e pogué fer per gracia especial aixi com feu dels tres infants los quals foren mesos en lo foch del forn per cremar, e com lo foch de sa naturalesa sia molt calent havia fer la sua operació, mes Déu, com a poderós feu cesar la natura del foch, que no pogué cremar, ni ferlos algun mal, ans ixqueren del foch sens ninguna lesió, e foren pus bells que avans ho eren. E aixi quant mes la Verge María per Déu electa la qual devia concebre e infantar lo seu fill, fonch per Déu reservada de tota macula, aixi original, com mortal, com venial".

Fue pues San Pedro Pascual uno de los primeros defensores de la Inmaculada Concepción de María, afirmando esta creencia como verdad categórica. Su doctrina concepcionalista se puede resumir en que María no sólo no contrajo pecado en el momento de su concepción, sino que no le alcanzó débito ni reparación de ninguna clase por estar elegida ya para Madre de Dios y preservada de toda mancha.

Constituye la suya, pues, una visión muy original e innovadora en su tiempo, opinión que, evidentemente, influyó en la devoción valenciana en la Inmaculada Concepción[8].

Ya en el famoso *Misteri d´Elx*, cuyo núcleo más antiguo fue compuesto quizá a fines del siglo XIV o principios del XV, subyace una fe inmaculista junto a la específicamente asuncionista, *leit motiv* del célebre drama litúrgico-musical. Pruébalo si no estos versos que el anónimo autor pone en boca de los Apóstoles en la primera jornada: "Vos molt pura e defessa,/ reatus patrum nostrorum, ó sea, Vos, purísima y defendida / de la culpa de nuestros padres"[9].

San Vicente Ferrer (Valencia, 1350-Vannes, 1419), de acendrada devoción mariana, defendió con entusiasmo el misterio de la Inma-

---

8. CALATAYUD, J., "La Inmaculada y San Pedro Pascual", *Levante,* 10-XII-1970, p. 14.

9. GIRONÉS, G., *Los orígenes del Misterio de Elche,* Valencia 1983, y V.V. A.A., *Món i misteri de la festa d'Elx*. Valencia 1986.

culada Concepción, a pesar de ser dominico, orden tradicionalmente renuente a justificar teológicamente la entonces piadosa creencia.

En los últimos años del siglo XIV, cuando dicho misterio era materia de controversia entre los fieles cristianos, San Vicente, como teólogo, como predicador y como consejero y mentor de reyes y aun papas, se convirtió en un formidable adalid de la Inmaculada [10].

En 1345 el obispo de Valencia, don Ramón Gastón, de acuerdo con el Cabildo, instituyó la cátedra de teología en la Seo, encomendándola a los dominicos. Estuvo encargado de las lecciones el P. Juan Monzó, distinguiéndose por su oposición al misterio de la Inmaculada Concepción. En sustitución de éste, destinado a París, se nombró el 9 de diciembre de 1385 a San Vicente Ferrer.

Desde los primeros años de su magisterio en el aula capitular de la catedral y durante los cinco cursos que allí profesara, se manifestó como ferviente defensor de la Inmaculada Concepción, en contraste con la opinión de la mayoría de los dominicos. San Vicente tenía gran interés en destacar en sus sermones el privilegio de María que, predestinada eternamente a ser Madre de Dios, es Inmaculada en su Concepción y fue preservada del pecado original.

En el sermonario de San Vicente Ferrer cuyo texto en latín se conserva en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, recientemente publicado con la versión en castellano, se incluye la homilía que predicara San Vicente un martes de Adviento, *in concepcione virginis Marie*. Concretamente en el pasaje en el que San Vicente, antes de considerar la *concepción angelical, humanal, escriptural y maternal* de María, se ciñe a la que él denomina concepción divinal [11].

Jaume Roig, nacido en Valencia a principios del siglo XV, donde fallecería en 1478, llegó a ser médico de la reina doña María de Castilla y administrador del hospital de En Clapers, si bien aquí nos interesa destacarlo en su condición de escritor firmemente defensor de

---

10. GARCÍA MIRALLES, M., "La Orden de Predicadores y su aportación al triunfo de la Inmaculada Concepción", en *Estudios Marianos* (Madrid), XVI (1955) 135 y ss.

11. *Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia. Estudio y transcripción de Francisco Gimeno Blay y Mª Luz Mandingorra Llavata. Traducción de Francisco Calero Calero*, Valencia 2002, pp. 513-518.

la pureza original de María en su obra *Libre de concells, fet per lo magnifich mestre Jaume Roig los quals son molt profitosos y saludables axi per el regiment y vida de ben viure com per augmentar la devocio a la puritat y concepcio de la sacratísima Verge María*, impresa en Valencia, por Díaz Romano, en 1531. Tomando por lema el *Sicut lilium inter spinas*, contrapone en este poema la limpieza de María a las manchas de las hijas de Eva, figurando en la propia portada una xilografía con la imagen de la Purísima. Escrito en primera persona, se trata de una obra picaresca, de subido tono realista y de una desgarrada crudeza en muchos de sus pasajes. Entre éstos interesa el de la aparición en sueños al autor del rey Salomón, previniéndole contra los engaños y la perversidad de las mujeres, excepción hecha de la Madre de Dios, lo que le permite dar rienda suelta a sus conocimientos bíblicos y teológicos. Es la parte del libro menos anecdótica y popular si bien la más elevada.

La posición de Roig es abiertamente clara. Sólo María está libre del tributo ("vectigal"), censo y sarna ("ronya") a que todos están sometidos. Más blanca que la nieve, rosa, jazmín y flor de lirio, inmaculada sin mancha, más pura que el cristal... Todas las demás, como las siete vacas de Egipto, están enfermas, con siete tumores -los siete pecados-, siete dolores, siete colores, picadas por siete cabezas de serpiente. Ella, María, no; es casa excelente, edificada sobre siete columnas de oro, libro cerrado con siete sellos; árbol de vida de siete ramas, adornada con siete virtudes, defendida con miles de escudos; sabia en todas las ciencias liberales; siete planetas y siete cometas, y siete candelabros la iluminan. El sábado es su día preferido. Ella lleva la bandera de resplandeciente azul y protege a sus devotos.

Su empresa es la humildad y la virginidad. Su librea es la fecundidad y nobleza. Por esto merece estar exenta de pecado original, pues la celestial corte a ésta sola ha preservado de esta mancha[12].

También merece especial mención por su entusiasmo inmaculista Sor Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490), hija de Don Enrique de Villena y descendiente por tanto de Enrique II de Castilla y Jaime II de Aragón. En su célebre obra *Vita Christi* la abadesa del monasterio de la Trinidad describe, con gran eficacia narrativa, la vida de Cristo y de la Virgen, desde la Concepción de María hasta la Asunción, basándose obviamente en textos evangélicos, que amplía y co-

12. RIERA ESTARELLAS, *La doctrina...,* o. c., p. 392.

menta. Para satisfacer la devota curiosidad de Isabel La Católica que tenia en su poder una copia manuscrita de la obra de su tia, Sor Aldonça de Monsoriu, abadesa de la Trinidad, encargó en 1497 al impresor alemán Lope de la Roca, estampar en Valencia la citada *Vita Christi*[13].

En los dos primeros capítulos, concretamente, insiste en la concepción privilegiada de la Virgen, tomando el pasaje del reencuentro de Joaquín y Ana de la tradición de los evangelios apócrifos. Queda perfectamente exaltada la figura de la Virgen ya en el primer capítulo, concretamente su nacimiento excepcional, en las palabras del Ángel a Joaquín[14]:

Cómo el ángel anuncia a Joaquín y a Ana el nacimiento de una hija que será pura de toda culpa, sin pecado original, a la que deben llamar María, se describe en el capítulo II[15].

En ambos textos se evidencia el favor de que gozaba, a mediados del siglo XV, el misterio de la Concepción Inmaculada de María, habiéndose recordado ya que el decreto del concilio de Basilea celebrado en 1433 provocó en Valencia grandes muestras de júbilo popular. Sor Isabel de Villena presenció estos festejos siendo niña, lo que sin duda influiría en su posición bien clara y resuelta, pues no cita ni hace alusión siquiera a la opinión contraria.

Contemporáneo a Sor Isabel de Villena, Joan Roís de Corella (Gandia, 1430?-Valencia, 1500), de familia noble, teólogo y autor de obras en verso y prosa de carácter amoroso, mitológico y sacro. De entre estas últimas ha de recordarse en primer lugar la *Vesió* incluida en el incunable con los textos del certamen en honor de la Inmaculada Concepción celebrado en Valencia en 1487 y al que nos referiremos más adelante. La citada *Vesió* concluía con una "Oració molt devota de la Concepció de la puríssima Mare de Déu ordenada per lo sobredit reverend mestre Corella".

La misma linea argumental desarrolla en su *Tractat de la Conceptio de la sacratísima Verge María, Mare de Deu Senyora Nostra*, sin lugar ni fecha de impresión, publicado probablemente hacia

13. HAUF I VALLS, A., *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Abadía de Montserrat, 1990.

14. Sor ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi*, Barcelona 1916, p. 11, ed. de R. Miquel y Planas,

15. Ibid, 1926, 9-20.

1490[16]. Esta obra consta de tres partes: en la primera explica en qué consiste el pecado original, y cómo se contrajo; en la segunda, cómo María fue preservada por su Hijo; en la tercera, soluciona estos argumentos opuestos.

En otra obra suya, la *Vida de Santa Ana*, después de narrar la tan conocida historia de la Puerta Dorada, descrita también prolijamente en la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, pone de manifiesto la oración que los santos esposos dirigieron a Dios en la posada, además de tratar sobre la virginidad de María[17].

Asimismo, al final de *Lo primer del Cartoixá*, traducción de la *Vita Christi* de Ludolf de Sajonia, impresa en Valencia 1496, añade el poema titulado *Vida de la Sacratísima Verge María Mare de Deu senyora nostra en coblas de Rims Strams* en el que también defiende el carácter privilegiado de la concepción de María, según puede apreciarse al leer estas estrofas:

Vos elegí per que li fosseu mare
per ço ons guarda, no vegués al encontre
lo Sabtanas en vos lamprepta del primer crim
Axí vinques, al vivre d'aquest segle
Passant lo port, sens pagar en la marca
Guient vos Déu, per una dreta senda...

En este otro poema, Roís de Corella subraya lo que la Virgen significa en el plan de salvación, comenzando, naturalmente, por su eterna predestinación a Madre de Dios exenta del tributo a que estaban sometidos los demás[18].

El propio Roís de Corella en ese poema afirma netamente la preservación de la Virgen del pecado original:

María d'alta sima
Ay Déu! Quí us loarà?
Ton alba sou pujada,
Ningú no y bastarà.
Pujar tan alt, Senyora,
Per vostra humilitat
Que us feu merexedora
La Sacnta Trinitat
Que foseu preservada
Tan alta sou pujada,
Ningú, no y bastarà.[19]

16. Ribelles Comín, o. c., t. I, p. 546.
17. Roig De Corella, J., *Vida de Santa Ana*, Barcelona 1926, p. 374, ed. de Miquel i Planes.
18. Ibid,, 1913, 391-400.
19. Serráfí, P., "Obras poéticas", en *Collecció de Obras Antigas Catalanas*. *Lahors de Nostra Senyora*., Barcelona 1840, p. 149.

Además de estas obras son muy numerosos los escritos publicados en Valencia durante los siglos XV y XVI que contienen una defensa explícita, una exaltación de la concepción sin mancha de María. Algunas de ellas son auténticos tratados inmaculistas muy influidos por las teorías lulianas.

Como en Cataluña, fue tradicional en Valencia la celebración de certámenes poéticos en los que participaban y competían numeroso poetas, certámenes éstos que constituían todo un acontecimiento de la vida social y cultural de la época. A. Ferrando Francés[20] ha sugerido la hipótesis de la celebración de un certamen en loor de la Virgen María entre 1329 y 1332, acaso el más antiguo de la Corona de Aragón, en el que se presentó el poema *Lirs Virginals, mayres de Deu e filla*. El citado poema,[21] uno de los primeros testimonios literarios de carácter claramente apologético en defensa de la creencia en la Inmaculada, pero también a favor del triunfo del rey Alfonso el Benigno en su cruzada contra Granada entre 1327 y 1336, incluye versos referidos a la Virgen tan explícitos respecto a lo primero como:

Veixell sagrat d´on pres carn e figura,
figura d´om le Deus qui us figura,
figura ·l cors ez aysi l´apura,
apura´l tant que us fech de peccats pura.
si co·l soleylls le clos veyre trespasa
e ges no ·l romp ney dexa colp ne ·l maca,
aysi fonch nats, Verges, sens nulla taca,
cel vostre cors qui tot lo mon abrasa.
Cuns theologals verayament confessa,
confessa huy e totstemps confessa,
confessa tuyt ma lengua y no cessa,
cessa de dir de vos nez enquer cessa
que sola fos d´original munda,
verges, per ço car fos mentalment presa
a puritat sots Dieu major entessa,
segons us larch sents Anselme en ço ·s funda.[22]

En 1440 el cabildo de la catedral de Valencia organizó uno de estos certámenes en honor a la Concepción de la Virgen[23]. Ganó el pre-

20. En *Els certàmens poètics valencians*, Valencia 1983, pp. 69-76.
21. Incluido en él ms. 273 del Archivo de la Catedral de Valencia.
22. FERRANDO FRANCES, A., *Els certàmens poètics valencians,* Valencia 1983, pp. 75-76.
23. Ibid, 105-113.

mio ofrecido -una espada- la obra titulada *Cançó de la Concepció de Nostra Dona*, compuesta por Francesc d´ Amèzcoa, de la cual se conserva un solo ejemplar en la Biblioteca de Marsella integrado en un "manuscrit provençal" que contiene varios sermones[24]. La citada *Cançó* asume los conocidos postulados de Duns Scott y del mismo Eiximenis según ha señalado A. Ferrando[25], concretamente en los vv. 18-19 y en las estrofas III y IV: Si "Déu ser hom és l'obra més perfeta / que tot creat del creador a treta", "¿quí pot negar que Déu, podent-ho fer no fes sa mare la dona més perfecta posible?", "Déu no podia permetre que sa mare fos subjugada en cap moment pel vil Satà".

Este certamen puede considerarse como el antecedente de una nueva justa poética en honor a la Virgen, la celebrada en 1474 y recogida en la famosa obra *Trobes en lahors de la Verge María*, de la que existe un solo ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Valencia, sin lugar, imprenta, ni año de edición. Se supone que debió imprimirse en 1474, año del certamen, probablemente por Jacob Vizlant. Durante mucho tiempo se ha considerado como el primer libro impreso en España, si bien esta primacía ha sido puesta en duda[26].

Dicho certamen fue organizado por el canónigo Bernat Fenollar, lográndose el patronato del mismo virrey, Frey Don Luis Despuig, muy devoto de la Virgen, maestre de la Orden de Montesa, que ofreció como "joia" (premio) al mejor poema "*hun troç de drap de vellut negre apte o bastant per un gipó*", según consta en la portada del libro, si bien el jurado no estimó dignas del premio prometido ninguna de las treinta y ocho breves poesías o *troves*, escritas en valenciano, a excepción de una en italiano y otra en castellano, acordándose concederlo a la misma Virgen María.

---

24. Ribelles Comín, 1920, Madrid, t. I, p. 441.

25. *Els Certàmens*...., o. c., p. 109.

26. De las ocho ediciones existentes hemos utilizado la ed. facsímil del libro *Trobes en lahors de la Verge María,* Madrid 1974, con el estudio introductorio de L. Guarner que precede al facsímil propiamente con el título *El primer libro literario impreso en Valencia,* así como la de Valencia 1979, con prólogo de M. Sánchis Guarner. El mejor estudio sobre les *Trobes* es sin duda el de A. Ferrando, en *o.c*., 1983, 157-344. La primacía de considerarse el primer libro impreso en España, es todavía hoy un misterio. El P. Diosdado Caballero, primer historiador de la tipografía española, consideró como primer obra impresa el *Verger de la Verge María*, de Miquel Péres, editado en Valencia presuntamente en el año 1451, si bien hoy nadie sostiene esta hipótesis.

Participaron cuarenta poetas de diversa extracción social, caballeros, sacerdotes, médicos, ciudadanos honrados, estudiantes... Entre ellos se encontraban Jaume Roig, Joan Roiç de Corella, Jaume Gassull, Miquel Pérez y el mismo Bernat Fenollar[27].

En el libro quedan reunidos una serie de poemas, de cantos en alabanza a la Virgen, defendiendo su pureza, su santidad y dedicándole como elogios algunos de los símbolos, de las imágenes que luego se prodigarán en la representación plástica de la *Tota Pulchra*. Así por ejemplo, Bernat Fenollar denomina a María "flor de lix, font de saber, clara font; Mossen Barceló, puix de virtuts, flor odorant"; Genis Fira, escribe "Vos nos fen pont segur al cel pasage, Vos sou l'estel, Vos sou la luna molt clara, font de salut". Lluis Català la llama "espill molt clar, font de virtuts"; Pere Alcanys, "font de salut, de Deu excellent mare / estel de mar, mirall de Deu lo Pare"; Mossén Francesc Castellví escribe: "Palma aprés flor, helamo nuuc luna / Templo, gozo, vida, lucero / cedro, nardo, mirra, / El sol eres tu do fizo Dios estancia". Pero es quizá Jordi Sentelles quien expresa más explícitamente el privilegio de la Inmaculada Concepción en el poema por él compuesto:

De fe d'amor / la mes encesa flama.
Mare de Deu / en lo cel nova dea,
Los angels bons / corren a vostra fama
Lo paraís / novellament s'enrama,
Deu infinit / de vostra carn s'arrea.
De rich tresor / portàs etern cabal,
Neta de crim / ni menys pogues peccar
Cambra del fill / ell vos poch preservar
Taca no us feu / peccat original.

Así pues es necesario tener en cuenta este certamen como testimonio del arraigo de la creencia inmaculista en Valencia y también como prueba de que, a fines del siglo XV, estas imágenes bíblicas - el pozo, la fuente, la estrella, etc.- eran habitualmente relacionadas con María.

Más tarde tuvo lugar otro certamen en alabanza de la Concepción Inmaculada de María, organizado por Ferrando Díeç, caballero y sacerdote valenciano, recogido en un libro publicado en Valencia en 1486 con el título: *Comença la obra de la Sacratísima Conceptio de*

27. GUARNER, L., "Estudio introductorio", o. c., p. 32.

la intemerada Mare de Deu, examinada e dignament appuada per molts mestres en Sacra Teología, divulgada e publicada en la Isigne Ciutat de Valentia dins la casa de la loable cofraria d'ella, gloriosa, Senyora Nostra. En lo any de Nostre Senyor Deu Jesucrist, fill seu, mil CCCC LXXXVI jorn de la Purísima Coceptió. En esta obra se reúnen fragmentos en prosa y verso de diversos autores, entre ellos Jeroni Fuster, el notario Pere Villaespinosa, Miguel Miralles, Ferrando Díeç, así como otros que ya concurrieron al de 1474, tales Roís de Corella, Fenollar, Vinyoles, Centelles, Vallmanya, etc., todos a favor del privilegio de la concepción inmaculada de la Virgen. En el propio cartel de la convocatoria, el citado Ferrando Díeç invitaba a "tots los stats e lengües qualssevulla a lloar la Immaculada concepció de María, no admetent dients en lo contrari"[28].

Durante los dos años siguientes se celebraron consecutivamente otros dos certámenes en honor de la Inmaculada, el de 1487 en *prosa plana,* el de 1488 en *prosa llatina*. El primero contiene el sermón predicado por Felip de Malla en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, el pregón de la convocatoria con un introito de Ferrando Díeç, la *Vesió* de Roís de Corella con una *Oració molt devota de la Concepció de la puríssima Mare de Déu,* del propio Corella, y la sentencia del certamen con inclusión de la obra premiada de mossén Bartomeu Dimas, textos todos ellos reunidos en un incunable de 32 folios del que sólo se conoce un ejemplar de propiedad particular.[29] El tal certamen tuvo lugar en "lo insigne monestir dels frares de la Verge María del Carme, jorn puríssim de tan puríssima Conceptio". Además de la citada *Oració molt devota* hay que subrayar el texto del "Introit del donador de la joya en prosa plana", una larga exposición de la doctrina inmaculista fundamentada con profusión de citas probatorias directas (en latín) o indirectas, extrapoladas de determinados textos bíblicos, patrísticos o de San Anselmo, Santo Tomás de Aquino, Felip de Malla, etc., llamando la atención la ausencia, forzada quizá por la actuación vigilante de la Inquisición, del gran inmaculista Ramón Llull.[30]

En el tercer certamen inmaculista convocado en 1488 por Ferrando Díeç, concurrieron una serie de poetas como Pere Adrià, Miquel Peres, Joan Lòpiz, Matheu Péreç, Gines Péreç, Jeroni Belluga, Este-

28. FERRANDO, A., *Els certàmens...,* o. c., p. 383.
29. Ibid, 535-540.
30. Ibid, 536.

ban Costa, Pere Gozalbo, Joan Long y Ferrando Díeç, autoconstituído juez y secretario único de este otro certamen, autores todos ellos de una serie de composiciones escritas en latin en honor de la Inmaculada, todas ellas reunidas en un incunable impreso por Lambert Palmart el mismo año de la celebración del certamen.[31] Del ilocalizado incunable se conserva una descripción de Bartolomé José Gallardo.[32]

Un autor que no debe olvidarse a este respecto, bien que toque el tema solo tangencialmente es el gran escritor Joanot Martorell, quien haciéndose eco de la tan extendida devoción a la Purísima pondría en boca de Tirant lo Blanch una invocación mariana que comienza con las palabras "¡Oh Inmaculada Verge, reina de paradís, advocada dels pecadors! Oh vera consolació mia! Grandíssimes gràcies te faç, e al teu gloriós Fill, de la victoria e honor que he obtesa d'aquesta batalla e de totes les altres. Verge digna, no em desempars en negun temps, perque puga lloar e beneir lo teu gloriós Fill e a tu per tostemps. Amén"[33].

Hay que citar de nuevo a Miquel Péres, quien, como ya se dijo, participó en el certamen mariano de 1474, correspondieno a él el haber sido primer traductor del celebérrimo libro *Imitación de Jesucristo* atribuido a Tomás Kempis, muy estimado por Don Alonso de Borja, el futuro Calixto III. A instancias suyas precisamente escribió un curioso libro titulado *Verger de la Sacratísima Verge María,* obra impresa en Valencia por Nicolau Spindeler en 1494 en la cual aplica a María muchos de los ditirambos del *Cantar de los Cantares*, apoyando, desde luego, su concepción inmaculada[34]. Ya en el capítulo I, "De la puríssima e Immaculada Concepció", escribe:

> "E si Deu omnipotent, fill Seu, per al Seu cors mort elegi Sepulcre sens alguna corrupció, ni pudor, en lo qual algú no era stat soterrat; fou justa cosa, que per al Seu cors viu, haja elet casa: lo ventre immaculat de tan gloriosa Mare en lo qual alguna infecció de peccat ja-

31. Ibid, 557-560.

32. GALLARDO, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid 1866, t. II, cols. 797-798, núm. 2047.

33. Hemos manejado la edición del V centenario de la muerte de Juanot Martorell, con prólogo y texto de Martí de Riquer, Barcelona 1969, cap. LXXXIII, p. 279.

34. Según Albert Hauf, a Miquel Péres debe adjudicársele el prólogo de la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, firmado por Sor Isabel de Montsoriu, que encabeza la citada obra, *Literatura valenciana del segle XV*, València 1991, p. 109

mai hagués fues profanada. E així per lo celestial Espós li podien esser dites aquelles paraules: Pulchra es...

Es estada de la culpa del peccat original exempta"[35].

De 1502 son posiblemente *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se canten en la Encarnació*, fecha aquella de la fundación del convento por don Pere Ramón Dalmau, y a los que nos referiremos más adelante. El autor de esos *goigs*, el notario Pere Vilaespina, uno de los participantes en el certamen de 1486, compuso también una extensa *Salve Regina*, en cuarenta y seis estrofas de ocho vestos heptasílabos, para otro probable certamen mariano convocado entre 1473 y 1482 por el propio virrey don Luis Despuig[36].

Miquel Ortigues, notario, escribió asimismo una obra en alabanza de María, *Lo Plant de la Verge María*, impresa en 1511. Significativamente, una de sus *Cobles en llaor de la Santísima Verge María, Mare de Jesús,* alude precisamente a la pureza de su concepción al expresar:

Verge Mare sou perfeta
de Jesús, Deu incarnat,
eternalment preelecta,
tota bella, sens pecat[37].

En el mismo año 1511, se publicó en Valencia el *Cancionero General*, recopilación de composiciones poéticas, realizada por el librero e impresor Hernando del Castillo. Entre ellas se recogen más de cincuenta poesías en honor a María, destacando entre ellas el poema de Diego Luzero en el que aplica a la Virgen varias de las imágenes que se encuentran alrededor del modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, evidencia, sin duda, de lo arraigado de la relación de aquellas imágenes con la habitual representación pictórica del misterio de la Inmaculada Concepción[38].

Especialmente significativa es la obra *Sermones festivitatem annualium beatissime virginis María*, escrita por Sancho de la Porta e impresa en Valencia en 1512, que contiene diez y ocho sermones so-

35. PÉRES, 1494, 5.
36. FERRANDO, A., *Els certàmens...,* o. c., pp. 345-360.
37. BLASCO, R., *Goigs Valencians,* València 1974, pp. 36-37.
38. *Cancionero castellano,* ed. Fouché Delbosch, p. 682.

bre la Natividad de la Virgen en los que se defiende explícitamente su concepción purísima.

En 1518 el impresor Joan Vinyau o Viñao publicó un interesante tratado inmaculista, el *Liber de Concepto virginali*, anónimo, erróneamente atribuido en ocasiones, a Ramón Llull[39]. Fue dedicada esta obra a Serafí Centelles, conde de Oliva, por Rafael Heraldo de Tarragona y en ella se exponen numerosas razones en defensa de la pureza, santidad y virginidad de María. Trataremos de nuevo este libro en el capítulo de representaciones valencianas de la Inmaculada Concepción, por contener un curioso grabado en su portada.

Años después, hacia 1531, Juan Gómez "maestro en Sacra Teología y predicación famosísimo", según consta en la portada, escribe en Valencia el *Triunfo de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* que, como veremos más tarde, contiene un grabado muy similar al anteriormente dicho. Recoge también esta obra argumentos a favor de la Inmaculada Concepción de María. Entresacaremos algunos fragmentos del principio, por resultar especialmente expresivos:

> Tu antes Sancta, que nunca nacida
> fuestes del vientre, de Ana tu madre
> tú toda sancta, y por sancta escogida
> de todos los santos, el metro y medida (...)
> Si al poderoso rey pertenece
> labrar su palacio de labor ufana
> quanto más madre de Dios lo merece
> ser linda, ser limpia, ser pura, ser sana
> más antes que toda natura humana
> fuese encerrada en la messa de Adán
> en mente divina ya stavas loçana
> en gracia concepta, por donde emana
> que tu la cabeça quebraste a Satan.

En diciembre de 1531 se organizó un nuevo certamen en alabanza de la Purísima Concepción, en la iglesia parroquial de Santa Catalina. Las poesías compuestas en esta ocasión -dieciocho en valenciano, tres en castellano y una en italiano- fueron recopiladas por Andreu Martí Pineda en la obra *Certamen Poetich en laor de la Concepció*, impreso en Valencia al año siguiente por Francisco Díaz Romano, obra de la que existe un ejemplar en la biblioteca de la Uni-

39. SERRANO MORALES, J. E., *Reseña histórica en forma de diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia,* Valencia 1898-1899, pp. 589-590.

versitat de València. A dicho certamen concurrieron veinte poetas, casi todos ellos de extracción burguesa, quienes loan el misterio inmaculista a través de alambicados recursos metafórico-conceptuales. Así, María es el *for virginal traçat per l'alt Monarca* en el poema de Andreu Martí Pineda, *contray molt fi previst en l'alt imperi* en el de Pere Solivella, *pasta real més bella que la luna* en el de Tomás Real, *llibre previst en l'alta presencia* en el de Joan Sebastià de Xèrica, *clar diamant tallat d'antiga mena* en el de l'*Espital General, arch trunphal hobrat de pures mostres* en el de Jeroni Sempere, etc.[40].

Ganó el premio -una pieza de seda- el notario Andreu Martí Pineda con su poema *Blasonat a la inmaculada concepcio de la purisima mare de Deu*.

Entre las otras composiciones participantes señalaremos la oda *en lahor de la purisima concepcio de la sacratísima mare de deu senyora nostra*, de Pere Juan Solivella, les *Cobles en lahor de la Inmaculada Concepción de la mare de Deu*, de Luis Ferrandis, *Les Cobles de Luis Galiana a la devoció de la Sacratísima mare de Deu Señora nostra*, el *Triunfo y Sentencia en laor de la Inmaculada Concepcio de la purisima mare de Deu,* de Jeroni Sempere, etc. En todas ellas se defiende y alaba, de un modo explícito, a la Inmaculada Concepción de María, testimonio del fuerte arraigo de esta creencia en Valencia.

El Venerable Joan Baptista Anyés (1480-1553), célebre teólogo y humanista valenciano, apoya también este privilegio en varias de sus obras. Así en la *Vita et laudes divae Maríae*, publicado en 1527, en el poema *In laudes nominis divae Maríae*, impreso en 1545, y en las *Panthalia*, su gran obra, especie de summa teológica acerca de la Trinidad augusta, la creación del mundo, la vida de Cristo, los ángeles, profetas, mártires, apóstoles, patriarcas, etc. dedicando seis de estas *panthalias* a la Virgen, siendo la quinta un canto magistral en defensa de la Inmaculada Concepción[41].

El mismo San Luis Bertrán (Valencia, 1526-1581), preclaro valenciano de la orden dominicana, tradicionalmente maculista, defen-

---

40. FERRANDO, A., *Els certàmens...,* o. c., pp. 769-865.

41. HIJARRUBIA LODARES, G., *El códice "Panthalia" del Venerable Juan B. Agnesio,* Valencia 1960, y GIRONÉS, G., "La figura del venerable Agnesio en la espiritualidad valenciana del siglo XVI", en *Actas del II Simposion de Teología Histórica,* Valencia 1983, pp. 231-327.

dió la Inmaculada Concepción en sus predicaciones, como queda bien manifiesto en su sermón de *Conceptione Beatissime Virgine*. En él, a modo de exordio, llega a decir:

> "...I porque en esta infusión del alma, cuando iba á tomar la posesión de su cuerpo (la Virgen) no quedó el alma enlodada en el lodo del pecado original con que quedan las almas de los otros hombres, por eso hacemos fiesta de la Concepción de Nuestra Señora... Muy grandes mercedes y beneficios recibió esta Señora en el día de su concepción. El primero, el beneficio de la gracia, que es muy grande, con la cual quedase limpia en su concepción de la mancilla del pecado original. Ésta es la zarza de Moisés, que ardía y no se quemaba"[42].

Y en otro sermón también en torno a la Inmaculada proclama:

> "¿A qué viene (María)? A ser Madre de Dios. No se pudo decir más. Madre de Dios. Sierva de Satanás. No viene bien. Dotada de tantas virtudes y con pecado original. No puede ser. "Dios la socorrerá desde la mañana", en el vientre de su madre, "desde el clarear" (Sal. 45, 6), á la infusión del ánima en el cuerpo. Madrugó Dios preservándola. "Antes que los abismos". Abismos de pecado mortal, venial y original. "Fui engendrada yo" (Prov., 8,4). Llegaron tarde, ya yo era concebida, fui concebida antes que llegase el pecado original."[43]

> A propósito de San Luis Bertrán ya el P. Justiniano Antist subrayó que fue "devotísimo de la santa Concepción de Nuestra Señora, y predicaba de ella a menudo. Y á las autoridades de algunos doctores antiguos respondía con lo que dijo Dios á Moisés en el capítulo 6 del Éxodo: Nomen meum Adonai non indicavi eis". De lo cual sacaba que no era mucho que Nuestro Señor hubiese reservado esta pía doctrina para nuestros tiempos, no habiéndola declarado en los antiguos"[44].

---

42. Publica los fragmentos castellanos que se conservan de este *Sermón de la Inmaculada* J. Rodrigo en "Devociones predilectas de san Luis Bertrán", en *Levantinas,* 48 (1926) 55-57, sacados de una copia que existía en el archivo del convento de predicadores de Valencia, y V.V.A.A., en *San Luis Bertán. Reforma y contrarreforma españolas,* Valencia 1973, pp. 331-332.

43. V.V. A.A., 1973, p. 320.

44. Antist, J., *Adiciones a la historia del sancto Fray Luis Bertrán,* Valencia 1583 y 1584, p, 316.

Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia entre 1544 y 1555, predicó también a favor de la Inmaculada Concepción de María. Así, en su sermón *In Conceptione Beatae Maríae Virginis*, leemos:

> "No pienses, ni por un momento que la Virgen fue concebida en pecado; esta gloria no es menor ni menos especial que el ser Madre de Dios según la carne. ¿Piensas la ofensa que haces á la Virgen si dices que, por un momento siquiera, fue cautiva del pecado, hija de perdición, sujeta al demonio, infectada de la mancha común? ¿Cómo quebrantó ella misma la cabeza del demonio si primeramente fue ella quebrantada por él? Lejos, muy lejos de inferir tal mancha á la que es nuestra gloria. Puesto que creemos verdaderamente que la Virgen no fue reducida á polvo, sino que, gloriosa en cuerpo y alma subió á los cielos, por eso creemos también piadosamente, que fue concebida sin mancha; pues, si no hubiese carecido de vicio, no hubiese conocido el suplicio"[45].

San Juan de Ribera, que rigió la diócesis valentina entre 1569 y 1611, ha dejado escritos dos sermones al menos dedicados a la Inmaculada[46], a la que profesó una tierna devoción pues, al aprobar la cofradía instituída en el convento de San Francisco en 1572 y a la que nos referiremos más adelante, escribió: "*Nos desde nuestra niñez, hemos sido y somos muy devotos de la Purísima Concepción*"[47]. El primero de aquellos sermones lo predicó el 8 de diciembre de 1568 y en él se ocupa de doctrina mariana común sin referirse específicamente al tema que nos ocupa, caso bien distinto al predicado el 15 de agosto de 1577 en Ontinyent, en el que San Juan de Ribera es bien categórico pues afirma sobre la Virgen:

> "Fue concebida sin pecado original, sin tener los rastros del pecado original, es decir el fómite extincto, nunca habiendo rebelión en aquella benditísima carne para el bien, ni inclinación al mal... Ella fue concebida sin pecado original, fue preservada de pecado venial y mortal; fue el rastro del pecado original de tal manera apagado y destruido en Ella, que nunca fue osada á representarle aun pecado venial"[48].

---

45. ALASTRUEY, G., *Tratado de la Virgen Santísima,* Madrid 1952, pp. 214-215.
46. ROBRES LLUCH, R.
47. PÉREZ, N., *La Inmaculada y España,* Santander 1954, p. 111.
48. GIRONÉS, G., "Mariología de San Juan de Ribera (1532-1611), en *Estudios Marianos*, LXIX (2003) 345-355.

A San Juan de Ribera corresponde asimismo también haber instado cerca de Felipe III para que el monarca solicitara al papa la definición dogmática de la Inmculada Concepción de la Virgen[49]. Expresión en cierto modo también del afecto de San Juan de Ribera a la Concepción de Nuestra Señora son los conventos por él fundados con este título, a saber, el de franciscanos recoletos de Onda y de Callosa de Segura, capuchinos de Alicante, mercedarios de Sollana, mínimos de Ondara y agustinos de Benigànim.[50] Significativamente, en el Real Colegio de Corpus Christi por él fundado, se conserva una imagen excelsa de la Inmaculada, la de madera tallada y policromada que preside la Capilla del Monumento, obra del gran escultor Gregorio Fernández (mejor que de su aventajado discípulo Juan Muñoz a quien también se ha atribuido), donada en 1639 y enviada tres años después desde Madrid por Doña María Enríquez de Ribera, sobrina del fundador. Según Fernando Benito[51] es "pieza majestuosa que encarna a la Virgen sobre una media luna con tres querubines, derecha, con las manos juntas, cuello erguido y larga cabellera. Su coloración mate se adorna con ancha orla de oros por el borde del manto, antaño provista de pedrería". Al mismo Colegio del Patriarca ha ido a parar, y procedente quizá de Porta Coeli, una pequeña imagen de la Inmaculada cuyo estilo evoca a Alonso Cano, de quien se sabe estuvo un tiempo refugiado en la citada cartuja valenciana.

El poeta Cristóbal de Virués (Valencia, 1550-?), que como militar combatió en Italia y en la batalla de Lepanto, siendo repetidamente elogiado por Cervantes, en su poema *El Montserrate,* con la libertad que siempre tuvieron los poetas, hace que Garín sea escogido, en su peregrinación de penitencia, por un ermitaño que tiene adornada su celda con unas pinturas, una de ellas la de la Purísima, en el estilo de las pintadas por su amigo Joan Masip, según se deduce de esta descripción en octavas reales:

Mira de la divina Virgen pura
la limpia Concepción puesta en figura.
Una doncella en perfección hermosa,
del claro sol vestida y adornada,
se muestra en la pintura artificiosa
de doce estrellas de oro coronada;
y una sierpe mortífera enconosa,

49. Robres Lluch, R., *San Juan de Ribera,* Barcelona 1960, p. 303.
50. Robres Lluch, p. 443.
51. En *Real Colegio y Museo del Patriarca,* Valencia 1991, pp. 45-46.

abierta la cabeza y quebrantada,
se ve tendida estar sin fuerza alguna
ante sus pies, que estriban en la luna.
Alrededor de la figura santa,
mostrando sus virtudes y loores,
aquí un árbol se muestra, allí una planta,
y allá un cerrado huerto con mil flores;
allá un lucero, acá una fuente y tanta
diversidad de gracias y favores,
cuanta el verso dulcísimo mostraba,
que así la alta pintura declaraba[52].

El ya citado Fray Cristóbal Moreno, escribió el importante tratado inmaculista *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios*, publicado en Valencia en 1582 y en el que, como ya se ha dicho, recoge pruebas bíblicas, testimonios de autores eclesiásticos, argumentos esgrimidos por reyes y próceres en defensa de la Inmaculada Concepción de María.

Nos referimos, finalmente a un género literario muy particular, los gozos, *goigs*, en los que frecuentemente se alaba la pureza, la santidad de la Virgen.[53] Así ocurre en los primeros gozos valencianos conocidos, los *Goigs de la Verge María Beneita María de Deu Sacratísima*, probablemente del siglo XVI, y más en concreto en la *Cançó de la Beneita Verge María, Mare de Déu, a cantar el so "si be em soc malmaridada, jo me n'he..."* que comienza con la siguiente copla:

Beneita est tu Seyora,
sobre les dones del mon:
Tan solament tu est digna
de gracia e de honor.

Del mismo modo constituye un canto de alabanza en honor de la santidad de María *La Oració molt devota, deprecativa a la Verge María de les Virtuts*, compuesta por Francesc Borgunyó, impreso en Valencia en 1512, así como *Les Cobles noves de la Verge María*, impresa en 1519, en las que se defiende la exención de pecado original de María:

52. VIRUÉS, C. de, "El Montserrate", en *Poemas épicos, VI*. Biblioteca de Autores Españoles, p. 521.

53. BLASCO, R., *Goigs Valencians,* o. c.

Per lo que Adam menjá
tots restarem empenyorats
de la gracia despullats
que en Adam tothom pecó
no aquella on encarnó
que en la gracia ens ha tornat
per vestir lo despullat.

Singularmente expresivos respecto a la concepción especial de María son los ya citados *Goigs de la Gloriosa Mare de Deu de la Concepcio, los quals se canten en la iglesia de la Encarnacio*, de los que más tarde volveremos a incidir por hallarse ilustrados con un curioso grabado representando a la *Tota Pulchra*. Los fragmentos en los que más claramente se apoya la Inmaculada Concepción de María son estos:

Ab eterno preelecta
Mare del Verb divinal
tos temps fos cura y neta
del pecat original.
Dins lo vostre elet ventre
se mezclaren les farines
l'una vostra d'aquest centre
ab l'altra de les divines:
per ço fos tots temps perfecta
puis del pa celestial
fóreu pasta pura i neta
del pecat original (...)
A vos coredemptriu feta
sense pecat original,
suplicam que en l'hora estreta
nos sirvau molt parcial.

La Inmaculada en la poesía barroca española

Rafael Sánchez Martínez
Universidad de Murcia

A Manuel Fernández Barreiro,
un alma para que María lo ilumine
como él nos ilumina a los demás

El hecho de que la Virgen María fuese concebida con pecado original, o no, ha sido un tema discutido a lo largo de la historia de la Iglesia. Hasta llegar a la proclamación oficial, el 8 de diciembre de 1854, donde la Iglesia Católica hace de la Inmaculada Concepción de María un dogma de fe. Hasta entonces existió mucha literatura al respecto de este tema. Ya desde los primeros pasos del catolicismo la figura de la Madre de Dios fue recurrente en las disquisiciones de los primitivos católicos. Por ejemplo, ya se habla de María como Madre de Dios en el año 431, en el concilio de Éfeso, e igualmente, en el Sínodo Lateranense del año 649, la Virgen María tiene una importancia destacada.

Durante parte de la Edad Media el concepto de la Inmaculada adquirió una gran dimensión entre teólogos, órdenes religiosas y Padres de la Iglesia; parte del catolicismo se convirtió en maculista, eran los que creían que la Virgen María fue concebida y nació con el pecado de Adán y Eva, y en los imnaculistas, que creían lo contrario. Reputados maculistas fueron san Agustín o santo Tomás de Aquino, los cuales creían que la Virgen María no estaba exenta del pecado original. También hay que citar como contrarios a la Inmaculada a los dominicos, orden mendicante que nunca aceptó que la Virgen naciese sin el pecado original ; y esto les llevó a tener severas diferencias con los franciscanos, que fueron los mayores defensores de la tesis inmaculistas. Pero la idea de que la Madre de Dios fue creada sin mancha se fue abriendo camino por toda Europa de forma inexorable. Además de la fidelidad franciscana, se fueron sumando familias nobles muy importantes como los Borbón en el siglo XIV o las grandes Universidades europeas. El primer voto inmaculista lo intro-

dujo la Sorbona de París: " Mater Dei a peccato originali semper fuit preservata". Posteriormente, ya en el siglo XVI, los jesuitas también se convirtieron en grandes defensores de esta doctrina. Y con el concilio de Trento, la Inmaculada, tomada como bandera de lucha, conoció una grandiosa expansión por toda la cristiandad.

Mi trabajo versará sobre la representación poética de la Inmaculada en el siglo XVII. Por lo tanto una vez elaborado un pequeño recorrido histórico sobre el dogma de la Inmaculada, a partir del siglo XVII, contextualizaré dicha doctrina en España y cómo en este siglo se hacen esfuerzos importantes para que triunfe la idea inmaculista.

Ya he comentado antes como la Universidad de París fue la primera en adoptar el voto inmaculista y convertirse así en una pieza esencial en la historia del inmaculismo:

> Pero la adhesión más eficaz a la campaña
> de los inmaculistas fue la de la Universidad de París,
> representada por sus cancilleres Pierre d´Ailly y
> Jean Gerson[1].

En España a partir del siglo XVI, varias universidades (como la de Salamanca, Palencia o Santiago de Compostela) también se sumaron a dicho voto, siendo en primer gran impulso inmaculista en España cuya procedencia no fuese de una orden religiosa o de la jerarquía eclesiástica. A este impulso se sumaron las autoridades civiles del más alto nivel, por ejemplo Felipe III. El primero de los Austrias menores toma parte en la polémica teológica y abandera el movimiento inmaculista español del siglo XVII, que ya había invadido toda España. Por mandato del propio rey, Antonio Trejo, franciscano y a la postre obispo de la diócesis de Cartagena (más conocido como el obispo Trejo) a principios de 1619 se entrevistó con Pablo V y le expuso cual era la situación del problema de la Inmaculada Concepción de María en España, además de transmitirle las posturas que ante dicho dilema habían adoptado órdenes religiosas, prelados, las universidades y autoridades civiles. Además, entregó a este papa varios escritos, basados en las Santas Escrituras y en la opinión de ciertos doctores de la Iglesia, donde se defendía cómo la Virgen María fue concebida sin mácula.

1. TRENS M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1947, p. 85.

> "Il Trejo non si diede per vinto, e presentó al papa un trattato dove descriveva la gravitá della situazione e i pericoli che sarebbero insorti se la si fosse trascurata, concludendo che la soluzione si sarebbe trovata in una definizione dogmatica"[2].

El camino que abrió Trejo fue importante y un claro ejemplo de como no sólo España a partir de la Contrarreforma tridentina acepta el inmaculismo en todos los niveles sociales y religiosos, sino que toma parte en este asunto e intenta aportar soluciones. Pero las ingerencias españolas no quedaron sólo en la visita de Trejo al Vaticano. Felipe IV, cogiendo el testigo de su padre, también envió un emisario: Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, que acompañado del franciscano José Vázquez, se entrevistaron con Gregorio XV para exponer la idea española del inmaculismo y reavivar las tesis de Trejo. Más allá del éxito, relativo, que tuvieron ambas embajadas, las he traído a colación como ejemplo significativo de la imperante idea que se había instalado en España en el siglo XVII de que la Virgen fue Inmaculada, incluso en los más altos niveles de representatividad. Llegando a partir del año 1644, a que la fiesta de la Inmaculada Concepción fue obligatoria (de precepto)[3].

Pues, *grosso modo,* este era el panorama social, político y religioso que había en la época, tanto en Europa como en España, donde está inscrita la poesía de la cual voy a empezar a analizar en las próximas líneas. Pero antes debo decir que la poesía barroca española cuando aborda este tema siempre lo hace con la convicción del inmaculismo. La poesía, como la pintura o la escultura, trató este tema siguiendo no sólo a unas convicciones sino a unos modelos, a unas fuentes de inspiración y unas representaciones de la Virgen Inmaculada, que fueron comunes. Esta será mi tesis que paso a continuación a describir y detallar.

La figura de la Virgen ha sido recurrente en la poesía del siglo XVII, desde grandes autores como Lope de Vega o Luis de Góngora, hasta escritores con menos renombre como Justo de Diego Cortés o

---

2. CECCHIN, S., *L´Inmacolata Concezione: Breve storia del dogma*, Cittá del Vaticano 2003, p. 133.

3. En diócesis europeas como las francesas, esta fiesta ya estaba instalada bastantes años antes, por ejemplo en Normandía o en la Diócesis de Lyon, donde en la actualidad, y después de la proclamación del dogma y la guerra Franco-Prusiana, se sigue celebrando como fiesta mayor, el 8 de diciembre, la Inmaculada Concepción de María con la fiesta de las candelas o *lumiére*.

Rey de Artieda. El primer ejemplo que voy a comentar se trata de un poema de Luis de Góngora y Argote:

Si ociosa no, asistió Naturaleza
incapaz a la tuya, oh gran Señora,
concepción limpia, donde ciega ignora
lo que muda admiró de tu pureza.

Digánlo, oh Virgen, la mayor belleza
del día, cuya luz tu manto dora,
la que calzas nocturna brilladora,
los que ciñen carbunclos tu cabeza.

Pura la Iglesia ya, pura te llama
la Escuela, y todo pío afecto sabio
cultas en tu favor da plumas bellas.

¿Que mucho, pues, si aun hoy sellado el labio,
si la naturaleza aun hoy te aclama
Virgen pura, si el Sol, Luna y estrellas?[4]

Este soneto es una glosa inventada por el poeta cordobés que responde a un verso de una canción popular: "*Virgen pura, si el Sol, Luna y estrellas"*. Haciendo un pequeño recorrido por la biografía de Góngora encontramos que fue un hombre muy religioso, que incluso llegó a ser capellán del rey (Felipe III). Así pues, estamos ante un poeta con conocimientos eclesiásticos y bíblicos. En el tercer verso encontramos una referencia clara a que la gran Señora (vocativo y receptora del poema) se trata de la Inmaculada: "Concepción limpia". De esta forma este poema entraría dentro de esa gran corriente inmaculista que invadió España en el siglo XVII. Pero además de mostrarlo claramente con el verso anterior, la descripción que hace de la figura femenina nos lleva a pensar en la Virgen Inmaculada. Por ejemplo, en el último verso: "Virgen pura, si el sol, luna y estrellas". Esta descripción que contiene los elementos del Sol, la Luna y las estrellas tiene su *topoi* en el Apocalipsis, más concretamente en el capítulo doce de este libro. Es cuando aparece la figura de una mujer revistada de sol, con doce estrellas en la cabeza y una luna bajo sus pies, que estaba encinta, hizo ahuyentar al dragón. Existe un anticipo a la

4. GÓNGORA L., *Poesía,* Barcelona 2002, p. 188.

figura de la mujer que combate con un reptil (encarnación del mal[5]) en un texto del Génesis (3, 15), también llamado protoevangelio.

Pues bien, los elementos con los que se retratan a esta mujer del Apocalipsis son los mismos que Góngora pone a la Virgen, limpia, de su poema. Por lo tanto este texto apocalíptico se convirtió, no sólo para Góngora, sino para los poetas españoles, en un lugar común donde recurrirán a la hora de retratar a la Inmaculada. El concepto de Inmaculada no existe en la Biblia, ya que como he comentado antes es una idea teológica posterior a la confección de las Sagradas Escrituras. No hay una definición de Inmaculada en los Textos Sagrados a la que los artistas puedan acudir miméticamente. Para recrear la idea de la Madre de Dios sin mancha se establecen varios tipos de Vírgenes, uno de estos modelos, como ya comenté está tomado del Apocalipsis. Pero hay que reseñar que no sólo los poetas establecen este prototipo para reflejar a la Inmaculada en sus obras, sino que otros artistas barrocos cuando toman a ésta como tema central de su composición, tanto en pintura, como en escultura, en algunos de ellos aparece la corona de doce estrellas, el sol revistiendo a la Virgen y la media luna aplastada por ella, como adornos de la Inmaculada. De esta forma encontramos esculturas de Martínez Montañés (en la Catedral de Toledo), pinturas de Zurbarán, Ribera y Murillo.

Por lo tanto el texto apocalíptico es tomado como fuente por pintores, escultores y poetas. Góngora no fue el único que escribió sobre la Inmaculada en el siglo XVII. Lope de Vega tiene una serie de composiciones en su poemario *Los Pastores de Belén* donde se hace un retrato de la Virgen con los aderezos propios de la Inmaculada:

Cuando del Oriente
salió el sol dorado,
y otro sol helado
miró tan ardiente,
quitó de la frente
la corona bella
y a los pies de la estrella
su lumbre adoró[6].

5. La figura de la serpiente o reptil similar siempre estuvo asociada a la figura del demonio. En la fiesta del Corpus en el siglo XVII un elemento destacado en las procesiones era la Tarasca, una invención que representaba un dragón con una figura de mujer encima de ella. Figura que era el contrapunto a la exaltación de la Eucaristía que era lo que se festejaba el día del *Corpus Christi* .

6. VEGA, L. de, *Poesía selecta*, Madrid 1995, p. 287.

Otra vez la corona y el sol. En este poema no se hace mención a la media luna que tan recurrentemente aparece en la poesía barroca cuando se habla de la Virgen Inmaculada. Media luna que su significado fue utilizado después de la batalla de Lepanto como símbolo de la lucha contra el infiel. He comentado anteriormente que no existe un único lugar común al que los artistas barrocos acudieron para tomar como modelo a sus Inmaculadas. Además de la mujer protoevangélica y apocalíptica, los poetas (y otros artistas barrocos) toman como tipo de mujer Inmaculada, también, a la esposa del Cantar de Cantares. Para poetas como Lope de Vega, además del modelo del Apocalipsis, presenta a la Inmaculada como una nueva Sulamita. Un fragmento del Cantar de Cantares describe, así, a la novia:

¡Qué bella eres, amada mía,
que bella eres!
Tus ojos, de paloma,
a través de tu velo.
Tu melena, cual rebaño de cabras
ondulante por las pendientes de Galad.

[...]

Como cinta de escarlata tus labios,
tu boca encantadora .
Tus mejillas, mitades de granada
a través de tu velo[7].

En un poema de Lope de Vega, lleno de vitalidad y frescura hace referencia a la Inmaculada con estos versos:

Zagala divina,
bella labradora,
boca de rubíes,
ojos de paloma,
Santísima Virgen,
soberana aurora.[8]

Como se puede observar podemos establecer varias semejanzas poéticas entre ambos textos. La primera es en el ambiente rural-bucólico en el que se presentan ambas jóvenes (la juventud también es

7. Cantar de los Cantares 4, 1-4.
8. VEGA, L. de, o.c., p. 289.

un rasgo de ambos textos). Otro es el calco del verso "ojos de paloma" y otra evidencia es la descripción de la boca de ambas mujeres. En la novia judía los labios son como cintas escarlatas, es decir, rojos; y en el poema lopesco: "boca de rubíes", también los labios rojos. He de comentar que a la hora de construir Lope de Vega este texto no sólo tuvo presente a la Sulamita del Cantar sino que los labios de rubíes también son tópicos de la poesía petrarquista. Ocurre que tanto por el tema, eminentemente religioso, como por las coincidencias en la *descriptio puellae*, me resisto a creer que Lope de Vega sólo se limitara a utilizar metáforas de origen petrarquista cuando escribe los versos citados anteriormente. Otro autor menor, Justo Diego Cortés, en un poema a la Inmaculada utiliza en sus versos comparaciones como: "De viva agua pura / del pozo soy yo", " Soy planta florida/ cual luna soy bella", " Soy puerta del cielo,/ ciudad del muy alto". Toda esta simbología se puede relacionar con el Cantar de Cantares donde la nueva esposa se compara con "jardines cerrados", "pozos de agua viva", "torre de David" (puerta alta) o "puerta del cielo". Así pues, este es un ejemplo más de como para la inmensa mayoría de la poesía barroca la inmaculada tenía un modelo similar y unos *topos* comunes.

Igual que para la poesía no existe una fuente única para adoptar un modelo de Inmaculada, para las otras artes ya citadas tampoco. Así pues, no se puede decir que todas las representaciones de la Virgen Inmaculada respondan a un mismo tipo, pero si existe un modelo generalizado de la Inmaculada que se repite en pintura, escultura y poesía, y tiene como fuentes más directas el libro del Apocalipsis y el Cantar de Cantares. Y será en esta época cuando nazca dicho prototipo que ha llegado hasta nuestros días:

> "Pero es el arte barroco del siglo XVII,
> el que tiene el mérito de haber creado el tipo definitivo de Inmaculada Concepción.
> Libre de todos los símbolos de las Letanías
> con que la habían sobrecargado los teólogos"[9].

En poesía una de las excepciones al canon generalizado que se pueden hallar son unos versos del poeta y dramaturgo Rey de Artieda que describen a la Inmaculada con: "Rubio cabello, el color trigueño/ afilada la nariz, rostro aguileño". Esta imagen de Virgen no sigue la línea de mujer morena, ya comentada, quizás Artieda se ins-

9. TRENS, M., o.c., p. 88.

piró en representaciones virginales del norte de Europa, como el de la monja Emmerich, o de pinturas florentinas o italianas.

Después de todo lo comentado en este ensayo, a mi juicio, se pueden extraer don grandes conclusiones:

La primera se trata de que la poesía del siglo XVII no fue indiferente a la "moda" inmaculista que embargaba a la España barroca (como no lo fueron otras artes, de ahí la importancia de este tema en la pintura, por ejemplo), y a la hora de determinar un arquetipo para la figura de la cual se hacía la propaganda (la Virgen Inmaculada) casi todos los escritores de la época eligieron la misma iconografía. Dicha iconografía se repite no sólo en los poemas, sino que se hace en la mayoría de pintura y escultura mariana también, manifestando así una gran corriente de influencia entre artes literarias y artes plásticas, en este tema y en otros [10].

La segunda gran conclusión es que los textos que actuaron como lugares comunes de la poesía inmaculista española en el siglo XVII fueron textos bíblicos, a saber: el Apocalipsis y el Cantar de los Cantares. La mujer revestida de Sol, con estrellas y pisando una media luna, y la joven esposa semítica serán los iconos de donde beberán la mayoría de los poetas barrocos para establecer un canon de Inmaculada, que se estableció en los poetas mayores y poetas menores de la época. Las tesis inmaculistas tuvieron un gran éxito en España. Ese éxito en el XVII tuvo un impulso en las autoridades civiles y eclesiásticas, y fue unas de las claves del éxito. Y por todo lo dicho, la implicación de los poetas barrocos españoles también contribuyó a la defensa de la Inmaculada Concepción de María, que triunfaría totalmente el día 8 de diciembre de 1854 cuando este concepto teológico fue elevado a dogma.

10. Para más información ver PORTUÚS, J., *Lope de Vega y las artes plásticas*, Madrid 1992.

María Unificada.
150 aniversario proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción

Concepción García Colorado
Cofradía Internacional de Investigadores
Toledo

> “Digma de criatura humana, hecha de carne y hueso, mujer histórica concreta. Protagonista del milagro y la gracia de la Concepción del Señor. Ella, Madre de Dios mismo, que se humilló descendiendo a la naturaleza humana para compartir nuestra vida y redimirnos, tomó a María, una niña. Sí, María fue una niña, y como tal débil, frágil, inocente. No tomó a una mujer solamente, sino que tomó a la más débil y pura criatura, como es la inocencia, la ingenuidad, la credulidad y la ternura de una niña. Fue aún más lejos, trascendió al hombre y a la mujer, determinados por su adultez y su propia identidad y desarrollo, al seno de una impúber”.

Esa es la pureza, no mítica, de María, porque era una niña. Creada y modelada por la naturaleza, y mimada por el mismo Dios.

La imagen de su protector es un hombre adulto, San José, quien dará toda su vida para proteger el misterio, hasta que María se va haciendo mayor. Jugando y amando a su bebé, un bebé hecho para la dulzura, para los sueños más sublimes, de los que nos inspira ver dormir al más tierno de nuestros hijos.

Y si al conocimiento de Dios se llega por analogía con las criaturas (Sb. 13,5), al de María con más certeza científica. El concepto de impúber es algo que nuestra adolescencia nos repite de continuo. La fantasía, el verdor de un bosque plagado de flores, con gnomos y su príncipe azul, su color azul y rosa, y los cabellos dorados, o de azabache, de la hermosura de nuestras muñecas, tanto orientales como occidentales. La delicadeza y la ternura son propias actitudes y virtudes de las niñas, dulces y cariñosas, que vemos a nuestro lado.

El mimo de Dios mismo cuidó, protegió el diamante más puro que fue María, y desde su concepción la preservó del pecado. Ella no era débil frente al pecado, era recia por la fuerza de Dios, pura por la pureza de Dios. La gracia de Dios, derramada sobre María es porque Dios no puede ni engañarse ni engañarnos, y menos a María, objeto

fundamental e instrumento por la cual vendrá a este mundo, y tomará la naturaleza humana de María.

Pero esa perfección de la que fue dotada por pura gracia de Dios (Lc 1, 28), nos inspira a los cristianos varias consideraciones:

1ª. En María podemos ver el Poder, la Fuerza y el Amor de Dios. Una niña protegida y amada, elegida para los fines de Dios, es decir, un ser humano por el que Dios se hace hombre y desciende hasta nosotros para traer su reino y salvación. Nos ofrece la salvación a esta nuestra naturaleza, hecha de pecado, pero también hecha de gracia. María fue concebida sin pecado, toda gracia, y por gracia fue Madre de Dios. Nosotros, pues, por gracia, somos hermanos de Cristo e hijos de María.

Si al nacer tenemos el pecado original, del que somos purificados por el bautismo, María fue penetrada de Espíritu Santo en el primer momento de la concepción, y redimida por la muerte de su propio Hijo. Asunta al cielo por amor, por ese amor generador de fruto, por ese amor engendrador, por ese amor redentor, todo, absolutamente todo, por amor ... María es fruto del amor de Dios.

2ª. Si María es todo amor de Dios mismo, y nosotros somos criaturas imperfectas –al nacer redimidas por el Bautismo del pecado original-, tenemos como paradigma de la gracia a María, que también lo es de la conducta humana. María es el ejemplo de virtudes para nuestra humanidad redimida y amada como a María.

Somos hijos de Dios e hijos de una naturaleza humana llamada María, instrumento de Dios, como nosotros lo somos con su ejemplo y valentía, al decirle a Dios mismo "Sï",... "He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra" (Lc 1, 38). Es nuestra abanderada en seguir a Dios, y es así como debemos obrar, aunque nos cueste.

Por ello el "sensus fidei", sabe que María es pura gracia, y por ello pura perfección y toda pulchera. Cuando hablamos de Pura, Purísima, Inmaculada, estamos hablando de uno de los Trascendentales de Dios: Amor, Verdad, Bondad y belleza, nos remitimos en ese adjetivo de "púlchera" a belleza. María es la belleza de Dios, el atractivo de un Dios-Madre, un Dios ternura, un Dios matriz de nuestra alma, generador de nuestro espíritu. Pero María histórica es un instrumento de Dios que nos refleja la belleza de un Dios hecho Amor. To-

dos los atributos de la gracia los tiene María, pero la gracia no es María, sino Dios quien se la da.

María es para el hombre/mujer, un paradigma de aceptación, de sumisión a la voluntad de Dios, y al hacernos sumisos a la voluntad de Dios es su madre y sus hermanos, quien oye y escucha la Palabra de Dios y la practica (Lc 8, 21-28).

Nosotros, los hombres, sólo tenemos un camino, hacer la Voluntad de Nuestro Padre como hizo María, y como María seremos colmados de gracia. Ella tuvo su misión: dar a luz al Hijo de Dios mismo, y nosotros extender y expandir el Reino de Dios que Cristo vino a instaurar para en él salvar la humanidad.

María, Madre de Cristo (466, Catecismo de la Iglesia Católica): "El Concilio de Éfeso proclamó en el año 431, que María llegó a ser con toda verdad Madre de Dios, mediante la concepción humana del Hijo de Dios en su seno. "Madre de Dios no porque el Verbo de Dios

haya tomado de ella su naturaleza divina, sino porque es de ella de quien tiene el cuerpo sagrado dotado de un alma racional, unido a la Persona del Verbo, de quien se dice que el Verbo nació según la carne" (DS 251). Que sea un ejemplo de fidelidad es nuestra fuerza ante nuestra naturaleza debilitada por el pecado. Ella es consoladora de nuestras aflicciones que una y otra vez nos comunica lo que dice Cristo: "si no sois como niños no entraréis en el Reino de los Cielos" (Lc 18, 17). Niños/niñas como María ... En realidad el mundo no es nuestro, sino de los niños: en su mundo hay una alegría que no existe en el adulto, hay una sencillez y una simplicidad que no se advierte en el mundo adulto. María nos remite una y otra vez a ese niño/niña que tenemos en nuestro corazón, limpio, puro, pleno, entero, sin compartimentos, sin divisiones, una naturaleza unificada como es la de un niño/niña.

Madre de la Iglesia (963, Catecismo de la Iglesia Católica):

*** Fundamento del Dogma de la Inmaculada.** En el Génesis (3, 15) se dice "yo pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya", y en Lucas (1,28), la "llena de gracia" no pudo nunca estar en posesión del pecado. En la Tradición de la Iglesia, son constantes las referencias por los Padres de la Iglesia: Orígenes la llama "digna de Dios", "Inmaculada del Inmaculado", "la más completa santidad", "perfecta justicia", "ni engañada por la persuasión de la serpiente, ni infectada por su venenoso aliento"; San Ambrosio que es incorrupta, una virgen, inmune por la gracia, de toda mancha de pecado; Máximo de Turín, que es la morada preparada por Cristo, no a causa del hábito del cuerpo, sino de la gracia original; San Agustín, refutando a Pelagio, declara que "todos los justos han conocido verdaderamente el pecado, excepto la Santísima Virgen María, de quien, por el honor del Señor, yo no pondría en cuestión nada en lo que concierne al pecado" ; San Proclo de Constantinopla, afirma de María que "fue formada sin ninguna mancha"; San Juan Damasceno expresa que "cuando la Virgen nació de Ana, la naturaleza desafió anticipadamente el germen de la gracia, pero quedó sin fruto"; San Efrén de Siria: "ciertamente Tú (Cristo) y tu Madre, sois los únicos que habéis sido completamente hermosos, pues en Ti, Señor, no hay defecto, ni en tu Madre mancha alguna"; y San Cirilo: "¿cuándo se ha escrito jamás que un arquitecto edifique una casa y la deje ocupar por su enemigo?" ... La Tradición de la Iglesia fue preparando desde muchos siglos antes, la Proclamación Dogmática de la Inmaculada Concepción de María.

*** En el Magisterio de la Iglesia.** Ya el Papa Sixto IV (1414-1484), escribió en 1476 una Constitución Apostólica "Cum Prae Excelsa", en la que aprueba la Fiesta de la Inmaculada; en otro documento similar, "Grave Nimis", condena a quienes prediquen en contra de esta verdad de la Inmaculada Concepción de María. El Pontífice Paulo V, prohibió en 1617 enseñar y predicar en contra de la sentencia dada por el anterior. Por su parte, Gregorio XV, en 1622, insistió en lo anterior, permitiendo a la Inquisición perseguir a los que negaran que María fue concebida sin pecado original. Alejandro VII (1599-1667) publicó en tal sentido la Constitución "Sollicitudo Omnium Ecclesiarum", precedente de la Bula de Pío IX. Antes de la "Ineffabilis Deus", Pío IX publicó la "Ubi Primum" (1849), con motivo de la preparación de la definición dogmática del dogma de la Inmaculada Concepción de María. Este dogma era, por tanto, la respuesta a un clamor en la Historia de la Iglesia : " Se la reconoce y se la venera como verdadera Madre de Dios y del Redentor ... más aún es verdadera Madre de los miembros (de Cristo) porque colaboró con su amor a que nacieran en la Iglesia los creyentes, miembros de aquella cabeza" (San Agustín, Virg. 6); "Lumen Gentium" 53: "María, Madre de Cristo, Madre de la Iglesia" (Pablo VI, Discurso de 21/11/1964)

Los hombres y mujeres sencillos comprendieron pronto el Dogma de la Inmaculada Concepción, porque tienen un espíritu unificado. Dios es Creador y nosotros sus criaturas.

En el Capítulo VIII de la "Lumen Gentium", eje principal del Concilio Vaticano II, se afirma de María y de la Iglesia que "Cristo es el Único Mediador, y María es intercesora", "La Iglesia no duda en atribuir a María tal oficio subordinado, lo experimenta sinceramente y lo recomienda al corazón de los fieles, para que apoyados en esta protección maternal, se unan más íntimamente al Mediador y Salvador" 62.

Apologetas, exégetas, teólogos, concilios y dogmas no olvidan nunca las fuentes; el Evangelio y el corazónd elos hombres, templos del Espíritu Santo, con quien moran Cristo Jesús y el Padre.

Pero es que además, María es mujer; para nosotras, mujeres, a quienes la Historia nos ha jugado tan malas pasadas, viene a recordarnos nuestra importancia originaria:

María es la "Nueva Eva"

*** 411** Catecismo de la Iglesia Católica Ella ha sido la que la primera, y de una manera única, se benefició de la victoria sobre el pecado alcanzada por Cristo: fue preservada de toda mancha de pecado original (cfr. Pío IX: DS 2803) y, durante toda su vida terrena, por una gracia especial de Dios, no conoció ninguna clase de pecado" (cfr. Concilio Trento: DS 1573).

***726...** "Al término de esta Misión del Espíritu, María se convirtió en la Mujer, Nueva Eva, "madre de los vivientes" Madre del Cristo Total" (cfr. Jn .19, 25-27). "Así es como ella está presente con los Doce "que perseveraban en la oración con un mismo espíritu" (Hech. 1, 14) en "el amanecer de los últimos tiempos" que el espíritu va a inaugurar en la mañana de Pentecostés con la manifestación de la Iglesia".

No se dejó engañar por el pecado, no quiso ser Dios mismo, sino sierva de Dios, por ello las mujeres debemos tanto al ejemplo de gracia que es María, y nos recuerda que somos paradigma en nuestras familias: nuestros hijos fijan sus ojos en nosotras, y sus psicologías dependen en dependen en sumo grado de nuestra madurez como mujeres y como madres. Labor principalísima, misión determinante en la mujer que es madre. Así, pues, María es Madre de las madres, Madre de las mujeres, porque los ojos de los hombres están fijos en sus orígenes humanos, y éstos son siempre la mujer. Una mujer igual que su madre fue María, la más perfecta mujer, origen de la humanidad redimida.

Entre la visión evangélica de María niña, hay otra apocalíptica, de María glorificada triunfante sobre el pecado: " ... una Mujer vestida de sol, y la luna bajo sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas" (Ap. 12, 1-6).

El Bordado, que ha representado la técnica plástica femenina por excelencia, en estos tiempos nos muestra en su técnica del Bordado Pictórico, por la autora de este trabajo, dos ejemplos simbólicos sobre el tema de la Inmaculada: "La Concepción de María" (120x90 cms), 1997 Lámina 1; y "la Inmaculada Concepción" (500 x300 cms.), 1994 Lámina 2 .

Entre la visión evangélica de María niña, hay otra apocalíptica, de María glorificada triunfante sobre el pecado: " ... una Mujer vestida de sol, y la luna bajo sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas" (Ap. 12, 1-6).

El Bordado, que ha representado la técnica plástica femenina por excelencia, en estos tiempos nos muestra en su técnica del Bordado Pictórico, por la autora de este trabajo, dos ejemplos simbólicos sobre el tema de la Inmaculada: "La Concepción de María" (120x90 cms), 1997, Lámina 1; y "la Inmaculada Concepción" (500 x300 cms.), 1994, Lámina 2.

Mi complicado itinerario referente al dogma de la Imaculada Concepción en España y Alemania

Juan José Hernández Medina
Universidad de Almería

I. Justificación.

II. Mis insuficientes conocimientos del dogma de la Inmaculada Concepción.

III. Impresiones y dudas motivadas por germanos.

IV. Defensa de la Purísima en España.

V. Universidades que se distinguen por su fervor concepcionista.

I. Justificación

Reconozco mi ignorancia teológica, mariológica… pero mis profundas raíces católicas me impulsaron a leer de vez en cuando libros religiosos, especialmente el "Año Cristiano" o "Ejercicios devotos para todos los días del año", del P. J. Croisset [1], en el último tomo figura el ocho de diciembre, me gustaba comentar dicha fecha todos los años, referente a la "Inmaculada Concepción de María Santísima". Aunque el ambiente de mi hogar es católico, tuve dudas referentes a la infalibilidad pontificia y por tanto a sus definiciones dogmáticas.

He tenido frecuentes dudas religiosas, motivadas parcialmente por autores germanos, pues como profesor de filología alemana, estudié a fondo su cultura, su historia, a Lutero, la reforma protestante… Últimamente he leído la autobiografía del cardenal Ratzinger y algunas de sus homilías, sus escritos muestran sabiduría, análisis y tenacidad germánica… Ojalá el nuevo papa disipe los prejuicios que muchos jóvenes aún tenemos referentes a la burocracia vaticana; debido a su edad, su pontificado no será largo pero puede ser fecundo y quizás logre unir más a todos los cristianos; muchos de sus paisanos sembraron la división y la violencia, Su Santidad Benedicto XVI posiblemente consiga disipar nuestras desavenencias espirituales y logre componer lo que otro religioso alemán fracturó. En este siglo materialista es indispensable la unión de todos los cristianos y la Inmaculada Concepción puede ser el vínculo ideal. Un religioso alemán rompió la unidad cristiana y un papa universal de origen germano podría reconstruir la unidad católica. Ruego disculpen mi atrevimiento al reflejar mis escasos conocimientos Mariológicos, mis du-

1. *Año Cristiano*, París 1905, t. IV, pp. 512–523.

das y mis sinceras reacciones católicas, que confirman mis creencias en los milagros.

Relataré únicamente mis impresiones y el largo itinerario superando obstáculos protestantes hasta volver a integrarme en la fe católica. Confío que el breve relato de mis inquietudes juveniles confesionales sea útil a otros que sufran las mismas dudas religiosas. La superación de errores y rechazo de orgullos (la soberbia ocasionó el pecado original), nos conducen a la espiritualidad cristiana.

En este sencillo trabajo sintetizo mis pasadas preocupaciones de creyente, buscador de la verdad, procuro diariamente no encallarme, ni caer en falsas doctrinas halagüeñas pero falaces. Mis conocimientos de la lengua alemana me facilitaron leer obras de protestantes y discutir con luteranos mennonitas, calvinistas, etc. Como aprendiz de intelectual, introduzco resumidamente hechos de la historia de España relacionados con la Inmaculada Concepción, que demuestran que nuestra patria en diversas épocas fue más papista que el papa en lo referente a este misterio. Como profesor universitario también dedico unas páginas a los juramentos inmaculistas de varias universidades, pero desgraciadamente algunos claustros olvidaron las promesas de sus predecesores y han caído frecuentemente en un pragmatismo materialista.

II. Mis insuficientes conocimientos del dogma de la Inmaculada Concepción

Durante mi infancia mi padre nos leía cada 8 de diciembre el capítulo del Año Cristiano correspondiente a la Inmaculada; me llamaba mucho la atención pero no comprendía totalmente ese misterio sobrenatural reflejado por San Agustín y que transcribo a continuación: "No quiero referirme a la Virgen María cuando se trata de Pecado"; también el santo de Hipona en su sermón de Tempore llama Inmaculada a María: "La sola palabra de Dios fecunda a aquella que no conoce varón. Es al mismo tiempo virgen y Madre. Es madre pero intacta; la Virgen tiene un hijo sin intervención del hombre; es siempre Inmaculada"[2].

2. *De Natura et Gratia,* 36, 42; Sermón 13 de Tempore, en Martínez Puche, J., *El libro de la Inmaculada*, Madrid 2005, pp. 22.

Para mí el día de la Inmaculada era una fiesta importantísima: religiosa, patriótica y militar, como patrona de España y del Ejército, asistíamos a una misa castrense, seguida de parada militar. Me gustaba la liturgia, el sermón y el desfile, pero yo era contestatario, y no entendía las tres proyecciones de la Virgen. Preguntaba impertinente: "¿Qué tiene que ver la Virgen María con las Fuerzas Armadas?". Respondían que protegía a la patria y a los soldados.

Las clases de religión en el colegio tampoco me aclaraban este misterio. En los colegios internacionales, en los cuales cursé estudios en el extranjero, asistían alumnos hijos de diplomáticos y de emigrantes de diversas creencias: católicos, anglicanos, luteranos, budistas, mahometanos… Los musulmanes eran los más fanáticos, los británicos se parecían más a nosotros aunque su religión procedía de los excesos de uno de sus monarcas. De tarde en tarde, discutía sobre religión con algún compañero, los del norte de Europa conocían mejor que nosotros la Biblia, porque la analizaban en sus domicilios y templos, ello me impulsó a leerla. Utilicé la Nacar-Colunga de mi progenitor (decía era una buena traducción), en el Libro Sagrado busqué a la Inmaculada, que presidía nuestro hogar y el de nuestros antepasados desde tiempos inmemoriales, encontré párrafos sublimes referentes a la Virgen en el antiguo testamento.

En el denominado protoevangelio (Gen 3,15), encontré después de la expulsión del Paraíso la esperanza redentora: "establezco hostilidades entre ti y la mujer, entre tu estirpe y la suya; ella te herirá en la cabeza". Comenta San Agustín: "Por una mujer cayó el hombre, por una mujer fue restablecido el hombre. Porque una Virgen había dado a luz a Cristo, una mujer anunciaba que había resucitado: por una mujer la muerte, por una mujer la vida"; la misma idea la expresa en: "Del combate cristiano", y amplía posteriormente [3]. En el Cantar de los Cantares aparece la Virgen poéticamente como un lirio entre espinas y como el humo perfumado del incienso que se eleva sobre la corrupción general (Cant. 2,2; 3,6). Al Cantar de los Cantares se le da una interpretación mariológica, especialmente desde la época medieval se le aplican a María algunos pasajes del Cantar, también durante el periodo patrístico [4]; También ésa es la opinión del teólogo Cándido Pozo [5].

3. *Sermones* 232 y 289, 2 (Del Combate Cristiano, 22, 24), en Edibesa, Madrid 2005 pp. 34.

4. Beumer, J., Die Marianische Deutung des hohen Liedes in der Frihscholastic, ZK, Th a. 1954, pp. 411-439.

5. *María Nueva Eva*, Madrid 2005, p. 140.

En el libro de los Proverbios, se refiere a este Misterio de la Virgen: "Desde el principio antes que criase cosa alguna. Desde la eternidad fui establecida, y desde lo antiguo, antes que fuese hecha la tierra. No eran aún los abismos, y yo era ya concebida: no manaban aún las fuentes de las aguas, no descansaban aún los montes sobre su gran peso, antes de los collados había yo nacido. Aún no había el criado de la tierra, ni los ríos, ni los quicios del mundo… Jugando delante de él de continuo, jugando en la redondez de la tierra y mis deleites están con lo hijos de los hombres. Ahora pues, hijos, escuchadme: "Bienaventurados los que guardan mis caminos" (8, 23-32).

Debemos tener en cuenta el capítulo del Apocalipsis, alude directamente a la Virgen: "Apareció una figura portentosa en el cielo, una mujer vestida de sol, la luna por pedestal, coronada con doce estrellas" (12, 1).

En el Nuevo Testamento, las alusiones a la Inmaculada, son directísimas y me parecen más fáciles sus interpretaciones, especialmente en el Evangelio de San Lucas, al referir la anunciación del Ángel Gabriel a la Virgen María: "Dios te salve, llena de gracia, el Señor está contigo... has hallado gracia delante de dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo… llamado Hijo del Altísimo…". Dijo María al Ángel: "¿Cómo podrá ser esto? Pues yo no conozco varón." El Espíritu Santo vendrá sobre ti, será llamado Hijo de Dios" (1, 28-35).

También San Lucas en la visitación a Isabel, refiere que ésta al ver a María se llenó de Espíritu Santo y clamó: "Bendita tu entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre…! ¿De dónde a mi que la madre de mi Señor venga a mi? Dichosa la que ha creído que se cumplirá lo que se le ha dicho de parte del Señor". Respondió María: "Mi alma magnifica al Señor y exulta de júbilo mi espíritu…" (1, 42-47).

Creo que estos párrafos no necesitan comentarios, pues los diálogos de María con el Ángel, y después con Isabel, dejan bien claro su Inmaculada Concepción. No obstante, algunos de mis amigos protestantes continúan opinando que este Misterio no figura claramente en la Biblia.

III. Impresiones y dudas motivadas por germanos

Durante mi infancia en el Colegio Alemán de Madrid y en las Escuelas de Colonia, Bonn y Ehingen, no tuve inquietudes religiosas

aunque asistíamos a la catequesis, el ambiente familiar era católico. Tengo gratos recuerdos de procesiones en barcos muy adornados con flores por el caudaloso río Rhin las fiestas del Corpus Cristi, cantábamos himnos místicos, nos integramos fácilmente en la parroquia alemana. Aunque resulte raro, mi primer contacto serio con el protestantismo germano fue en Paraguay, a veces iba con mi madre a comprar en una cooperativa menonita que tenía fama de tener buenos productos. Algunos fines de semana acompañaba a mi padre a cazar al Chaco, en esta inmensidad desolada existen pequeñas aldeas menonitas aisladas con sencillas casas rodeadas de jardines y huertas, numerosos carros y coches de caballos, cooperativas productoras de lácteos, soja, cereales, gallinas, etc.

El ambiente era pacifista (no realizan el servicio militar), patriarcal, místico[6], en sus sobrios templos cantaban salmos con coros excepcionales; a pesar del agobiante calor, las mujeres llevaban camisas de manga larga y faldas por debajo de las rodillas, contrastaban con las guaraníes minifalderas. Trabé amistad con una rubia Valquiria y me proporcionó el periódico Menno Blatt[7] que editaban en alemán arcaico; su contenido parecía una revista parroquial protestante, insistían en llevar una existencia similar a la de los primeros cristianos, sin ánimos de lucro, solidaridad altruista; en esa comarca rural aislada a cientos de quilómetros de ciudades, no necesitan policía, desconocen los delitos, escándales, embriaguez, bailes. Forman una sociedad modélica y dichosa, viven modestamente sin lujos, poseen todo lo necesario en sus pequeños hogares, además tienen un buen hospital, excelentes escuelas primarias y profesionales, una emisora de radio (que también emite salmos en alemán arcaico), hogares para ancianos y minusválidos, atendidos esmeradamente por lo jóvenes que se turnan periódicamente; emanaban laboriosidad, seguridad, paz y espiritualidad. Sentí deseos de integrarme en esta sencilla forma campesina, que garantizaba tranquilidad en todos los sentidos, incluso pensé que una de las jóvenes menonitas podía ser la esposa ideal, la mujer fuerte de la Biblia, que cada vez es más difícil encontrar y muchos pasan años buscándola inútilmente.

Posteriormente me enteré que casi siempre contraían matrimonio entre los de su misma religión y raza, desconfíando incluso de sus parientes espirituales los germanos luteranos. Debido a una frecuen-

6. NICOLAY, F., *Historia de las creencias*, Madrid 1904, t. II, p. 312.
7. *Mennoniten Kapputt*, Asunción del Paraguay 1973, p 130.

te consanguinidad familiar, tenían un gran porcentaje de minusválidos y pensé, que quizás el Señor castigaba su endogamia y orgullo, pues se consideraban los cristianos auténticos, y algunos nos miraban a los católicos como si estuviésemos corrompidos; además a la barata mano de obra india la discriminaban, aunque le proporcionaban catequesis, y a algunas tribus les dieron tierras en usufructo. Los mennonitas poseen en el Chaco miles de hectáreas y excelentes tecnologías agrícolas y transformadoras, ganados selectos, etc.

Entonces yo era más idealista que ahora; el ambiente de estas aldeas regidas por principios teocráticos me deslumbró, sentí deseos de incorporarme a su modo de vida pero hubiese tenido que renegar del catolicismo; además me pareció que bajo la apariencia de humildad, escondían el orgullo de considerarse superiores y monopolizadores de la verdad.

Después del largo periodo de residencia en América, nos trasladamos a Alemania. Allí uno de mis compañeros, que había pasado las vacaciones en Italia, al regresar a Bonn nos dijo: "Roma veduta, fé perduta", refiriéndose al lujo vaticano, traté de explicarle que a los católicos nos agrada dar lo mejor a nuestra Iglesia, al Señor, a la Virgen, etc.; entonces criticó la multitud de Vírgenes que adoramos y especialmente negó el dogma de la Inmaculada Concepción, primero porque no creía en la infalibilidad del papa en materia de fé, y segundo porque según los luteranos, sólo las Escrituras son la base doctrinal del cristianismo; además alegaba que en la Biblia no se precisaba sobre la Inmaculada Concepción, sino lo contrario. Para confundirme, abría su Biblia por el Levítico (12, 6-8), referente a la purificación de la madre. Insistió que al nacer un hijo, la madre se consideraba impura durante cuarenta días y el doble si había dado a luz una niña, y al concluir dichos periodos se ofrecía un holocausto y un sacrificio de expiación: "El sacerdote hará sobre ella el rito de la expiación y quedará purificada"[8].

A continuación, abrió los Evangelios por San Lucas (2, 22-24) referente a la Presentación en el templo que dice textualmente: "Así que se cumplirán los días de la purificación, conforme a la Ley de Moisés, le llevaron a Jerusalén para presentarle al Señor. Según está escrito en la Ley del Señor que "todo varón primogénito sea consa-

8. GALBIATI, E, *Historia de la Salvación*, Milán 1975, pp. 182-183. Rito de purificación de la madre, Antiguo Testamento.

grado al Señor", y para ofrecer en sacrificio, según lo prescrito en la Ley del Señor, un par de tórtolas o dos pichones. Pretendía demostrarme que la Virgen María se sometía a la purificación igual que todas las hebreas porque tenía el pecado original y no guardó la castidad.

También me enseñó otros pasajes bíblicos, en los cuales decía que Jesús tenía hermanos y San José era su padre. Le respondí, que en Oriente, a los primos les llaman hermanos y que San José sólo hacía funciones de padre, pero me fue difícil rebatirle en lo referente a la Virgen, él manejaba mejor que yo la Biblia, pero le argumenté que sólo era la presentación en el Templo del Niño, que la Madre no necesitaba purificación, pero él insistió con más vehemencia[9].

Quedé muy preocupado, pues a pesar de mis dudas sobre la infalibilidad dogmática y el excesivo lujo vaticano, yo siempre había idealizado a la Purísima Concepción, incluso en una ocasión reñí violentamente con otro alumno más fuerte del último curso de bachiller, porque blasfemó contra la Virgen; para mi la Inmaculada es igual o más que mi madre biológica. Así es que durante varios días busqué textos; tuve suerte, encontré el libro "La Madre" del cardenal Josef Mindszenty, que en la República Federal Alemana gozaba de gran prestigio y era considerado mártir, pues los comunistas lo apresaron y sufrió muchas persecuciones. Casualmente la familia de mi amigo hereje proviene de la minoría germana que durante siglos había residido en Hungría, pero huyeron hacia Baviera cuando los soviéticos invadieron Budapest. Mi colega reconoció la bondad de Mindszenty y de su obra, porque su padre, aunque protestante, admiraba a dicho cardenal mártir, que escribió: "Dios mandó en el Antiguo Testamento que las madres, después de dar a luz, fuesen al templo a purificarse". En el Nuevo Testamento no se trata de una purificación -pues el nacimiento del niño es algo grande y agradable a Dios-, sino de una consagración y bendición. Las oraciones que se rezan en la bendición de la madre rebosan alegría y agradecimiento. María va al templo. En recuerdo de la subida al templo de la más santa de las Vírgenes, las madres cristianas van también a la iglesia después del alumbramiento para dar gracias a Dios y recibir la bendición. María presentó en el templo al que era la alegría del mundo y el encanto del Padre Celestial. Añadió además la ofrenda correspondiente a la gente de condición modesta: un par de tórtolas"[10].

9. *Holy Bible S. Lucas*, Fireside Study Edition, Wichita 1987, pp. 1125.
10. MINDSZENTY, J., *La Madre*, Madrid 1954, pp. 190.

Nuestra sorpresa fue grande cuando otro compañero de curso, de nacionalidad turca, al oír nuestra discusión, nos recitó de memoria una Sura de su Santo Corán[11] referente a la virginidad de María: "Ella dijo: ¿Cómo podría tener un hijo sin ningún hombre me ha tocado, ni he perdido nunca la castidad? (muchos musulmanes memorizan el Corán, pues de pequeños aprenden a leer en él). No me pude contener y le dije al hereje germano: "incluso los mahometanos admiten el misterio de la Inmaculada", y él, cristiano, lo negaba. Quedó estupefacto y reconoció la posibilidad de la Inmaculada Concepción y de los milagros.

Algunos germanos me hicieron dudar de mi fe católica… Ahora confío que su santidad Benedicto XVI, fortalezca mi vacilante espiritualidad acosada por el materialismo y por la inquietud que me produce la creciente injusticia social que empobrece a los más necesitados y enriquece a los oligarcas burgueses. Según Szulc, "Ratzinger es un teólogo y estudioso de las Escrituras, alemán de pelo cano y facciones afables, dotado de una inteligencia brillante y de la inexorabilidad de la inquisición de hace cuatro siglos"[12]. Le atribuyen prejuicios contra el marxismo y la teología de la liberación. En su autobiografía mostró aversión al nazismo, que criticó durante su infancia; está claro que detesta los sistemas totalitarios. Él como bávaro conoce perfectamente los errores de Lutero con sus desvaríos: "Escritura solamente, Fe solamente, y Gracia solamente"[13]. Fueron refutados en el concilio de Trento con Escritura y Tradición, fe y obras, gracias y méritos[14]. Lutero tradujo magistralmente la Biblia al alemán (lo cual fue una gran aportación a la cultura germánica), pero le perdió su orgullo, su vasallaje a los príncipes depredadores y su traición a los campesinos alemanes que esperaban el respaldo del protestantismo y solo recibieron represión y expropiaciones[15]. El nuevo papa recuerda en su biografía, sus peregrinaciones familiares a María Plain y en sus homilías, nos transmite conceptos claros de buena mariología y amor a la Virgen[16]. Reproduzco unos renglones de su

11. *El Sagrado Corán*. Islam International Publications, Sufflok 1998, cap. 3, p. 157; cap 19, pp. 683.

12. *El Papa Juan Pablo II*", Barcelona 1995, pp. 317, 318, 325, 326, 433, 434 y 435.

13. RATZINGER, J., *Mi vida*" Madrid 2005, pp. 47, 68 y 159.

14. POZO, C., *María Nueva Eva* ,o.c., pp. 53, 55 y 56.

15. MAUROIS, A., *Historia de Alemania*, Barcelona 1966, pp. 109 y 111.

16. RATZINGER, J., *De la mano de Cristo*. *Homilías sobre la Virgen y algunos Santos*, Pamplona 1998, pp. 48 y 51.

sermón: "María, madre de los creyentes", pronunciado el 31 de mayo de 1979 en la catedral de nuestra señora de Munich, con motivo del Mayo Mariano: "Pero hay en las palabras del Evangelio que leíamos un segundo aspecto Mariológico. Me refiero a esa frase en la que Jesús parece reprender a la madre: ¿Acaso no sabíais que yo debo ocuparme de las cosas de mi padre? (Lc 2, 49). Concuerdan con aquellas posteriores en las bodas de Caná: Mujer, ¿Qué tengo yo que ver contigo? (Jn 2, 4), las que pronuncia cuando sus familiares acuden a buscarlo: "Mi madre y mis hermanos son estos que me escuchan" (Mc 3, 34 y ss) y a finales del momento de la cruz que se aparta de Ella por completo y la hace Madre de otro (Jn 19, 26). Pero en ninguna existe algo que vaya en contra de María. Justamente tras la apariencia negativa de las últimas desde la Cruz, se nos descubre y ratifica en toda su grandeza "Él si que significa la maternidad".

IV. Defensa de la Purísima en España

Algunas iglesias españolas se enorgullecen de haber mantenido siempre la doctrina de la Inmaculada Concepción, entre ellas la de Ávila. Asegura que defiende dicha creencia desde su fundación por San Segundo [17]. Durante la monarquía visigoda en el concilio XI de Toledo, los congresistas aclamaron al rey Wamba titulándolo "Defensor de la Purísima Concepción de María". La liturgia ya celebraba solemnemente dicha festividad. El Rey Fernando el Santo de Castilla, durante la Reconquista, siempre portaba su estandarte en el cual figuraba la Inmaculada. El monarca Jaime el Conquistador de Aragón decretó se festejase anualmente el 8 de diciembre a la Purísima. También Juan I de Aragón promulgó un edicto exigiendo se conmemorase dicha fiesta de la Inmaculada en sus estados, desde el 14 de marzo de 1374 [18]. Igualmente Juan II de Aragón, decretó que nadie predicase o argumentase contra este misterio Mariano. Las Cortes catalanas, el nueve de abril de 1456 rogaron al rey que sentenciara con pena de perpetuo destierro, a los que osaran sostener o predicar como probable que la gloriosísima Virgen fuese concebida en Pecado Original [19].

---

17. Fedriani Fuentes, E., *La Inmaculada Concepción*. Contribución de España, Cádiz 1954, pp. 34, 36, 37, 38 y 41.

18. Martínez Puche, J. A., *El libro de la Inmaculada,* o.c., pp. 124 y 129.

19. Pérez, N., *Historia Mariana de España*, Valladolid 1940, t. II, pp. 63.

Santa Beatriz de Silva fundó la orden de la Inmaculada Concepción y sus religiosas son denominadas concepcionistas; dicha Santa falleció en Toledo el 17 de agosto de 1491, fue la primera congregación que usó dicha denominación. Posteriormente poco a poco fueron fundándose otras 86 congregaciones de monjas y religiosos que eligieron dicha denominación mariana.

El año 1491, Pablo de Colonia, editó en Sevilla la obra que en el año 1304 había escrito el Ramón Llull, denominada: "De la concepción de la intemerada Virgen María, inmune de la mancha original". En los concilios de Basilea y Trento los representantes españoles defendieron la pureza sin mancha de la Virgen María, destacando principalmente en el celebrado en Basilea, Juan de Segovia y el Franciscano Pedro Porcher[20]; en el norte de Italia, en Trento, sobresalieron como mariólogos el cardenal español Pacheco y los teólogos Salmerón y Laínez[21], de este último se encuentra un cuadro en la Universidad Pontificia de Salamanca en el cual aparece pronunciando un discurso en la sesión conciliar de 24 de mayo de 1546.

El cardenal Cisneros patrocinó la promoción de una cofradía de la Inmaculada en Toledo[22]. El emperador Carlos I de España y V de Alemania, portaba en su armadura una artística virgen y decía: "La que triunfó de la astucia de la serpiente, puede triunfar sobre mis enemigos"; su hijo Felipe II en el pleno de las Cortes de Monzón, ordenó constase la devoción de sus reinos a la Pureza Inmaculada de María[23]. El tercio de Zamora (denominado anteriormente de Bobadilla), el 8 de diciembre de 1585 en Blommel estuvieron a punto de ahogarse porque los flamencos abrieron las puertas de las presas y canales para anegar el campamento hispano, pero uno de los españoles encontró un cuadro de la Inmaculada en el campo de batalla, se congelaron las aguas, no llegó a producirse la inundación y animados por el hallazgo, los peninsulares ganaron la batalla. Solicitaron y les fue otorgado que fuese designada patrona de la Infantería Española[24]. Desgraciadamente con la decadencia del Imperio Español cayó en desuso este patronazgo de la Virgen, pero el 12 de noviembre

20. Martín, C. H., *Doctrina Pontificia*, Madrid 1954, t. IV, pp. 73, 74 y 82.
21. Cayetano, P., *María vindicada de los insultos protestantes*, Cádiz 1871, pp. 131.
22. Entrambasaguas, J., *Grandeza y decadencia de la Universidad Complutense*, Madrid 1972, pp. 82.
23. Fedriani Fuentes, E., *La Inmaculada*, o.c., pp. 34, 36, 37, 38 y 41.
24. Fedriani Fuentes, E., *La Inmaculada*, o.c.

de 1892 el Ministro Español de la Guerra, General Azcarra, propuso y fue aprobada la Real Orden en la cual nuestra Señora, la Purísima Concepción, fuese reconocida Patrona del Arma de Infantería. Anteriormente el Colegio militar y muchos regimientos ya honraban a la Virgen como Patrona.

Muchos afirman que Felipe III fue el monarca más devoto de la Virgen [25]; en algunos de sus documentos firma: "Yo el esclavo de María Santísima". El año 1618 mandó al reverendo Antonio Trejo, obispo de Cartagena, como embajador al Vaticano para promover la causa de la Inmaculada Concepción. Previamente les dijo a los obispos españoles que él estaba dispuesto a ir a Roma en persona para hacer la súplica, y en el mensaje que envió al sumo pontífice escribió: "Su total disposición a favor de la pura y limpia concepción de Nuestra Señora, lo así suplicamos a Vuestra Santísima todo el Reino, prelados y pueblos de él, tanto eclesiástico como seglar". Recién entronizado este monarca, inmediatamente se trasladó a dar gracias a nuestra Señora de Atocha, además todos los sábados asistía al canto de la Salve de los Dominicos en aquella Real Basílica; diariamente rezaba el oficio de la inmaculada y una extensa plegaria concepcionista.

El rey Felipe IV continuó la tradición mariana de la Casa de los Habsburgo [26]; el año 1621 reunió en la capilla real a los procuradores de las ciudades y villas castellanas para que realizasen un solemne juramento de reconocimiento y agradecimiento a la Purísima. Mantuvo una abundante correspondencia epistolar con su consejera Sor María de Jesús de Ágreda, en la cual encontramos muchas alusiones a la Virgen María, en su carta de fecha 15 de junio de 1644, le transmitía a la monja su ardiente deseo de que se proclamase cuanto antes el dogma de la inmaculada; reproducimos unos párrafos: "Si yo tuviera la dicha de ser medio para conseguir hacer este servicio a nuestra Señora, viviera o muriera con el mayor consuelo del mundo, y ofrezco de muy buena gana a sus pies mi vida, si con ello pudiese conseguir esta dicha; que, aunque he dicho y soy malo, siempre he tenido particular devoción por la reina del cielo; y espero por su intervención y medio conseguir la salvación de mi alma" [27].

---

25. Manoir, H. C.F., Madrid 2005, t II, pp. 449, 457 y 458.
26. Fedriani Fuentes, E., *La Inmaculada*, o.c.
27. Payés, J., *Año de María,* Barcelona 1875, t. II, p 129.

También la dinastía de los Borbones en España ha dado muestras de su devoción concepcionista, el primero de ellos de origen galo, Felipe V, cuando venció a su contrincante de la Casa de Austria el 8 de diciembre de 1710 en la cruenta batalla de Villaviciosa, proclamó como patrona a la Inmaculada Concepción. Sus descendientes también mantuvieron su lealtad a la Virgen. En las Cortes de Madrid, el año 1759 se proclamó patrona de todos los reinos y dominios sujetos al Rey Católico a María Santísima con el título de Inmaculada Concepción. El 8 de noviembre de 1760, el pontífice Clemente XIII decretó fuese Patrona de España la Virgen Inmaculada. El 16 de enero de 1761 el monarca Carlos III firmó un Decreto Ley confirmando dicho patrocinio, a partir de dichas fechas los predicadores hispanos iniciaban sus sermones de la siguiente manera: "Sea bendito y alabado el Santísimo Sacramento del Altar y la Inmaculada Concepción de María Santísima, Señora nuestra concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser y animación, amén"[28]. La dinastía Carlista, a pesar de las guerras civiles, constantemente mostró su fervor por la Inmaculada. El Rey Alfonso XIII el 10 de abril de 1904, para celebrar el 50º aniversario del dogma de la Inmaculada colocó la primera piedra del monumento que las hijas de María dedicaron a la Virgen en Montserrat.

La actual familia real española ha hecho demostraciones de su devoción a la Virgen de Atocha aunque algunas de sus reinas y princesas profesaron anteriormente las religiones anglicana y ortodoxa. Igualmente los Príncipes de Asturias parecen continuar la tradición mariana de la monarquía y el pueblo español. La Inmaculada Concepción es patrona de España, del Ejército, de numerosos pueblos y entidades públicas y privadas; también es patrona de nuestra patria y de la Hispanidad la Virgen del Pilar. El 12 de octubre es celebrado solemnemente en muchos países americanos y en Filipinas; a dicha fecha también se le denominó a principios del siglo XX, día de la raza (mejor denominación hubiera sido día de las razas, pues Iberoamérica es un crisol de etnias unidas por el catolicismo, más que por el castellano, pues muchos países son multilingües como Bolivia, Paraguay, Perú, Ecuador, etc).

La Purísima en Hispanoamérica es denominada generalmente con el nombre del lugar donde apareció o realizó milagros:

28. *Gaceta de Madrid 1761*, pp. 5.

En México la Inmaculada de Tepeyac o Guadalupe, es considerada celestial patrona de la América Latina[29]. También es patrona desde 1646 en Portugal, mentora y reina de Brasil desde la época colonial con el nombre de nuestra Señora de la Concepción Aparecida. Patrona de Honduras, denominada Nuestra Señora de la Concepción de Supaya. El año 1846 el Concilio Episcopal Católico de Baltimore acordó que la Inmaculada Concepción fuese la Patrona de los Estados Unidos de América (influyeron mucho los numeroso hispanos que residen en dicho gran país).

La pequeña imagen de la Inmaculada de Caacupé fue encontrada el año 1603 en una Loma de Paraguay y desde entonces es la patrona de los guaraníes; fui con mi familia a la multitudinaria romería anual que se celebra en su enorme santuario, y me impresionó mucho el fervor popular, las plegarias en guaraní y en castellano; muchas familias y comunidades portaban enormes ofrendas de bloques de ladrillos adornados con lazos multicolores para continuar la ampliación de su gran templo. La fe popular indígena me conmovió y serenó mis inquietudes.

V. Universidades que se distinguen por su fervor concepcionista

En numerosas universidades de Europa, América, África y Asia, (especialmente en Filipinas) existe la tradición de consagración o juramento de fidelidad a la Inmaculada Concepción; se adelantaron por la influencia española a la definición de este dogma mariano. En la Universidad de la Sorbona de París, el 9 de marzo de 1496, 108 doctores juraron defender la Inmaculada Concepción de nuestra señora y acordaron que a partir de esa fecha los profesores de dicho centro superior deberían realizar siempre el mencionado juramento, entre estos docentes se encontraban varios españoles[30].

En este breve estudio nos limitaremos a anunciar el don de María de algunas Universidades Hispanas:

La Universidad de Valencia fue la primera de la península que un acto muy solemne el año 1530 juró defender a la Inmaculada María;

29. Villanueva, L., S.J., *La Inmaculada del Tepeyac*, México 1970, pp. 57 y 120.

30. Payés, J., *Año de María*, o.c., t. II, p. 129.

utilizaron la siguiente fórmula protocolaria: "Yo juro…, que cuando me lo permita la Santa Sede Apostólica, tendré, defenderé, predicaré y enseñaré que la Bienaventurada Madre de Dios Virgen María, antecediendo la gracia del Espíritu Santo fue concebida sin la más mínima mancha de Pecado Original. Yo, el mismo…, prometo, quiero y juro. Así Dios me ayude y estos Santos Evangelios de Dios" [31].

Durante el siglo XVII otras Universidades Españolas juraron promover y defender a la Inmaculada. La Universidad de Granada prometió solemnemente en un acto académico "Dar la vida y derramar la Sangre si fuera necesario por defender el Misterio". La Universidad Complutense de Alcalá de Henares el 23 de agosto de 1617 cumplió su anhelo de jurar la defensa de la Inmaculada Concepción y presionó para que el papa realizase la definición dogmática lo antes posible [32]; uno de sus colegios mayores se denominaba "De la Madre de Dios" y otro el "Colegio Menor de la Concepción". También el 12 de octubre de 1617 en pleno solemne pronunció el juramento Inmaculista. Otros centros docentes, diócesis, cabildos, municipios, etc. de España y de sus Virreinatos ultramarinos pidieron la declaración dogmática pontificia durante dicho siglo y siguientes.

El piadoso monarca Felipe III, en el año 1617, solicitó a la Universidad de Salamanca que informase sobre la Pía creencia concepcionista; el claustro universitario Salmantino respondió favorablemente y además propuso que todos los estudiantes que aspiraban a un grado académico debían de realizar solemnemente la siguiente promesa: "Votamos, prometemos y juramos firmemente a Dios Todo Poderoso y a Vos Santísima Virgen María, su Madre…, Inmaculada y Santa desde el primer momento de vuestra concepción y que por los méritos de Jesús Cristo fuiste libre del pecado original…" [33]. El 18 de octubre de 1618 las autoridades, entidades y ciudadanos salmantinos festejaron gozosamente el juramento inmaculista de su prestigiosa Universidad que comprometía a sus Licenciados y Doctores a defender este misterio de María. Desde el monasterio de Santa Ursula salió una multitudinaria procesión, presidida por las autoridades eclesiásticas, civiles y militares hasta la catedral; en el trayecto las órdenes religiosas montaron bellos altares junto a sus conventos, ante ellos se detenía la procesión con las imágenes y se recitaban versos, entonaban canciones y actuaban grupos musicales. Ante el

31. PÉREZ., N., *Historia Mariana*, o.c., t. II, pp. 121.
32. ENTREBASAGUAS, J., *Gandeza y decadencia*, o.c., p. 169.
33. FEDRIANI FUENTES, E., *La Inmaculada*, o.c., pp. 39, 43.

altar de los franciscanos se cantó el melodioso romance en el cual se intercalaba el estribillo:

> Nadie diga en el suelo que su concepción
> Tuvo sombra de culpa la madre del sol

Frente al altar de los padres agustinos, cantaron:

> No tornes a la porfía
> De la limpia concepción
> Y si buscas opinión
> Defiende siempre la Pía,
> Haz juramento este día
> De defenderla y por él
> Te dará el Tormes Laurel
> Con que tus sienes adornes

Otras muchas órdenes religiosas, sindicatos gremios y corporaciones entonaron canciones y melodías ante sus respectivos altares. Los estudiantes simbólicamente incendiaron o quemaron un gran árbol en el cual habían enroscado una larguísima serpiente que ostentaba en sus fauces una gran manzana, símbolo del pecado original.

SERMON
DE LA INMACVLADA
CONCEPCION DE LA VIRGEN
MARIA, Madre de Dios, y Señora
nuestra.
¶ Predicado por el P. Presentado F. Miguel Rayo, Catedratico de Escritura en el Real Convento de la Santissima Trinidad Redentora de Cautivos, a 13 de Mayo, de 1613 en la Iglesia Parrochial de San Gil de la Ciudad de Sevilla, en vn Ostentacio, que a la Imagen de la Concepcion de la Virgen hazen sus devotos.
¶ Dirigido a Don Mateo Vazquez, Arcediano de Carmona, y Canonigo de la Santa Iglesia de Sevilla.
Año 1617.
Con licencia, Impresso en Sevilla por Gabriel Ramos Vejarano.

Inmaculada Madera y Marfil policromados, principios siglo XIX. Alto 48 centímetros. Base 13x13. Talla Filipina anónima. RRMM Claristas de Carrión de los Condes. Palencia.

Inmaculada de la Iglesia del Monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes.

Inmaculada madera dorada estofado y policromado siglo XIX.
Iglesia de Santa María de Dueñas. (Palencia)