

## LA INMACULADA CONCEPCION EN EL ARTE ESPAÑOL

**Suzanne Stratton** (Traducción de José L. Checa Cremades)

### INTRODUCCION

Un entendimiento cabal de la doctrina de la Inmaculada Concepción es una cuestión crucial para comprender muchas de sus imágenes tal y como se nos muestran en España durante los siglos XVI y XVII. La Inmaculada Concepción de la Virgen María es el último refinamiento de una de las doctrinas de la Iglesia Católica que expresan la unión mística entre Dios y el mundo empírico. El culto a la Virgen María se vio determinado por su papel en la Encarnación de Dios. Su pureza define su carácter. Su preservación de toda mancha de pecado la convirtió propiamente en el único instrumento a través de cual Dios se hizo hombre. Esta idea levantó tantas controversias como el otro dogma de la Iglesia que también expresa el concepto de la unión mística, la presencia de la divinidad en el pan y el vino de la Eucaristía:

"La Encarnación sacramental en el altar milagroso tiene su correlato en el nacimiento natural, simultáneamente natural y sobrenatural, de la Divinidad como hombre.

Así como la mesa y los instrumentos de la Misa son los más sagrados de todos los objetos de la tierra, del mismo modo María, o lo que es lo mismo, el instrumento a través del cual se hizo posible el nacimiento de Dios, es el más sagrado de los seres de la tierra" (1).

Sin embargo, en el caso de la Inmaculada la polémica dogmática se planteó no entre católicos y protestantes, sino entre los católicos más devotos.

La Inmaculada Concepción de María -la concepción de su Hijo siempre se consideró inmaculada-- fue una idea que, originaria de la iglesia griega, se extendió hacia el Occidente (2). Parece ser que sus orígenes orientales deben no poco al apócrifo Protoevangelio de Santiago, texto que no pudo ser escrito antes del 150 d. C (3). Aunque el Protoevangelio no propone la idea de la Inmaculada Concepción de la Madre de Jesús, parece ser que la implica.

El Protoevangelio prueba inequívocamente que la devoción mariana era una realidad incluso en esta fecha tan temprana. Se escribió como glorificación de la Virgen y contribuyó decisivamente al florecimiento de la Mariolatría durante la Edad Media tardía cuando se reforzó considerablemente su posición como divinidad subordinada, tanto humana como divina:

"Hay algo inexpresablemente atractivo en la concepción medieval de la Virgen, y la extensión de su culto era inevitable. Dios era un rey excesivamente infinito, alto y terrible como para ser alcanzado; el Espíritu Santo era una abstracción que no podía ser aprehendida por la mente humana; Cristo, a pesar de su infinito amor y autosacrificio, era invocado demasiado frecuentemente como juez y mediador para ser enteramente misericordioso; la Virgen sin embargo era la encarnación de la pura ternura maternal, cuyos sufrimientos por su Hijo Divino la hicieron más ansiosamente benefactora en su deseo de ayudar y salvar la raza por la cual El había muerto" (4)

En la primitiva iglesia de Occidente nadie ponía en duda que la Virgen fue concebida y alumbrada en pecado, según el dictamen de San Agustín de que el pecado original se nos transmite a través de la concupiscencia de nuestros padres. La Iglesia Oriental sin embargo no hace suya la severa doctrina agustiniana del Pecado Original y algunas veces, entre los siglos VIII y XII, la fiesta del día de la concepción de Santa Ana se incluyó en el calendario de la Iglesia oriental. La celebración no tardó mucho en penetrar en Occidente; en el siglo XI, la fiesta se celebraba en Winchester y en la Catedral de Canterbury (5) , y, poco antes, la Fiesta de la Concepción se conmemoraba en

varias iglesias francesas.

Habrá que esperar a los alrededores del año 1128 para que la idea de la Inmaculada Concepción se insin e y abra paso en diversos aspectos de la liturgia. Sin embargo, en este año, cuando los canónigos de Lyon decidieron santificar la celebración del 8 de Diciembre - día de la concepción de Sta. Ana-, los teólogos se vieron finalmente forzados a pronunciarse sobre la cuestión: lo que había sido una "creencia piadosa" -que María fue concebida inmaculadamente-, ahora debe relacionarse con principios dogmáticos porque había sido incorporado a la liturgia.

San Bernardo, quien había justificado la celebración del 8 de Diciembre mediante la doctrina de la santificación de María en el útero materno *después* de su concepción, no podía aprobar una "inmaculada" concepción, pues, para él, hacer de este instante objeto de conmemoración implicaba rebelarse contra la doctrina de la Iglesia de que los seres humanos eran concebidos en pecado. La indignada carta dirigida a los canónigos de Lyon refleja a la perfección la tortuosas implicaciones teológicas de la doctrina:

" Qu  otros honores pensamos nosotros deben añadirse a esto (el nacimiento de la Virgen)? Se pretende también honrar a la concepción que precedió al honorable nacimiento. Pero  qu  lógica existe en pensar que la concepción era sagrada por el mero hecho de que precedía al nacimiento? La concepción precedió al nacimiento para que éste tuviera lugar, no para que pudiese ser sagrado. Y  de dónde podría haber derivado la santidad para transmitirse al nacimiento que iba a seguir?  No era acaso porque la concepción sólo llegaría a ser sagrada si se santificaba para que el nacimiento pudiera ser sagrado?  O quizás tomaba su carácter sagrado del nacimiento que habría de seguirle? Ahora la santidad lograda en el hijo previamente concebido puede comunicarse al posterior nacimiento, pero en ningún caso puede retrotraerse a la concepción que la ha precedido.  De dónde procede pues la santidad de la concepción? Podría afirmarse que la santificación precede a la concepción, que fue concebida ya santificada y que, por ello mismo, la y concepción fue también sagrada, del mismo modo que se dice que fue santificada en el seno materno y que el nacimiento fue consiguientemente autorizado también. No obstante, no puede haber santificación antes de la existencia; no había allí existencia antes de ser concebido. O  quiz s en los abrazos conyugales la santificación se confundí con la misma concepción para que hubiera santificación y concepción al mismo tiempo? Pero la razón no puede admitir esto último" (6).

Sin embargo, a pesar del hecho de que no sólo San Bernardo, sino prácticamente todos los teólogos escolásticos de la Edad Media tardía contradijeron la idea, el culto a la Inmaculada Concepción continuó floreciendo y encontrando nuevos paladines.

Durante los siglos XVI y XVII, la polémica siguió fundamentalmente las mismas pautas del siglo XIII. Entonces, la teoría de la santificación fue calurosamente defendida por el dominico Santo Tomás de Aquino (muerto en 1274) quien rechazó el concepto de la Inmaculada Concepción con las siguientes palabras:

"Dios puede haberlo hecho, pero no es conveniente (apropiado...), no era necesario que en la descendencia concebida la santidad fuese algo inmediato... por ella no se concedió ni a la Bienaventurada Virgen ni a nadie que no fuese Cristo" (7).

Santo Tomás de Aquino afirma expresamente que la gracia de la santificación en María significa que fue preservada del pecado original después de la concepción y antes del nacimiento. La orden dominicana, que tan ardientemente se opuso a la doctrina de la Inmaculada Concepción hasta el momento de su elevación a dogma en 1854, fija así los términos de la cuestión.

Mientras que los maculistas dominicos vuelven sobre las palabras de Santo Tomás de Aquino, los inmaculistas franciscanos parece ser que encuentran sus mejores argumentos en el testimonio de Duns Scotus (muerto en 1308):

"Hasta tal punto Cristo actuó en relación a María como mediador que La preserv  de cualquier pecado real, y por lo tanto también del pecado original. E incluso la preserv  de un modo más perfecto e inmediato del pecado original que del pecado verdadero; María estuvo limpia tanto del pecado real como del original (8).

Los discípulos de Duns Scotus, parafraseando y desarrollando las palabras de Santo Tomás, resumen la doctrina de su maestro del modo siguiente: "(Dios Cristo podía hacerlo, llegó a hacerlo. El estaba obligado a hacerlo, y por eso lo hizo" (9) . Scotus admite que incluso María precisaba de esa redención, pero en Su caso "no acabó con el pecado, sino que lo impidió" (10).

Los dominicos no podían cambiar su posición sin parecer que rechazaban la autoridad de Santo Tomás. Era casi inevitable que la orden franciscana, no menos poderosa, aunque s  menos erudita, adoptase una postura opuesta. De hecho los franciscanos aceptaron oficialmente la fiesta de la Concepción en el Concilio de la Orden que tuvo lugar en Pisa en 1263. La batalla entre las dos grandes Ordenes de la Iglesia comenzó en 1387 en la Universidad de París y habría de continuar durante casi cinco siglos. Los teólogos españoles

desempeñaron un papel preponderante durante todo este largo período de disputas.

La atención especial -verdadero eje de sus preocupaciones- que teólogos, clérigos, reyes y estudiantes españoles dedicaban al culto y doctrina de la Inmaculada Concepción quedó reflejada en innumerables obras de arte. En el presente estudio, me ocupo de las representaciones visuales de la doctrina en su contexto histórico. No es posible comprender la Inmaculada Concepción tal y como la representan pintores y escultores sin hacer referencia a la literatura teológica y panegírica del momento. Puesto que la doctrina de la Inmaculada Concepción traspasa los límites de la teología, se hace necesario igualmente ponderar el contexto histórico. Precisamente en España la doctrina adquiere relevancia política: en un primer momento no pasa de ser una devoción de los monarcas españoles, y en el siglo XVII la controversia alcanza un impresionante status casi político cuya expresión más acabada es una Junta Real, dedicada exclusivamente a la cuestión, y un constante desfile de emisarios especiales que van a Roma. En España la doctrina de la Inmaculada Concepción revistió siempre un carácter "popular" y las abundantes reflexiones que suscitó en pintura o escultura se interpretaron debidamente como reflexiones de una ferviente devoción popular. El minucioso estudio que sobre el tema realizamos en este libro revela que el culto recibió un enorme impulso de las altas esferas -incluso de la mismísima corte de los reyes de España- así como que sus frecuentes manifestaciones en el arte español estaban inicial y primariamente al servicio de la propagación de la devoción.

"...desafiamos a todo el mundo que vea una figura de estas características por primera vez y sin preparación, a que adivine el significado de lo que sigue: "Antes de su nacimiento y desde el primer momento de su existencia, María estaba preservada de pecado y era enteramente pura" (11).

Estas palabras, reacción de un protestante del siglo XIX ante un cuadro de la Inmaculada Concepción de Murillo, resumen a la perfección las principales dificultades de un estudio como el presente: la aparente simplicidad de la doctrina de la Inmaculada Concepción y la obvia dificultad de trasladar un tema como éste a una pintura o una escultura. Sin embargo, un católico español del siglo XVII comprenderá la misma pintura sin la mínima dificultad, pues las representaciones de la doctrina por Morillo no sólo se consideraban claras, sino definitivas.

El presente estudio se ha escrito en la seguridad de que si el significado de una obra de arte era claro para sus contemporáneos, no lo podrá ser menos -con la debida "preparación"- para el hombre de hoy, quien alcanzará a comprender adecuadamente obras que durante algún tiempo sólo fueron apreciadas por sus méritos estéticos.

#### NOTAS:

(1) Yrjo Hirn, *The Sacred Shrine: A Study of the Poedy and An of the Catholic Church* (1909, Londres, ed. rey. 1958), p. 129.

(2) Para la historia de la doctrina, ver X. du Bachelet y M. Jugie, "Inmaculée Conception", *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 7 (Paris, 1922, cols. 845-1218).

(3) FF.dgar Hennecke, *New Testamemt Apochrypha*, 2 vols., editado por Wilhelm Schneemelcher, traducido por McL. Wilson (Filadelfia, 1963), p. 372.

(4) Henry Charles Lea, *A History of the Inquisition of the Middle Ages*, vol. 3 (Nueva York, 311 edición, 1958), p. 597.

(5) Ver George Zarnecki, "The Coronation of the Virgín on a Capital from Reading Abbey", *JWCI* 13 (1950), pp. 1-12.

(6) Citado de Giovanni Miegge, *The virgin Mary : the Roman Catholic Manan Doctrine*, traducido por Waldo Smith con un prefacio de John H. Mackay Filadelfia, 1955), p. 113-114. El texto completo de carta de S. Bernardo se encuentra en las páginas 112-115.

(7) Citado por Hugolinus Storff, *The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Durns Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary* (San Francisco, 1925), p. 126.

(8) Ibid.

(9) Ibid., pp. 126-127. No todo el mundo está de acuerdo en que estas palabras las pronunciara Duns Scotus con toda seguridad. La tradición que se las atribuye sólo puede ser rastreada con toda seguridad alrededor de 1480 en los escritos de Bernardinus de Bustis. Véase Lea, p. 589.

(10) Hirn, p. 165.

(11) Athanase J. Coquerel, *The Fine Arts in Italy in Threir Religious Aspect: Letters from Rome, Naples, Pisa etc; with an Appendix an the Iconography of the*

## CAPITULO I

### LA INMACULADA CONCEPCION EN EL ARTE ESPAÑOL HASTA EL REINADO DE LOS REYES CATOLICOS

#### *Antecedentes Históricos.*

"Comienza la Monarquía de los Romanos en España por la muerte del Rey Avides. Conservan los Españoles su adoración al Dios Pan, y al Dios no conocido. Nace Marra Santissima Señora Nuestra, y ay noticias en España el mismo día que avia nacido María, y concebida sin pecado original" (1).

Así es como Antonio de Santa María resume en su España triunfante (1682) la primitiva historia de la Inmaculada Concepción en España. La historia escrita y publicada de la devoción de los españoles por la Virgen Inmaculada comienza mucho después.

En 1218 S. Pedro Nolasco, tutor de Jaime I de Aragón, funda la orden de Nuestra Señora de la Merced. La Virgen se le había aparecido rogándole que fundase una orden dedicada a la redención de los cautivos. Esta aparición se festejaría en pinturas tales como las de Alonso del Arco (fig. 1) en la que la Virgen muestra su deseo de que los mercedarios vistan de blanco en honor de su pureza inmaculada. El emblema mercedario que lleva la Virgen en este cuadro es el escudo del reino de Aragón concedido a la orden por Jaime I quien también designa a los mercedarios como defensores de la Inmaculada Concepción de la Virgen (2). Así pues, muy pronto, ya en el siglo XIII, tanto los reyes como el clero español sostienen la doctrina de la Inmaculada Concepción. Precisamente este doble apoyo fue el que permitió que la doctrina alcanzase especial relevancia en España y en el arte español (3).

Más entrado el siglo XIII, el apoyo real a la Inmaculada Concepción aumentó gracias al respaldo de los reyes a las ideas de Ramon Llull (1235/6-1315) a la sazón cortesano de Jaime I hasta que, alrededor de los treinta años, se hizo terciario de la orden franciscana. El "Doctor Illuminatus", un español nacido en Palma de Mallorca, creía que el Islam era un obstáculo para la conversión de la humanidad al cristianismo, un atrayente punto de vista para los gobernantes de un territorio cuya identidad como nación unificada derivada de su perenne conflicto con los musulmanes. La meta de los futuros reyes de España aparece prefigurada en las palabras de Llull: "...lo que en el mundo entero no debe ser sino una lengua, una creencia, una fe". La Inmaculada Concepción es objeto de tratamiento en varios escritos de forales del siglo XIII que se atribuyeron a Llull (5). El primero de ellos, el *Liber principiorum theologiae*, terminado antes de 1274 y en el cual su autor se refiere inequívocamente a la "beatae Virginis Mariae sine labe conceptae" (6), no cabe duda que procede del mismo Llull. La influencia del autor mallorquín sobre la casa real de Aragón contribuyó poderosamente al sostenimiento de la doctrina y sus seguidores franciscanos, en su defensa de la Inmaculada Concepción, confiaron ciegamente en su idea de la conversión por la razón.

En 1281 la fiesta de la Concepción ya se celebraba en la Catedral de Barcelona. Un siglo después toda la diócesis debía conmemorarla por mandato del obispo y a instancias del municipio (7). Bajo el reinado de Alfonso IV (1333), se estableció en Zaragoza una *Cofradía Real* en honor de la Inmaculada Concepción (8). Juan I, rey de Aragón a partir de 1387, impulsó su crecimiento (9). En 1390, en la víspera de la fiesta de la Inmaculada Concepción, los pregoneros de las ciudades proclamaban que los provisores de Barcelona habían declarado sagrado el día siguiente, como si fuera domingo (10). En 1391, Juan ordenó a los miembros de la *Cofradía Real* celebrar la fiesta anualmente en la capilla real (11). Después de su muerte, la reina Violante continuó apoyando generosamente a la hermandad (12). Pero Juan no se limitó a alentar personalmente la doctrina, sino que llegó a prohibir cualquier predicación contra la Inmaculada Concepción so pena de destierro o muerte (13). Su orden de celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción en el palacio y su proscripción de los ataques contra esta doctrina se vieron reiterados por su sucesor el rey Martín (14).

Para consolidar el apoyo teológico de la doctrina, Pedro II promulga en 1369 un privilegio real que alienta la enseñanza del lulianismo, y, en 1393, Juan I crea en el palacio real una escuela lulianista (15). Los lulianistas, defensores ardientes de la Inmaculada Concepción, contaban con el apoyo de los reyes de Aragón. Tanto es así, que cuando el inquisidor dominico Aymerich los atacó, Juan I no dudó en desterrarlo (16). Con el aliento real, la Cofradía de la Inmaculada Concepción de Barcelona escribió en 1414 al Emperador Segismundo

pidiéndole que defendiese la doctrina. Requerimiento que se repitió al año siguiente, así como en 1425 y 1431 y en el que solicitaban un mandato para que la devoción a la Inmaculada Concepción se extendiese a todo el imperio. Cada petición incluía un nuevo tratamiento de la doctrinas (17).

El culto a la Inmaculada está particularmente bien documentado en Barcelona debido a la actividad real aragonesa en su favor. La devoción se extendió simultáneamente por toda la península. Un estudio de un amplio número de textos litúrgicos medievales nos muestra que la fiesta de la Inmaculada Concepción se guardaba en el siglo XIII, incrementó su popularidad en el XIV y se difundió ampliamente por toda España durante el siglo XV (18). Es muy posible que en una fecha tan temprana como 1309, la fiesta ya se celebrase en Santiago de Compostela. En 1357 se recoge en Vich como fiesta menor (19). En 1361 se observaba en Burgos y Orense (20). En 1369 un estatuto de la Catedral de Sevilla dispuso que se celebrase una procesión el día de la Concepción conmemorado en 8 de Diciembre. En 1374 la Catedral de Tarragona dispensó un beneficio para sufragar el culto y Sigüenza también celebraba la fiesta del mismo día (21).

En 1378, el arzobispo Lope Fernández de Luna de Zaragoza ordenó al sínodo diocesano celebrar la fiesta a perpetuidad (22). La fiesta se celebraba en las Catedrales de Mallorca y Urges en el año 1400 (23).

El apoyo real y eclesiástico corrieron paralelos. A finales del siglo XIV, la doctrina de la Inmaculada Concepción era generalmente aceptada no sólo por los franciscanos, sino también por importantes teólogos tales como Jean Gerson. Alcanzó mayor difusión en el Concilio de 1431 en el que destacaron las fervientes intervenciones de los españoles: atacaron la doctrina los dominicos Juan de Torquemada y Juan de Montenegro en tanto que la defendió Juan de Segovia (24). Armadas por su larga práctica en la defensa, terminaron por imponerse las fuerzas inmaculistas y, en 1439, el Concilio proclamó oficialmente la doctrina. Terminado el debate, Aragón aceptó las decisiones conciliares. Sin embargo, dado que la proclamación oficial se produjo en la sesión treinta y seis y que la curia romana sólo aceptó las primeras veintidos sesiones, se puede decir que la iglesia no cerró verdaderamente el debate. Ello no impidió, sin embargo, que la reina María de Aragón ordenase la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción en Zaragoza en Diciembre de 1438 (25).

Durante la segunda mitad del siglo XV, el estatus legal de la doctrina en Aragón fue clarificándose y estabilizándose paulatinamente. En 1456, Juan I de Navarra y Aragón, sucesor de María, convocó las *cortes* catalanas. Este parlamento, formado por clérigos, nobles y plebeyos y reunido en la Catedral de Barcelona, pidió formalmente al rey la promulgación de una norma que prohibiese expresar pública o privadamente la menor duda sobre la Inmaculada Concepción. El rey aceptó; la doctrina, la Cofradía que la sostenía y sus ardientes abogados Julianos recibieron el apoyo de Juan hasta la muerte de éste (26). Fernando II, más tarde marido de Isabel de Castilla, sucedió a Juan.

La defensa de los reyes a la doctrina se convirtió en una tradición. El índice de un libro publicado en Madrid en 1617 proporciona una amplia relación de santos, profetas, doctores de la iglesia, universidades y demás instituciones que, desde los primeros tiempos, defendieron la creencia. La lista de reyes es, sin embargo, breve:

D. Juan II de Aragón

D. Juan de Navarra.

Todos los de España (27).

lo que únicamente quiere decir que la propagación de la doctrina se interpretó después como algo independiente de la devoción de estos monarcas. De hecho, la doctrina traspasó las fronteras aragonesas y navarras gracias a legados y fundaciones reales. Así, María de Aragón, primera mujer de Juan II de Castilla, estableció una capellanía para la fiesta de la Concepción en la Catedral de Sigüenza. Prueba de su dedicación es su testamento de 1445 en el que ordena se den como dote tres mil maravedís a nueve muchachas pobres:

...a honor e reverencia de la Concepcion de Nuestra Señora Sancta Maria, en la cual fiesta yo ove gran deuocion en mi pida, por que ella ruegue a nuestro Señor Dios

que aya piedad de mi ánima...(28).

Fernando II de Aragón, como heredero de la corona, estaba destinado a mantener su apoyo a la doctrina. En 1503 anuncia a las Cortes de Barcelona que en su reino se celebrarían las siguientes fiestas: la Purificación, la Anunciación, la Asunción, Navidad y la Inmaculada Concepción. Como corolario a este respaldo, escribe cartas apoyando el lulianismo en los años 1418 y 1503 (29).

A comienzos de su reinado, Isabel dedica fondos especiales para celebrar la fiesta de la Concepción en el monasterio jerónimo de Guadalupe cuyo primer prior Fernando Yáñez (muerto en 1412) había establecido una devoción sabatina a la Virgen; la costumbre no tardó en extenderse a los demás monasterios de la ordena(30). En 1477, el nuncio papal en España concedió indulgencias a los visitantes de la capilla jerónima de Sta. Ana de la iglesia de Guadalupe durante las fiestas de la Concepción y Nacimiento de la Virgen (31). Este mismo año Isabel promulgó una albalá (carta real especial) desde Sevilla decretando la donación anual de cuatro mil maravedís al Monasterio de Guadalupe:

..."que el dicho Prior e frayles e convento ayan de celebrar e celebren por el dia de la Concepcion de Nuestra Señora del mes de disiembre de cada año, una solepne fiesta a honor e reverenda suya disiendo bisperas con su vigilia e misa en su dia, e segundas bisperas, todo solepnemente" (32) .

El interés de Isabel por la doctrina queda también reflejado en sus gustos literarios. Nada más publicarse en 1497 la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, obra en la que la vida de Cristo comienza con una extensa referencia a la Inmaculada Concepción, la reina solicitó un ejemplar de la obra. El poeta favorito de Isabel era Ambrosio de Montesino, franciscano immaculista quien, en su *Tratado de Smo. Sacramento*, celebró la "pureza original" de la Virgen (33) .

Otra evidencia de la importancia de los *Reyes Católicos* en la propagación del culto a la Inmaculada Concepción es su papel impulsor en la fundación de la orden franciscana de la Concepción en Toledo. Esta orden, organizada por la monja benedictina Beatriz da Silva, en 1489, fue reconocida oficialmente por Inocencio VIII en 1491. En 1494, Isabel obtuvo de Alejandro VI una bula, la *Venerabilibus Fratribus*, que transfirió la obediencia de las monjas toledanas a la regla franciscana (34). Los Reyes Católicos también favorecieron en otros lugares a los immaculistas franciscanos. Cuando un franciscano anunció a Fernando e Isabel que conquistarían Granada en 1492, los reyes le prometieron que el primer convento que se estableciera en esta ciudad sería franciscano (35). En definitiva, tanto la devoción personal de los monarcas a la Inmaculada Concepción, como su apoyo a la immaculista orden franciscana contribuyeron considerablemente a la intensificación de la creencia en España.

Sin embargo, aunque los Reyes Católicos sentían fuerte predilección por la doctrina immaculista, sus colecciones apenas contienen obras relacionadas con la doctrina. Un inventario póstumo de la colección de Isabel menciona varias imágenes de "Nuestra Señora", pero ninguna de ellas se relaciona inequívocamente con la Inmaculada Concepción (36). Sólo encontramos un tapiz con las figuras de Esther y Asuero que puede interpretarse como immaculista. Esther se interpreta como un tipo de Virgen Inmaculada porque Asuero la dispensa de la norma, del mismo modo que Dios dispensa a la Virgen de la norma según la cual todos hemos nacido en pecado (37).

Los infatigables esfuerzos de los franciscanos españoles en favor de la doctrina no cristalizó en Aragón en una producción considerable de arte immaculista hasta el siglo XV. En otros lugares de la península, la pintura y escultura immaculista aparece incluso más tarde. Ello no debe sorprendernos: Andalucía sólo se sacudió el yugo de la dominación musulmana en el segundo cuarto del siglo XIII. Todavía había de transcurrir otra centuria y media para que el arte cristiano floreciera allí. Granada sólo pudo tomarse en 1492. Los desórdenes políticos y financieros de Castilla impidieron el florecimiento de las artes hasta el advenimiento al trono, en 1474, de la reina Isabel. Hasta entonces la clase artística estaba integrada por judíos y mozárabes -grupos al margen de la iconografía cristiana. Gran parte del arte cristiano -es el caso de los tapices de la colección de Isabel- se importaba de Flandes. Solamente en el reino de Aragón -Cataluña, Valencia, Aragón- el arte religioso floreció en una fecha relativamente temprana (38).

Además no es sorprendente que la iconografía de una idea tan abstracta y sutil como la de la Inmaculada Concepción evolucionase tan lentamente. Su desarrollo en España fue esencialmente un fenómeno del siglo XV que se fundamentó, sin embargo, en adaptaciones de las representaciones marianas medievales a las creencias de los patrones immaculistas. Varias de las representaciones de la Inmaculada Concepción se basan en fuentes narrativas. Otras dependen de inscripciones explicativas realizadas a este efecto. Muchas veces una

obra de arte sólo pueden interpretarse como inmaculista por su conocida asociación con una orden inmaculista o mecenas, por una dedicatoria o una inscripción (39).

Habrá que esperar a los alrededores del año 1500 para que la Inmaculada Concepción se represente del modo que se hizo habitual durante el siglo XVII. Entonces, artistas, mecenas y teólogos adoptaron temas y motivos que ya circulaban ampliamente esforzándose por crear una imagen que acertase a representar con claridad el más abstracto de los conceptos: la Inmaculada Concepción de la Virgen.

### *La Virgen como Nueva Eva*

Este proceso titubeante puede observarse en el claustro de la Catedral de Barcelona donde un programa escultórico que corre sobre los bloques de las pilastras nos cuenta la historia de la Biblia, desde la Creación hasta la Pasión y muerte de Cristo. Las escenas no parecen basarse directamente en el relato bíblico; recientemente se las ha llamado "ciclo concepcionista" a causa de sus inclusiones no escriturarias (40). El trabajo no se sabe que esté documentado, pero el proyecto quizá date de mediados del siglo XV (41). La Inmaculada Concepción está implícita en la tercera pilastra del claustro y se relaciona con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso representado como un jardín amurallado. En el lado izquierdo (fig. 2), Adán y Eva abandonan el jardín. En el derecho (fig. 3) un ángel da la bienvenida a la figura de una doncella en la entrada. Alrededor de la esquina del bloque, una figura que representa a Cristo gesticula hacia ella al tiempo que se vuelve hacia otra imagen que, a su vez, representa a Dios Padre. La idea de María como nueva Eva no era innovación. En las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (siglo XIII), él palíndromo Ave/Eva se refleja en estos versos:

Entre Ave Eva Gran departimen'á/ ... /Eva nos enserreou/ os çeos sen chave/ e Maria britou/ as pórtas per ave/ ... /Ente Ave Eva (42).

La imaginaria inmaculista de la Catedral de Barcelona, que desde mucho antes celebraba la fiesta de la Inmaculada Concepción, es comprensible. La evidencia que permite interpretar esta escena como una referencia a la Inmaculada Concepción se encuentra en otras obras de arte en las que el contexto explica el significado. Un ejemplo nos lo proporciona la iluminación de un manuscrito que ilustra las acciones de la Inmaculada Concepción en un misal borgoñón de 1513-15 (fol. 29v de Jena Universitätsbibliothek Ms. Chorbuch Nr. 4). Aquí el emperador Federico III y su hijo Maximiliano se nos muestran ante las imágenes de Eva y de la Virgen y el Niño en el Paraíso Terrenal. Se trata de un ejemplo entre otros muchos que ilustra la idea de la Virgen como Nueva Eva, poniendo de relieve la similitud de sus concepciones. El significado inmaculista de la iluminación queda clarificado mediante una inscripción: "Ab originali peccato virginem mariam praeservavi" (43). Uno de los argumentos fundamentadores de la Inmaculada Concepción consistía en pensar que si Dios había creado inmaculadamente a Eva de la costilla de Adán, no habría hecho menos por la Madre de Dios. Durante el siglo XVII, la asociación de la Virgen Inmaculada con el Paraíso Terrenal queda ilustrada en una serie de grabados del *Sacrum Oratorium piarum imaginum Inmaculatae Mariae* publicados por el jesuita Pedro de Bivero en Amberes en 1634 (44). En ellos la Virgen, limpia de pecado, sustituye a la Eva caída. Pero el bloque de la Catedral de Barcelona nos proporciona un dato aún más inequívoco: las posturas y gestos del ángel y la Virgen reflejan claramente las representaciones tradicionales de la Anunciación vinculando la Inmaculada Concepción de la Virgen a la del mismo Cristo.

La singularidad de la iconografía de la Inmaculada Concepción que encontramos en Barcelona -para su tiempo- refleja una colaboración entre artistas y clero. No fija sin embargo una figura-tipo de la Inmaculada Concepción, y desde luego fue una invención española que tardó en difundirse fuera de la península.

### *El Árbol de Jessé*

El *Árbol de Jessé*, motivo recurrente en el arte medieval tardío, representó la genealogía, o "genealogía terrenal", de Cristo. Posteriormente, se le adaptó para figurar la Inmaculada Concepción (45). Las primitivas genealogías mesiánicas se encuentran iluminadas en los *Beatos*, manuscritos de los siglos X y XI basados en el Génesis 10,1: "Este es el libro de las generaciones de Adán". Más tarde, la genealogía de Cristo se representa como una combinación del "libro de la generación de Jesucristo" (Mateo, 1,1-6) y la profecía de Isaías 11,1 ("Y del tallo de Jessé brotará una vara, y un vástago retoñará de sus raíces") e Isaías 11,10: "Acontecerá en aquel tiempo que la raíz de Jessé será buscada por los Gentiles; y su habitación será gloriosa". Se le representa así: el árbol brota del cuerpo dormido de Jessé, sus ramas soportan varias figuras del Antiguo Testamento que se alinean en una serie que, desde Jessé, va

hasta la Virgen y el mismo Cristo (46).

La imagen artística del Arbol de Jessé se desarrolla durante el siglo XII paralelamente al surgimiento de la Mariolatría y al concomitante florecimiento de la iconografía mariana. La Virgen María y el Arbol de Jessé se vincularon en efecto muy pronto: así, en el siglo III Tertuliano interpretó el "vástago nacido de la raíz" (Isaías, 11,1) como María y Jesús como flor y fruto (48). En el siglo XII, San Bernardo (*Homil. II Super Missus, n° 6*) relaciona las etimologías *virgo* y *virga* (virgen/vástago) para interpretar el siguiente texto bíblico latino de Isaías 7,14: "Por lo tanto, el Señor mismo os dará señal: he aquí que una virgen (*virgo*) concebirá y dará a luz un hijo, y llamará su nombre Emanuel". Para San Bernardo, del mismo modo que el vástago (*virga*) florecerá sin semilla, así la Virgen (*virgo*) concebirá sin hombre. A partir del siglo XII, la Madre de Dios y el Niño irán desplazando progresivamente al Hijo como figuras predominantes del Arbol de Jessé (49). Así, una Biblia ilustrada de la Catedral de Toledo (siglo XIII) afirma simplemente: "Virga Jesse significat Mariam" (50). Durante el siglo XV, estas imágenes, que insisten sobre la ascendencia de la Virgen, proliferan por toda Europa y, en el siglo XVI, todas las representaciones del Arbol de Jessé se han convertido en árboles genealógicos de la Virgens (51). Algunas veces el Arbol de Jessé se utiliza para referirse a la Inmaculada Concepción (52).

Las representaciones españolas del Arbol de Jessé del siglo XII todavía ponen bastante énfasis sobre el lado cristológico. Así, en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, el Arbol de Jessé trepa como una vid por una columnilla adherida a la entreventana. La figura situada en la cumbre de la vara es la Virgen María, pero el capitel que remata el árbol genealógico representa a Dios Padre sosteniendo a Cristo en su regazo mientras que la paloma del Espíritu Santo revolotea sobre ellos. En el Arbol de Jessé esculpido en el claustro de Sto. Domingo de Silos, el árbol es muy corto, pero se hace énfasis en las mismas figuras que en Santiago de Compostela: la prominencia de la figura de María, que emerge abruptamente del cuerpo del durmiente Jessé, queda subordinada a la Trinidad que se encuentra justo encima suyo. El Hijo vuelve a aparecer en el regazo del Padre. El relieve adyacente de Silos representa a la Anunciación y la Encarnación de Cristo, subrayando de este modo el papel de María en la generación terrenal de Cristo. Tanto el Arbol de Jessé de Silos como el de Santiago de Compostela interpretan la profecía de Isaías poniéndola en relación con la concepción de Cristo y no con la de su madre, si bien ambos muestran el importante papel que ésta desempeñó en la Encarnación.

Estas representaciones del Arbol de Jessé del siglo XII, probablemente inspiradas en modelos franceses, aparentemente no inspiraron otras, pues parece ser que en España el motivo no vuelve a aparecer hasta el siglo XV, seguramente como resultado de la presencia de artistas septentrionales (54). Toledo era lugar de encuentro de pintores y escultores flamencos. El Arbol de Jessé (fig. 4) del interior del tímpano de la Puerta de los Leones del crucero sur de la Catedral de Toledo se inspira en un ejemplo septentrional. El motivo fue tallado y policromado sobre 1460 cuando el flamenco Anequín de Egas Cueva era maestro mayor de la Catedral de Toledo. Parece ser que este artista diseñó el conjunto, si bien la ejecución del Arbol de Jessé se atribuye a Juan Alemán y su ayudantes (55).

No es posible probar que este Arbol de Jessé represente como se ha sugerido, la Inmaculada Concepción (56). En los documentos de la época, no se le describe como tal. Ninguno de los detalles iconográficos de la escultura permite conjeturar que el Arbol de Jessé represente algo que no sea la genealogía de la Virgen o Cristo. Las figuras de los cuatro Padres Latinos y de dos de los doctores de la Iglesia, sentados a ambos lados del Jessé durmiente, se proponen como defensores de la virginidad de María y no de su Inmaculada Concepción. Durante el siglo XV, la presencia de la luna creciente bajo el pie de la Virgen hace referencia a su Inmaculada Concepción. El programa culmina en un medallón con la *Coronación de la Virgen*, una imagen que compartían maculistas e inmaculistas.

A partir del año 1480, bajo el reinado de Isabel y Fernando, se produce en España un florecimiento de arte específicamente inmaculista. Concomitantemente el Arbol de Jessé ahora se vincula definitivamente a la idea de la Inmaculada Concepción. Prueba de ello es el retablo de la Capilla de Sta. Ana de la Catedral de Burgos (fig. 5) cuyos principales elementos escultóricos fueron tallados por Gil de Siloé y Diego de la Cruz entre los años 1486 y 1488 (57). El Arbol de Jessé emerge de la figura yacente del patriarca formando las grandes figuras de Joaquín y Ana abrazados en la Puerta Dorada. El Arbol culmina en una monumental figura de la Virgen como Reina entronizada de los Cielos, mientras que el Niño, sentado en su regazo, se encuentra flanqueado por las personificaciones de Ecclesia y Sinagoga.

A pesar de que esta capilla esté dedicada a Sta. Ana, el tema artístico que aquí se desarrolla es la Concepción de María. Como veremos,



el abrazo en la Puerta Dorada simboliza esta Concepción. Aquí el Arbol de Jessé la encontramos en la figura majestuosa de la Virgen y no de la Trinidad, como era costumbre en el siglo XII. Las escenas narrativas de las alas -Expulsión de Joaquín, la Anunciación a Joaquín, el Nacimiento de la Virgen y su presentación en el Templo- se concentran en los acontecimientos que preceden y siguen a la Concepción de la Virgen. Aunque ninguno de estos elementos iconográficos puede por sí solo considerarse como exclusivamente inmaculista, su combinación forma un sólido motivo para un programa inmaculista.

Una utilización más sutil del Arbol de Jessé la encontramos como marco para el panel narrativo central sobre el altar cerámico del Alcázar de Sevilla (fig. 6) conocido por el nombre de *Oratorio de los Reyes Católicos* porque data de su reinado. No ha podido probarse que los monarcas encargaran el trabajo. Sin embargo, Ceán Bermúdez identificó el artista como un "pintor de los Reyes Católicos" (58). El oratorio data de 1504, año de la muerte de Isabel. En el trabajo realizado por el italiano Francisco Niculoso llamado "Pisano", también se deja sentir otra mano que trabaja al estilo septentrional (59).

Los rasgos más impresionantes de este oratorio son los grutescos italianos, pero lo que a nosotros nos interesa resaltar aquí es la iconografía religiosa: el Arbol de Jessé se nos muestra no sólo como una genealogía, sino también como marco para la ilustración de la Biblia. Cristo aparece con la Virgen sobre la luna creciente encima del panel central que representa la Visitación. Abajo, en un medallón del altar central se representa la *Anunciación a la Virgen*.

A un primer nivel de interpretación, podemos conjeturar que estas representaciones combinadas simbolizan la Encarnación de Cristo; el Arbol de Jessé es la genealogía temporal de Cristo, la *Anunciación* es el mismo momento de la Encarnación y la *Visitación* es el momento en el que S. Juan Bautista reconoce a Cristo encarnado (*in utero*).

A un nivel más profundo, este programa puede interpretarse como inmaculista. La doctrina de la Encarnación es la base de la creencia en la Inmaculada Concepción: María estaría libre del pecado original desde el mismo momento de la concepción para ser digna de dar a luz a Cristo hecho hombre. Su cuerpo puro era el santuario en el que el Verbo se hizo carne.

La iconografía del oratorio insiste en el paralelismo entre la concepción de María y la de Cristo, pues la anunciación a la Virgen refleja y repite las anunciaciones a Joaquín y Ana del Protoevangelio. Así, la Anunciación a la Virgen se representaba a menudo en un contexto inmaculista.

La visitación del primer capítulo del evangelio de S. Lucas representa visualmente tanto el momento de la santificación de S. Juan Bautista, como el del Magnificat, el largo discurso de María:

"Engrandezca mi alma al Señor; y mi espíritu se regocije en Dios mi Salvador. Porque ha mirado a su humilde sierva; pues he aquí que, desde ahora, me dirán bienaventurada todas las generaciones. Porque me ha hecho grandes cosas el Poderoso; y santo es su nombre". (Lucas 1, 46-49).

El *Liber de Innocentia Virginis Mariae* de Pedro Tomás (siglo XIV) invoca el Magnificat en defensa de la Inmaculada Concepción (60). No cabe duda de que los apologistas de la doctrina conocían muy bien el tratado de Tomás que a la sazón estaba dedicado al Infante Juan de Aragón (61). La relación entre el Magnificat y la Inmaculada Concepción está apuntada en el Protoevangelio, pues, cuando Ana da a luz a María, pronuncia estas palabras: "Este día mi alma se ha engrandecido" (62). La vinculación del Magnificat con la Visitación de muchas estampas -es el caso de las ediciones de la *Biblia pauperum* del siglo XV-, refleja esta asociación.

El Magnificat fue introducido en las Vísperas por San Benito cuya orden fue la primera en Occidente que adoptó la doctrina de la Inmaculada Concepción. San Benito fundamentó la antifona del Magnificat en un versó del Cantar -"Tota pulchra est"- que se convertirá en frecuente leitmotiv inmaculista (63). Los versos del Magnificat nos muestran la humildad de la Virgen ante Dios cuya influencia sobre su pureza inmaculada es manifiesta (64).

Los primeros defensores de la Inmaculada Concepción citaron la Visitación como una de las pruebas de la doctrina. Eadmer (muerto en 1124) y Osbert de Clare (muerto en 1124) sostienen que Juan Bautista fue santificado:

..."cuando, al acercarse María, se echó en su seno materno, su pura presencia le liberó del peso del pecado. Si para Juan Bautista fue un privilegio que le concediesen

una madre, mucho mayor lo fue que ésta lo fuese la Virgen madre de Dios (65).

A resultas muy probablemente de este argumento, los Franciscanos fueron los primeros que siguiendo el consejo de S. Buenaventura, adoptaron en 1263 la fiesta de la Visitación (66). La Visitación se representa a menudo en el arte español del siglo XV y sobre todo por encargo de la orden franciscana; la frecuente representación de la Visitación bajo el mecenazgo de los franciscanos sugiere -aunque no prueba- una vinculación inmaculista. En el oratorio del Alcázar, sin embargo, al juntarse con el motivo del Arbol de Jessé, se refuerza esta conexión.

Durante el Renacimiento el Arbol de Jessé casi desaparece como símbolo de la Inmaculada Concepción. Ello quizá se debiera simplemente a que no ilustraba la doctrina de manera clara, o bien porque empezaba a considerarse pasado de moda. En una miniatura de un pergamino hoy atribuida a Miguel Juan Porta (67), encontramos sin embargo un tardío y raro resurgir de esta imagen medieval (fig. 7). Como puede verse, a finales del siglo XVI la luna creciente a los pies de la Virgen y el Niño se interpretaba generalmente como símbolo inmaculista. Por ello esta miniatura puede interpretarse como una representación casi segura de la Inmaculada Concepción.

En la pintura española del siglo XVI, el Arbol de Jessé se representa casi siempre en severa forma truncada. Los antepasados de la Virgen se reducen a dos: Joaquín y Ana. Limitado así a la Virgen y a sus padres terrenos, el Arbol de Jessé se convierte en una imagen de la Inmaculada Concepción objeto de devoción.

Una de las vidrieras de la Catedral de Granada (fig. 8) realizada por Teodoro de Holanda inspirándose en un programa iconográfico de alrededores de 1528 (68) quizá nos proporcione el primer ejemplo español de esta versión reducida del Arbol de Jessé. Aquí el Arbol de Jessé consiste en dos ramas que emergen respectivamente de los pechos de Joaquín y Ana y que se encuentran en la base de una azucena que sostiene la Virgen y el Niño. Sobre Joaquín, un ángel con una banderola representa la Anunciación que se le hace. Tanto Teodoro de Holanda como Dirck Vellert, diseñador de las vidrieras, eran flamencos y su iconografía muy probablemente derivase de Holanda. Si bien esta imagen proviene del Arbol de Jessé, quizá se base parcialmente en las *Revelaciones* de St. Brígida de Suecia quien escribió:

Dios... contempló todos los justos y honrados matrimonios semejantes a hermosos árboles de cuya raíz brotará la unión de dos corazones que se han unido en matrimonio por el único motivo de que, al hacerlo así, el honor y la gloria divinas aumentarán" (69).

Del mismo modo, un pintor español del siglo XVI que trabajó en la iglesia parroquial del Salvador de Jerez de la Frontera nos muestra a Ana y Joaquín en el cielo arrodillándose ante la Virgen. De sus corazones brota un tallo que soporta un pedestal florido sobre el que flota la Virgen. Un luneto de Sevilla es parecido; su inscripción es una reescritura decididamente inmaculista del verso del Cantar de los Cantares que dice: "Pulchra es amica mea et macula originales non est in te". Otro Arbol de Jessé reducido forma parte de un retablo de Sta. María de Carmona, en una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción. El programa inmaculista de la capilla queda completado con el altar frontal de baldosa cerámica donde aparece la Virgen "Tota pulchra" rodeada por los símbolos de sus letanías.

El Arbol de Jessé aparece de nuevo en una pintura del siglo XVII de Vicente Carducho firmada y fechada en 1631 (fig. 9) y que originalmente era el lienzo principal para un retablo de la Concepción en la iglesia madrileña de San Gil (70). La Virgen de la Inmaculada Concepción se aparece a San Francisco y se encuentra sobre el tronco de un árbol junto al cual hay una serpiente, símbolo del pecado original. Así como el árbol flotante no tiene raíces en la tierra, del mismo modo la Virgen se encuentra libre del pecado original. La Virgen y el Niño sujetan entre los dos una copa de la que el Niño salpica gotas a San Francisco. Este motivo se relaciona con el sacramento del Bautismo mediante el cual se limpia de todo pecado a la persona iniciada en la Iglesia. De este modo la Virgen y el Niño se ven como corredores y extienden su gracia santificante a su fiel seguidor (71). El agua por su parte simboliza la pureza del sacerdocio (72).

Mucho después de que la iconografía de la Inmaculada Concepción se estabilizase por sí misma, se utilizaba todavía el Arbol de Jessé para afianzar el significado de un programa inmaculista. En el convento sevillano de Santa Clara hay un retablo de la Inmaculada Concepción ejecutado por Juan Martínez Montañés y Francisco de Ocampo en 1633 (fig. 10) en el que la imagen esculpida de la Virgen de la Inmaculada Concepción está coronada por un relieve de "San Joaquín y Sta. Ana asiendo con sus manos dos ramas y Nuestra Señora" (73).

Para terminar debe mencionarse un último Árbol de Jessé hasta tal punto familiar para los sevillanos que desde hace tiempo le han bautizado con el apodo cariñoso de la "Gamba", referencia a la elegante disposición italianizante de la pierna derecha de Adán en el primer plano (fig. 11). Fue pintado por Luis Vargas tras su estancia en Italia en la capilla del Chantre D. Juan de Medina de la Catedral de Sevilla. Su versión de la *Generación Terrena de Cristo* -como a menudo se llama a la obra- es una adaptación de la *Inmaculada Concepción* de la Capella Altoviti de los SS. Apostoli de Florencia pintada por Vasari en 1540-1541 (74). La complicada presentación de la idea de la Inmaculada Concepción -completamente manierista- no impide que la pintura represente la doctrina. En el intradós del arco que está sobre el retablo, se encuentran los ángeles músicos, obra también de Vargas, quienes interpretan una partitura que dice: "Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te" (75).

### *El abrazo ante la Puerta Dorada*

Señala Vasari las inmensas dificultades que le supuso trasladar a la pintura la doctrina de la Inmaculada Concepción. Aunque pidió ayuda a teólogos, su representación del Árbol de Jessé como árbol del pecado original no tradujo claramente la doctrina. Al parecer, Vargas fue su único imitador y la pintura de la Catedral de Sevilla fue la única que se hizo en España.

Para que un cristiano infiriese la Inmaculada Concepción a partir de un Árbol de Jessé o de una pintura de María como nueva Eva, habría necesitado alguna guía que le orientase en el laberinto de la interpretación teológica.

Se creyó más simple ilustrar la idea de la Inmaculada Concepción basándola en acontecimientos de las fuentes apócrifas, especialmente del Protoevangelio. La historia dice que, tras treinta años de matrimonio, Ana y Joaquín no tuvieron un sólo hijo. En aquella época, la esterilidad era considerada entre los judíos como una maldición divina. Por ello, el sumo sacerdote se negó a aceptar una ofrenda que Joaquín deseaba consagrar al templo. Profundamente ultrajado, Joaquín se retiró a la soledad entre los pastores. El ángel Gabriel se le apareció allí y también a Ana, quien estaba sola en Jerusalén y les aseguró a los dos que tendrían un hijo. La pareja de ancianos se reunió en la Puerta Dorada de Jerusalén donde se abrazaron con gran alegría. Durante el siglo XV, era creencia popular que la Virgen fue concebida del beso que intercambiaron los esposos allí. Condenada más tarde como un error, esta idea ("Arma concepit per osculum Joachimi"), encontró defensores en una fecha tan temprana como el siglo IV.

Las imágenes basadas en el Protoevangelio aparecieron por vez primera en el arte cristiano de Occidente durante los siglos X y XI. De estos siglos sólo se conocen, sin embargo, dos representaciones -ambas iluminaciones de manuscritos (76). Posteriormente, entre los siglos XII y XIV, escenas narrativas del Protoevangelio aparecen por toda Europa. Las más conocidas son las del ciclo pictórico de Giotto en la Capilla Arena. En España, sin embargo, estos temas son raros hasta el siglo XV, momento en el que a menudo se asocian con un programa inmaculista. Ello no implica, sin embargo, que una secuencia narrativa basada en el Protoevangelio sea siempre inmaculista. La historia del protoevangelio se popularizó gracias a la *Legenda sanctorum* (la "Leyenda Dorada") de Jacobus de Voragine, dominico que, como tal, desearía no haberse referido a un cuento que se pensaba demostraba la verdad de la Inmaculada Concepción.

De hecho, en la *Leyenda Dorada*, las anunciaciones angélicas a Ana y Joaquín son los aspectos milagrosos del cuento, mientras que la verdadera concepción de la Virgen se trata de un modo bastante prosaico:

"Así pues, aconteció lo que el ángel anunciara: que se encontrarían cara a cara y compartirían la alegría sobre la visión que ambos tuvieron y sobre las certezas de que habrían de tener prole. Entonces, adoraron a Dios y se encaminaron hacia su casa aguardando el cumplimiento de la promesa divina con gran alegría de sus corazones. Y. Ana concibió y dio a luz una niña, y la llamó María" (77) .

Una versión inmaculista de este episodio hubiera puesto de relieve la reunión de Ana y Joaquín en la Puerta Dorada, su casto abrazo que implica el milagro de la Inmaculada Concepción. Los franciscanos tomaron esta imagen y la dieron una connotación inmaculista. De este modo, las escenas de este relato contado por los dominicos fueron modificadas por los franciscanos y en el arte español se utilizó como propaganda inmaculista.

El *Abrazo en la Puerta Dorada* se utilizaba para simbolizar la Inmaculada Concepción mostrando que María fue concebida mediante un beso. Sin embargo, la leyenda nunca se incorporó a las controversias de eminentes teólogos sobre la Inmaculada Concepción, si bien,

durante el siglo XIV, entró a formar parte de Breviario franciscano como lección que debía leerse la fiesta de la Concepción (78). La concepción mediante beso de la Puerta Dorada se hace explícita en un contrato suscrito por el pintor castellano Ferrando Camarge para decorar la capilla de la Virgen María en Vich en 1491: "La concepció de Nostra Dona, co es, com Joachim abraça Santa Ana a la Porta daurada.." (79). Así pues el Abrazo ante la Puerta Dorada, originario de Italia y de otros puntos de Europa (80), llega a España en el siglo XV donde se le da una significación inmaculista.

La importancia de esta fórmula iconográfica queda reflejada en todas las representaciones del Abrazo ante la Puerta Dorada de los siglos XV y XVI. Un ejemplo temprano del motivo en el arte español nos lo proporciona una parte de un retablo (fig. 12) obra de un miembro de la escuela catalana de Espalargues. En él se nos muestra la anunciación del ángel a Joaquín y el Abrazo ante la Puerta Dorada. Durante el siglo XV, la asociación de Sta. Ana y la Inmaculada Concepción se hace frecuente. Así, el Abrazo ante la Puerta Dorada se representa en el altar de Sta. Ana en Cardona.

A veces el Abrazo ante la Puerta Dorada quedaba prefigurado por una imagen de la anunciación del ángel a Joaquín. Es el caso de una vidriera de la Catedral de Granada (fig. 8) o del panel catalán mencionado anteriormente (fig. 12). Más a menudo, en las representaciones del siglo XVI, las dos escenas se funden mediante la inclusión de un ángel en la escena del Abrazo que, como presencia divina que une Ana y Joaquín se muestra en un panel de Pedro Berruguete de la Catedral de Palencia (fig. 13). Berruguete incluye un pastor que carga con un cordero, rasgo de la escena que se hizo recurrente. El cordero aparece delante de un *spinario*-pastor en el Abrazo ante la Puerta Dorada de Ferrando Yáñez de la Catedral de Valencia (1507-1510) (fig. 14). Esta pintura formaba parte de una serie ejecutada por Yáñez y Llano para las contraventanas del retablo de plata del altar alto de la Catedral de Valencia. El contrato especificó la ejecución de seis o siete gozos de la Virgen sobre las superficies exteriores. El Cabildo de la catedral escogió seis escenas de la vida de la Virgen para el interior empezando por su concepción en la Puerta Dorada (81).

La frecuente utilización del Abrazo ante la Puerta de Oro para representar la Inmaculada Concepción de la Virgen durante el siglo XVI puede observarse una y otra vez en la producción artística de la ciudad de Toledo: Juan de Borgoña, coetáneo del inmaculista Cardenal Cisneros, pintó dos versiones del Abrazo ante la Puerta de Oro. En los primeros años del siglo XVI, ejecutó un retablo cuyo panel central representa un abrazo sobre el que ángeles llevan banderolas con citas de Protoevangelio (fig. 15). Más tarde, decoró la *Sala Capitular* de la Catedral con escenas de la vida de la Virgen, comenzando con un Abrazo (fig. 16) con la anunciación a Joaquín en el fondo.

El Abrazo destaca en un retablo ejecutado por Antonio de Comontes, discípulo de Borgoña, para el convento de la *Concepción Francisca* de Toledo (fig. 17). Una imagen central esculpida de la Virgen y el Niño se encuentra flanqueada por grandes pinturas del *Abrazo y del Nacimiento de la Virgen*. Encima hay tres pequeñas pinturas de la *Anunciación*, la *Visitación* y *Presentación*. El conjunto está coronado por una *Asunción* esculpida. En el Abrazo, un ángel sostiene un rollo cuyas palabras insisten sobre el significado de la narración: "Conceptione tua, Dei genetrix, Virgo, gaudium annuntiavit".

Juan Correa de Vivar, contemporáneo de Comontes y él mismo discípulo de Juan de Borgoña, pintó varias versiones de la escena. Una de ellas se encuentra en el refectorio del convento franciscano de Sta. Isabel de los Reyes en Toledo (fig. 18). Se trata de uno de los dos frescos que flanquean un nicho que antes contuvo una estatua de la Virgen (82).

Llama poderosamente la atención la versión del Abrazo de Juan de Macip (fig. 19) para el altar, principal de la Catedral de Segorbe (sobre 1530). De todas las escenas de la vida de la Virgen, sólo el Abrazo ante la Puerta Dorada y la Visitación se representan con figuras de medio cuerpo (83). La forma acentúa la iconografía relacionando la Inmaculada Concepción con la concepción de Cristo. No hay Puerta Dorada, tampoco figuras subsidiarias. Los espectadores debían conocer sobradamente la escena para que se redujera aquí hasta ese punto.

En el altar principal de la capilla familiar construida por Sancho de Matienzo en Villasana de Mena (Burgos), sólo aparece una escena del Protoevangelio: una escultura del Abrazo ante la Puerta Dorada era la obra central del retablo destruido en 1936. El Abrazo (de artista desconocido) estaba rodeado por pinturas de Alejo Fernández de la Anunciación y por escenas de la vida de Cristo. Don Sancho, importante figura en tiempos de los Reyes Católicos y Carlos V, era un inmaculista convencido: en 1512 dedicó un convento, adyacente

a la capilla, para las monjas franciscanas. El Abrazo ante la Puerta Dorada de la capilla no deja la menor duda de que el altar se dedicaba a la Inmaculada Concepción, pues la inscripción sobre el *guardapolvos* era la antifona para la fiesta de la Concepción:

"Conceptio tua dei genitrix virgo gaudium annuntiavit universo mundo ex te ortus est sol justicie noster qui solvens maledictionem dedit benedictionem et confundens mortem donabit nobis vitam sempiternam . Tu concepción, Virgen Madre de Dios, anunció la alegría a todo el orbe terrestre. De ti ha surgido nuestro sol de justicia, suprimiendo la Maldición, dándonos bendiciones, confundiendo la muerte nos diste vida eterna" (84).

La autoridad de la iglesia nunca sancionó la imagen del Abrazo ante la Puerta Dorada; se ignoró, siempre estratégicamente -dada su popularidad-, la frecuencia de su uso. El Protoevangelio se incluye en el capítulo de la obra de Molanus (1568) "Circa Imagines et Picturas, quae errorem continent non periculosum, quid tolerandum, cavendumque fit" (85). En él se dice que el concilio de Trento "tolera y permite" imágenes que, aunque equivocadas, cometen errores no peligrosos porque se han hecho tradicionales: "...sicut mater nostra Ecclesia quaedam tolerat et permittit" (86). La Leyenda Dorada es precisamente una de estas fuentes cuyos errores no se consideran relevantes (87). Después, en el mismo volumen, cuando Molanus comienza a tratar el tema de la iconografía de la Inmaculada Concepción, se muestra no obstante en desacuerdo con el uso del Abrazo ante la Puerta Dorada como símbolo de la doctrina:

Quam est osculo conceptam esse, fabulosum est et obscurum quorundam figmentum... Videntur mihi huius erroris occasionem desunsisse ex apocrypho Libro, qui inscribitur Protoevangelium D. Jacobi... (88).

"La comprensión del Abrazo se nos presenta tan difícil como un cuento ficticio o una imaginación oscura. Me parece que este error proviene del libro apócrifo, del Protoevangelio del divino Santiago..."

Sin embargo, tan sólo treinta años después Pellegrino Tibaldi representó la Inmaculada Concepción mediante el Abrazo ante la Puerta Dorada nada menos que en el claustro bajo del Monasterio de El Escorial, bastión irreductible de la fe tridentina. A comienzos del siglo XVII, sin embargo, la creencia popular se ha visto reformada por el concilio de Trento. Cuando Francisco Pacheco trata en su *Arte de la Pintura* el Abrazo ante la Puerta Dorada, vuelve a referirse a la iconografía de la Inmaculada Concepción:

"Pocos días después de la historia pasada se considera que llegó el dichoso día de la Inmaculada Concepción de la santísima Virgen..." (89).

Una vez más, el Abrazo y la Concepción se separan.

Tanto Molanus como el Concilio de Trento se dieron cuenta de que el significado tradicional del Abrazo ante la Puerta Dorada llamó la atención no tanto sobre la idea teológica de gracia, como sobre las circunstancias físicas de la concepción de María. Aunque no era un "error peligroso", la creencia popular de la concepción engendrada por el beso era verdaderamente un error, y el uso del tema declinó rápidamente después del Concilio de Trento. Finalmente la representación fue completamente prohibida por Inocencio XI en 1677 (90).

### *Santa Ana Triple*

La anunciación del ángel a Sta. Ana, antes que la de Joaquín, se incluye en la escena del Abrazo ante la Puerta Dorada de un retablo que, originalmente, se hallaba en una capilla dedicada a Sta. Ana en la iglesia vallisoletana de Sta. María la Antigua. Esta asociación muestra que el culto a Sta. Ana se vinculaba muchas veces con su papel en la concepción de la Virgen, si bien no todas las dedicatorias a la santa fueron inmaculistas. Tres paneles de un retablo -fue hoy forman un tríptico- de la escuela del Maestro de Frómista (fig. 20) (91) incluyen a Sta. Ana no solamente en las escenas del Abrazo ante la Puerta Dorada de la izquierda y en el Nacimiento de la Virgen de la derecha, sino también en el panel central donde aparece con la Virgen y el Niño: una tipología conocida con el nombre de *Sta. Ana Triple*.

Importante en la iconografía inmaculista española y de otros lugares, Sta. Ana reviste también importancia por sí misma. Su culto, apoyado eternamente en los Evangelios Apócrifos, tiene orígenes orientales muy lejanos. Aparece por vez primera en el arte occidental en una fecha tan temprana como el siglo VIII (92), aunque sólo adquiere carta de naturaleza durante el siglo XV. En España, se muestra por primera vez en la segunda mitad del siglo XIII: Alfonso X el Sabio de Castilla construyó en su honor una iglesia en Triana (Sevilla). Veinte años antes, y según una decretal del 1239 del rey Jaime (93), se construyó un convento dedicado especialmente a la santa. En

1305, la Catedral de Valencia tenía una capilla y dos beneficios dedicados a ella. La capilla del Palacio Real de Palma de Mallorca se menciona en una decretal del papa Clemente V en 1307: "diva Anna in palatio regis Maioricarum honorata" (94). Después, el rey ordenó que se conmemorasen allí las siguientes fiestas: Navidad, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Corpus Christi y Sta. Ana -que entonces se celebraba el día que concibió a la Virgen (95). Una imagen del primer gótico que representa a la Madonna y al Niño con Sta. Ana y Joaquín adorna la portada de la capilla real, una de las muchas imágenes de Sta. Ana de la Edad Media tardía que prueba su popularidad en España.

En un principio, maculistas e inmaculistas compartieron por igual la devoción por Sta. Ana; así los maculistas dominicanos establecieron en Mainz (1428) una Cofradía de Sta. Ana (96). A partir de entonces y hasta mediados del siglo XV, la imagen de Ana Triple en España sólo puede indicar respeto hacia la misma Sta. Ana. Más tarde, su culto se asocia progresivamente a su papel en la concepción de la Virgen. Y la devoción a las flores de Sta. Ana de la segunda mitad del siglo XV con el rápido crecimiento de la orden franciscana y los grandes predicadores franciscanos (97). Otras órdenes ¿agustinos, benedictinos, carmelitas, cartujos? celebran también los privilegios de la Virgen y, consecuentemente, también los de su Inmaculada Concepción. Por ello también promovieron la devoción a la santa (98). A finales del siglo XV, una popular versión del Ave María incluye una referencia a Sta. Ana, y, en 1494, Alejandro VI concede indulgencias entre diez y veinte mil años a quien la rece ante la imagen de Sta. Ana:

"Ave gratis tecum, Dominus tecum, tua gratia sit mecum, benedicta tu in mulieribus et benedicta sit sancta Anna mater tua, ex que sine macula et sine peccato processisti virgo Maria, et te autem est Jesus Christus, filium Dei vivi. Amen.

Franciscanos y carmelitas, ambos ardientes defensores de la Inmaculada Concepción, difundieron ampliamente la oración (99).

En 1480 Sixto IV, un franciscano que contribuyó a que la doctrina de la Inmaculada Concepción se convirtiese nominalmente en oficial, introdujo la fiesta de Sta. Ana en el calendario romano (100). A partir de entonces, el culto litúrgico a Sta. Ana se extendió rápidamente. Su sabor fuertemente inmaculista explique probablemente el último traslado de la fiesta de Sta. Ana del calendario litúrgico durante las reformas litúrgicas que se produjeron bajo el pontificado del dominico Pío V (muerto en 1572). La decadencia de la veneración a Sta. Ana fue impulsada mucho más por los teólogos eruditos del Renacimiento y la crítica de la Reforma que por la aversión de los dominicos.

Aunque la doctrina de la Inmaculada Concepción siempre es un elemento aceptable, el culto a Sta. Ana presenta a lo largo de su historia una iconografía ambigua. En la segunda mitad del siglo XV e incluso después, una imagen de Ana triple puede, según los casos, referirse a la doctrina o no y ello porque Ana presentaba muchos aspectos: era la santa del nonato, la del recién nacido y la de las mujeres encintas. Y ella misma, como madre, atraía más a las mujeres que las santas medievales del alumbramiento -como Margarita. Su papel maternal se extendía a todas las edades y condiciones y ya en 1500 era una santa muy popular.

Aunque la Inmaculada Concepción juega un papel importantísimo en la típica Ana Triple (como queda ilustrado en la fig. 20, el tipo no siempre es inmaculista, puesto que las figuras de la Virgen y el Niño son atributos permanentes de la santa. La representación directa del milagro de la Inmaculada Concepción -la figura de *Anna gravida* con la diminuta imagen de la Virgen *in utero*- nunca aparece en el arte español. En su lugar, la tradicional Ana Triple experimentó sutiles alteraciones para transmitir el mensaje inmaculista.

Cuando Ana Triple se presenta entre una serie de santos y sus atributos muy probablemente no es inmaculista. Ejemplo de ello es la escultura central del retablo dedicado a Sta. Ana en la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (fig. 21). Ejecutada sobre 1500-1505 por Gil de Siloé y su taller (101), el retablo gira en torno a una Ana Triple rodeada por figuras de otros santos. No hay implicación inmaculista en el programa.

Sin embargo, una Ana Triple similar (fig. 22) en la Colegiata de S. Antolín en Medina del Campo puede admitir alguna vez un significado inmaculista: Ana sostiene en un brazo las pequeñas figuras de la Virgen y el Niño y extiende el otro hacia adelante, en el gesto que se ve normalmente en imágenes de la Madonna del Rosario. La figura puede mostrarse sin rosario. A finales del siglo XV, el teólogo alemán Trithemius (1462-1515) había alabado que los fieles se dirigiesen a Sta. Ana en las oraciones del rosario usando la letra del *Ave María*, y a quien así lo hiciera Alejandro VI le otorgaría grandes indulgencias.

La variación inmaculista del Ave María quizá se recoja en una pintura de Martín Torner, un mallorquín que trabajó en Valencia entre 1480 y 1495. La Ana Triple de Torner (fig. 23) linda con una hoja de panel sobre la que se ha pintado el ángel Gabriel, como en las escenas de la Anunciación. Las palabras de Gabriel ("Ave María") constituyen la base de la oración del rosario. Aquí la anunciación de Gabriel a Ana Triple, más que la Virgen sola, indica probablemente una devoción al inmaculista rosario.

Una vez más, la frecuencia de aparición de una tipología es un índice de su popularidad, y el rosario se nos muestra en muchas de las representaciones tardías de Ana Triple en la España de finales de los siglos XV y XVI.

Cuando el Ana Triple constituye el panel central de un retablo cuyas demás partes celebran la concepción e infancia de la Virgen, puede interpretarse como inmaculista. Es el caso del panel central del retablo del siglo XV de Sta. Ana en la provincia de Burgos (Casa de la Beneficencia, Logroño). El Ana Triple forma el gran compartimento central (fig. 24). Los seis compartimentos laterales, más pequeños, nos muestran la Expulsión de Ana y Joaquín del Templo, las anunciaciones a Ana y Joaquín, el Abrazo en la Puerta Dorada, el nacimiento de la Virgen y la Presentación (102). De manera parecida, una Ana Triple, obra de San Quirse Master, del último cuarto del siglo XV (que estaba en Chicago, Deering Collection) está rodeada en el retablo por escenas del Protoevangelio y de la vida de María.

Quedan, sin embargo, muchas Anas Triples que escapan a cualquier connotación inmaculista. Muchas de ellas serían trabajos que encargarían mecenas devotos y que dedicarían especialmente a Sta. Ana. Otras sin lugar a dudas formarían parte de retablos o de *ensembles* inmaculistas, pero muchas se dedicaban directamente a Sta. Ana.

Por muy estrechamente que se relacionase la doctrina de la Inmaculada Concepción con la devoción a Sta. Ana, la imagen de Ana Triple jamás se usó de manera aislada para simbolizar la misma doctrina. Una *selbdritt* aislada podría interpretarse primariamente como expresión de la devoción a Sta. Ana y no a su hija. El Ana Triple, como tipo iconográfico, decae a comienzos del siglo XVI; no obstante, la ininterrumpida fascinación por Sta. Ana queda reflejada en un documento de 1622 en el que se habla del encargo de esculturas de "las dos historias de Nra. Señora y Santa Ana que Madrid lleva en la procesión que hace su fiesta...". Las esculturas deberían haberse terminado para el "día de Sra. Santa Ana" del año siguiente: una tendría que representar el Abrazo ante la Puerta Dorada con el ángel, la otra a "San Joaquín y Santa Ana al pie de un árbol sobre el que ha de estar una imagen de Nuestra Señora..." (103). No cabe duda de que el día de la Inmaculada Concepción se consideraba todavía la fiesta de la Concepción de Sta. Ana y que, en una fecha tan tardía como 1622, tanto el Abrazo ante la Puerta Dorada como el Arbol de Jesé todavía eran tenidas como representaciones aceptables de la Inmaculada Concepción. Mucho después, una versión más aceptable desde el punto de vista teológico se convertiría en moneda de uso corriente.

#### NOTAS:

(1) Antonio de Santa María: *España triunfante y la iglesia laureada, en todo el globo del mundo por el patrocinio de Maria santísima en España* (Madrid, 1682), p. 37.

(2) Ver Faustino D. Gazulla, "Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María Santísima", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3 (1903? 6), p. 3.

(3) Según Eva Tea, "Iconografía della Immacolata in Italia e in Francia" *Actes du XIX Congrès International d'Histoire de l'Art*, 1958 (París, 1959), p. 280, en Italia el culto a la Inmaculada Concepción fue esencialmente privado y laico. Aunque la Universidad de París y varias diócesis jugaron importantes papeles en la controversia en torno a la Inmaculada Concepción, no ha quedado constancia del interés de los reyes franceses por la doctrina. En Alemania, el apoyo real no es evidente hasta finales del siglo XV. Véase Marita Lindgren-Fridell, "Der Stammbaum Maria aus Anna und Joachim", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11/12 (1983/9), p. 290.

(4) Citado de J. N. Hillgarth, *Ramon Lull and Lullism in Fourteenth-Century France* (Oxford, 1971), p. 12.

(5) Manuel de Castro, "Legislación inmaculista de la orden franciscana en España", *AIA*, época 2, vol. 15 (1955), p. 37.

(6) José Guix, "La Inmaculada y la corona de Aragón en la Baja Edad Media" *MC* 22 (1954), p. 201.

(7) Ver Lesmes Frías, "Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en España", *MC* 22 (1954) p. 51.

(8) Esta fecha tan temprana nos la proporciona una copia de un códice del siglo XV que lleva el título de *Llibre de la Confraría de la casa del senyor Rey intitulada sois invocació de la Sagrada é pura Concepció de Madona Santa María Verge é Mare gloriosa*. Véase Gazulla, p. 9.

- (9) Gazulla, p.16.
- (10) Ibid., p. 49.
- (11) Ibid.
- (12) Ibid., p. 62.
- (13) Ibid., p. 53.
- (14) Ibid., p. 54.
- (15) Ibid., p. 5 y Lea, p. 538.
- (16) Lea, p. 584.
- (17) Gazulla, p. 61. Juan Palomar escribió el tratado enviado a Segismundo en 1425. Se titulaba *De possibilitate et congrua necessitate Purissimae Conceptionis virginies Matris Dei*, según Guix, p. 247. Guix resume los contenidos de muchos de estos tratados.
- (18) Lesmes Frías, "Origen y antigüedad del culto a la Inmaculada Concepción en España", MC 22 (1954), p. 79.
- (19) Ibid., p. 70.
- (20) Ibid., p. 69.
- (21) Ibid.
- (22) Ibid., p. 68.
- (23) Ibid. Lesmes Frías trabajó infatigablemente por arrojar luz sobre estas tempranas instituciones de la fiesta en las diócesis españolas. Señala que los immaculistas de períodos posteriores hacen retroceder mucho las fechas sin aportar pruebas documentales. Incluso los pocos documentos existentes -sobre todo los libros litúrgicos provenientes de ciertas catedrales- deben manejarse con cuidado; la frase "fiesta de la Concepción" se refiere habitualmente a la universalmente celebrada fiesta del 18 de Diciembre en honor de la Encarnación de Cristo.
- (24) Véase Alejandro Recio, "La Inmaculada en la predicación franciscano-española", AIA, época 2, vol.15 (1955), p. 113.
- (25) Gazulla, pp.145-146.
- (26). Recio, p. 115 y Gazulla, p. 149.
- (27) Baltasar Elíseo de Medinilla, *Limpia concepcion de la Virgen* (Madrid, 1617), n.p.
- (28) Citado por Carlos G. Villacampa, *Grandezas de Guadalupe* (Madrid, 1924), p. 44.
- (29) Lea, p. 587.
- (30) Villacampa, p. 50, como documentó en el *Bullarium Ordinis Sancti Hierotrymi*, vol. 35.
- (31) Ibid.
- (32) Citado del albalá del 13 de Noviembre, 1477, publicado por Villacampa, pp. 457.
- (33) Los poetas españoles defienden la Inmaculada Concepción en verso por lo menos a partir de comienzos del siglo XV. Véase Marcelino Henríquez, *La Inmaculada en la poesía española y mexicana* (México, D.F.,1954).
- (34) Para la primitiva historia de la orden, véase la *Historia de Almería en su antigüedad; origen y grandeza* (1609; edición facsímil, Almería, 1975), pp. 175 ff.
- (35) Ver Earl E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada: A Study in the Spanish Renaissance* (Princeton, N. J., 1961), p. 6, nota a pie de página 4.
- (36) F. J. Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica* (Madrid, 1950), publica el inventario hecho por el camarero Sánchez de Paredes



en 1505, 37, Ibid., pp. 128-129. El tapiz que se menciona provenía indudablemente de Nápoles; que yo sepa la utilización de la historia de Esther y Asuero como un tipo de la Inmaculada Concepción no se da en el arte español. Para su aplicación a la pintura italiana, ver Montgome Carmichael, *Francia Masterpiece: An on rhe Beginnings of the Imuaculate Conception in Art* (Londres, 1909), pp. 18?19; R Ligtenberg, "Dubia bij drie Altaarhilderijen in Toscane", *Mededeelingen van het Nederlands Historisch Irtstitut te Rome* 10 (1931), pp. 65-100; y Sibilla Symeonides, "An Altarpiece by the 'Lucchese Master of the Immaculate Conception'", *Marsyas* 8 (1959) pp. 55-56.

(38) Ver Chandler Rathfon Post, *A History of Spar:ish Paitsting*, vol. 3. (Cambridge, Mass., 1930), pp. 3-11. El estímulo al arte español mediante la influencia de artistas septentrionales después de 1450 se trata brevemente en Harold E. Wethey: *Gil de Siloé and His School: A Study of Late Gothic Sculpture in Burgos* (Cambridge, Mass., 1936), pp. 3?6.

(39) Carmichael fue el primero en insistir en la importancia de determinar el origen de una obra para identificar la iconografía inmaculista, p xx iii: "la cosa es muy simple: si el altar está dedicado a la Concepción, el retablo debe representar la Concepción".

(40) Eduard Junyent, "El cicle concepcionista de la Seu de Barcelona", *Analecta sacra terraconensia* 11(19), p. 169.

(41) Ibid., p. 175.

(42) Citado de Carlo Cecchelli, *Mater Christi* (Roma, 1946), vol. 1, pp. 10-11. Para un tratamiento del tema artístico de María como nueva Eva ver Ernst Guldán, *Eva und María* (Graz-Koln, 1966).

(43) Citado por Gertrud Schiller, *Ikonographie dei christlichen Kunst*; vol. 4, pt. 2: Mana (Gutersloh, 1980), p. 173.

(44) Guldán, pp. 106 y 213.

(45) La adaptación de los símbolos de Cristo al uso mariológico durante el final de la Edad Media fue algo habitual. No se aplicaron, sin embargo, de manera usual a la Inmaculada Concepción, como muchas veces se ha dicho, por ejemplo Philipp M. Halm, "Zur marianischen Symbolik des spáten Mittelalters", *Zeitschrift fur christliche Kunst* 17 (1904), mi. 122. Para una refutación de este error, ver Hendrik Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ* (Uppsala,1924), pp. 74-75.

(46) Para el *Arbol de Jessé* en arte, ver J Corblet, "Elude iconographique sur l'Arbre de Jesse", *Revue de l'art chrétien* (1860), pp. 169?181; Raphael LigtenberV "De Genealogie van Christus in de beeldende Kunst der Middeleeuwen voornamclijk van het Weste" , *Oudheidkundig Jaarboek: Bulletin can den nederlandschen Oudheidkundigen Bond* series 3, vol. 9 (1929), pp. 5-10; y Arthur Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse* (Londres, 1934)

(47) Emite Mále atribuyó la invención del Arbol de Jessé como tema artístico al Abad Suger de Saint Dems, en *L'art religieux du XII siècle en France* (París, 1922), pp. 168?175. La originalidad de Suger la discuten, sin embargo, Ligtenberg, "Genealogie"..., pp. 25 y Justo Pérez de Urbel, *El claustro de Silos* (Burgos, 1930), p. 206.

(48) Corblet, p. 51.

(49) Ver Lindgren-Fridell, p. 289 y Mále, *L'Art religieux du XIII siècle...* p. 174.

(50) Manuel Trens, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid, 1946), p. 98.

(51) Louis Réau, *Iconographie de l'art chretien*, vol. 2, pt. 2 (París, 1958) p. 135.

(52)Mirella Levi d'Ancona, *The Iconography of the Inmaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance* (Nueva York, 1957), p 4 , mantiene que el "Inmaculista Arbol de Jessé difiere del maculista en que se refiere específicamente a María, mientras que el maculista se refiere a Cristo". Esto niega la posibilidad de que el Arbol de Jessé pudiese ser un vehículo perfecto para el pensamiento maculista, puesto que representa la generación *terrena* de María así como la de su Hijo.

(53) El parecido iconográfico de estas dos obras y su contemporaneidad (c. 1170) quizá indique una fuente común de interacción entre ambos talleres. Ver Pérez de Urbei, p. 209.

(54)Ver Harold E. Wethey, "Anequín de Egas Cueman, un flamenco en España", *AB* 19 (1937), p. 399, n. 55.

(55) Ibid., p. 399.

(56) Trens, p. 90.

(57) Wethey, *Gil de Siloe...*, p. 81.

(58) Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid, 1800), vol. 4, p. 100.

(59) J. Gestoso y Pérez, *Guía del Alcázar de Sevilla* (Sevilla, 1800),p 53, sugiere el nombre de Pedro Millán quien trabajó con Niculoso sobre otros proyectos en Sevilla

y Triana, en este último como colaborador. Esta hipótesis es secundada. por Marcel Dieulafoy, *La Statuaire polychrome en Espagne* (Paris, 1908), co.151-182.

(60) Guix, p. 224.

(61) Ibid., p. 221. Ver también Helen S. Ettliger, "The Iconography of the Columns in Titian's Pesaro Altarpiece", *AB* 61(1979), pp. 61-62.

(62) Según la traducción de Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1924), p. 41.

(63) Tea, p. 278.

(64) Ver Francisco Paolo Parisi, *Il Magnificat applicato allo Immacolato Concepimento di Maria* (Palermo, 1905), p. 17 y Alonso Martín, "La Inmaculada y el Magnificat", *Diario ABC* (8 de Diciembre, 1976), p. 9.

(65) Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary* (Londres, 1978; pub. 1976), p. 241.

(66) Ver Helen Rosenau, "A Study of the Iconography of the Incarnation" *BM* 85 (1944), p. 179.

(67) Ver Francisco José León Tello, "Exposiciones en Madrid", *Goya* Nº 155 (1980), p. 304.

(68) Rosenthal, p. 108. Esta ventana es estudiada minuciosamente por Víctor Nieto Alcaide, *Las vidrieras de la Catedral de Granada*. *Corpus Vitrearum Medi Aevi*. España, vol.II (Granada, 1973), pp. 49-54.

(69) Esto lo sugiere Levi d'Ancona, p. 40, n.119.

(70) Diego Angulo Iñiguez y Alfonso Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. (Madrid, 1969), p.118.

(71) Beda Kleinschmidt, *María und Franziskus von Assisi in Kunst und Geschichte* (Düsseldorf, 1926), p. 21.

(72) Réau, vol. 3, pt. 1, p. 531.

(73) Contrato entre Montañés y Ocampo citado por Beatrice Proske, *Juan Martínez Montañés: Sevillian, Sculptor* (Nueva York, 1967), p.104.

(74) La fuente de Vargas fue señalada por vez primera por Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* (Zurich, 1933), p. 54.

(75) Fernando de Hornedo, "La pintura de la Inmaculada en Sevilla (primera mitad del s. XVII)", *MC* 20 (1953), p. 174, n. 8.

(76) Ver Schiller, vol. 4, pt. 2, p. 44.

(77) *The Golden Legend of Iacobus de Voragine*, traducido por Granger Ryan y Helmut Ripperger (Nueva York, Londres y Toronto, 1941), p. 523.

(78) Trens, p.119.

(79) Ibid., p.116.

(80) Para algunos de los primitivos, ver Raphael Ligtenberg, "De Oudste Ikonografie van Maria's Ontvanging", *Collectanea Franciscana Neerlandica*, 1 (192, pp. 1-44 y Réau, vol. 3, lám. 1, pp. 155-161.

(81) Ver Post, vol. 9, lam. 2, pp. 619-621.

(82) Ver Post, vol. 9, lam. 1, pp. 318-320.

(83) El retablo fue ilustrado por completo por José Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico* (Valencia, 1979), vol. 3, lam. 14-27.

(84) Citado por Diego Angulo Iñiguez, "Alejo Fernández: los retablos de D. Sancho de Matienzo, de Villasana de Mena (Burgos)", *AEA* 15 (1943), pp. 125-141.

(85) J. Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero earum uso contra abusos, libri quator*, 1568, editado por Joannes Natalis Paquot (Lovaina, 1771), p. 83. La edición del siglo XVIII de Molanus se basa en la segunda edición, publicación revisada y actualizada de la primitiva del siglo XVII. He comparado el texto del 1771 de las secciones mencionadas en este estudio con el de 1568, no hay cambios relevantes. Las referencias son a la edición de 1771, siempre más accesible.

(86) Ibid.

(87) Ibid., p. 84.

(88) Ibid., p. 393.

(89) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. por J. R. Sánchez Cantón, vol. 2 (Madrid, 1956), p. 208.

(90) Warner, p. 248.

(91) Atribución hecha por Post, vol. 6, lam. 2, p. 632.

(92) . Vease Beda Kleinschmidt, *Die heilige Anna: ihre Verehrung in Geschichte, Kunt und Volkstum* (Düsseldorf,1930), p. 86.

(93) Ibid., p. 111.

(94) Beda Kleinschmidt, "Anea selbstdritt in der spanischen kunst", *Spanische Forschungen der Gorresgesellschaft, Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, Erste Reihe (Münster in Westfalen, 1928), p. 151, citado del *Regenta Clementis V*, Roma 1885, Proleg. CXIII.

(95) Ibid., citado del *Acta Sanctorum*, Juni, III, S. LXXII.

(96) Kleinschmidt, *Die Helige Anna...*, p. 114.

(97) Armel d'Etat, "Le culte de sainte Anne dans les pays rhénans au moyen-âge et les franciscains", *Etudes franciscaines* 36 (1924), pp. 610-611.

(98) Ibid.

(99) Ibid., p. 603.

(100) Kleinschmidt, *Die heilige Anna...*, p. 134.

(101) Wethey, *Gil de Siloe...* p. 92. Se ha señalado que el fundador de la capilla, Luis de Acuña, la dedicó simplemente *ad honorem virginis*. Véase Ignacio Elizalde, *En torno a las Inmaculadas de Murillo* (Madrid, 1955), p. 22.

(102) Post, vol. 4, lam. 1, pp. 292-294.

(103) Marqués de Saltillo, "Dos historias concepcionistas de escultura", *BSEE* 57 (1935), p. 140.

## **CAPITULO II**

### **LA INMACULADA CONCEPCION EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVI**

#### *Contexto histórico*

La pública devoción que los Reyes Católicos profesaron por la Inmaculada Concepción fue disminuyendo en sus sucesores del siglo XVI. No se produjo, no obstante, un cambio de actitud hacia la doctrina. Así, Juana la Loca, madre de Carlos V, estableció un convento de franciscanos menores en Palma de Mallorca (1508) bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción (1), y su hijo debió verse afectado por la atmósfera inmaculista de la corte de Maximiliano de Augsburgo, donde debió haber visto la iluminación del oficio de la Inmaculada Concepción en el devocionario mencionado anteriormente.

El poder itinerante de Carlos V y las arduas exigencias de su temprano retiro quizá limitaran su atención para con los asuntos teológicos. Todo el mundo conoce, sin embargo, su devoción a la Virgen: hasta en la propia armadura llevaba la imagen de María.

En 1616, el teólogo Pedro de Ojeda escribió que había encontrado un "viejo" libro en la biblioteca del Colegio de San Hermenegildo en Sevilla con una disposición del Emperador Carlos V en favor de la Inmaculada Concepción y de la Cofradía Real fundada en su honor. Ojeda reprodujo la página de su hallazgo según la cual las disposiciones y constituciones de la orden eran aprobadas por el Papa y "con el favor de sus sagradas y católicas majestades" (2). Se decía, además, que Carlos era el primer miembro de la Cofradía de la Concepción en Toledo. Asociación que muy probablemente fuese establecida por el Cardenal Cisneros, quien el 5 de Enero de 1510 publicó sus estatutos en Alcalá de Henares. Cisneros impuso firmemente una devoción a la doctrina en la Catedral de Toledo:

...por cuanto por la especial devoción que siempre hemos tenido e tenemos a la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios, y es razón que tengan todos los fieles cristianos, mayormente los preladados que son o fueren desta nuestra S. Iglesia de Toledo... tenemos por bien de ser Patrón y Cofrade de la Concepción de la Madre de Dios de dicha ciudad de Toledo, que nos hemos fundado ... (3) .

El origen del poder de Cisneros deriva de su estrecha vinculación con los Reyes Católicos, y su devoción a la Inmaculada Concepción se benefició de esta relación: así, por ejemplo, fue el mismo cardenal quien inició los trámites para la conversión de la orden cisterciense de Beatriz da Silva en benedictina. Consultó a la reina Isabel sobre la cuestión quien por su parte elevó la solicitud directamente ante Alejandro VI. La actividad de Cisneros en favor del culto a la Inmaculada Concepción corre paralela a la de otras personas cercanas a la corte. En 1499, Francisco Ramírez, General de Artillería de los Reyes Católicos, funda en Madrid un hospital dedicado a "La Concepción de la Madre de Dios", y su mujer, doncella y profesora de Isabel, funda dos monasterios dedicados a la Concepción -uno jerónimo y otro franciscano- también en Madrid (4). Con licencia real de Fernando y la autoridad de Julio II, Don Gutierre de Cárdenas, *comendador mayor* de León, fundó un convento de monjas concepcionistas en Almería (1514) (5). Más lejos de la corte, ricos nobles como doña Teresa Enríquez contribuyeron a la expansión de esta orden. Esta última fundó conventos en Torrijos y Maqueda en 1507, en Usagre en 1509 y en Carmona en 1513, todos ellos autorizados por Julio II (6).

De este modo, altos cargos eclesiásticos y nobles contribuyeron a que no se interrumpiera el culto durante el siglo XVI en un momento en el que importantes familias españolas fundaban muchas instituciones monásticas. Así, Alfonso de Sotomayor, Conde de Belalcázar, fundó un convento franciscano de la Inmaculada Concepción en Herrera del Duque (Badajoz) en 1517. El monasterio real de las clarisas (dedicadas a los pobres) de Valencia se somete a la tutela de la Purísima Concepción en virtud de un breve de Clemente VII de 1534. El convento de Pedroso fue fundado por Pedro de Alcántara sobre 1554. Francisco Zapata Cisneros, primer conde de Barajas y presidente del Consejo del Reino, fundó el convento franciscano en Barajas (Madrid) y designó como devoción primordial de la institución la que se tributaría a la Inmaculada Concepción. Los Marqueses de Ariza fundaron otro en Ariza (Zaragoza) en 1590 (7). Durante el mismo siglo en España se dedicaron a la Inmaculada Concepción innumerables capillas familiares.

Los pocos ejemplos citados arriba perfilan el modelo de devoción noble y cortesana a la doctrina de la Inmaculada Concepción. Se ha dicho muchas veces que la proliferación del arte inmaculista en España durante el siglo XVI y especialmente a lo largo del XVII es un reflejo de la devoción popular sobre la creencia en este país. Los hechos contradicen tal hipótesis: la fe en la Inmaculada Concepción fue filtrándose de los teólogos franciscanos hasta los monarcas españoles y nobleza para finalmente alcanzar al pueblo. Un reciente estudio sobre la religión local en España durante el siglo XVI pone de manifiesto el contraste existente entre la devoción religiosa popular y la de la iglesia oficial (8). La devoción popular no queda reflejada en el arte del siglo XVI: los votos de devoción se hacían en respuesta a plagas, sequías, granizadas, plagas de saltamontes y no ante enigmas teológicos. Los santos que tan bien se conocen por su aparición en la historia del arte español muchas veces carecían de importancia para el pueblo. El aldeano español prefería elevar sus preces y promesas a Santa Quiteria, San Abdón o San Senén que ante San Agustín. Y si se invocaba a éste era porque constituía un "locus specialis" (9) y no porque defendiese la Inmaculada Concepción.

No hace falta decir que la devoción a la Virgen era universal. A menudo se la veía como figura local. Es el caso de Nuestra Señora de Gamonal, Nuestra Señora de Totolas, Nuestra Señora del Olivo o de Nuestra Señora de las Cruces. La observancia de la fiesta de la Inmaculada Concepción, obligatoria en todas las diócesis españolas durante el siglo XVI, sólo era una festividad más entre las muchas obligatorias (10).

Es difícil determinar el grado de devoción del monarca Felipe II a la doctrina de la Inmaculada Concepción. Aunque se esforzó por seguir los pasos de su padre Carlos V -cuyo fervor por la Inmaculada se plasmó no tanto en palabras como en obras-, apenas existen pruebas de que su devoción igualase a la de aquél. Por ejemplo, escribió una carta para que se llevase a término el deseo de Alfonso Patino y Ordás, Comendador de la Orden de Santiago, de construir un convento en Olmedo bajo la invocación de la Inmaculada Concepción (11). Y en el claustro inferior del Monasterio del Escorial, construido y decorado bajo la estrecha supervisión de Felipe II, vemos un Abrazo en la Puerta Dorada. Sin embargo, esta pintura es el único ejemplo de la doctrina que aparece en El Escorial bajo el reinado de Felipe II.

Parece ser que ni Carlos V ni Felipe II alentaron verbalmente a los partidarios de la Inmaculada Concepción durante sus reinados. Sin embargo, la proliferación del arte inmaculista en España durante el siglo XVI sugiere un apoyo tácito. Su reticencia, comparada con la

cepción decidida de sus antepasados españoles, quizá sea la expresión de los papeles que desempeñaron como líderes de la resistencia católica frente a la Reforma. Evitando entrar en controversias sobre cuestiones doctrinales, podían presentarse como líderes seculares de una fe unificada. Carlos V comprendió que un debate ruidoso sobre la cuestión de la Inmaculada Concepción sólo podía ensanchar la grieta que dividía a católicos y protestantes. En Junio de 1546, cuando el Concilio de Trento estaba a punto de pronunciarse sobre una decretal doctrinal sobre el Pecado Original, el emperador se precipitó a escribir a sus embajadores que estaban allí. Su carta es una obra maestra de la ambigüedad:

"Hauemos recibido vuestra carta de VIII del presente, y entendido... lo que los Legados entienden publicar en la sesión que se tendrá el jueves sobre la materia del peccado original que estos días se ha tractado. Y aunque la cosa en sy es cathólica, offrescense dos puntos de grandissimo momento: el uno, que hablar de la bendita Virgen Maria es cosa muy escusada, pues que desto no se haze controuersia entre los cathólicos y protestantes, para que principalmente se conuoco y ha júntado el Concilio. Porque, demás de ser ocasión e no tener la cosa por tan cierta como la cristiandad lo tiene, será dar ocasión de mas disputa y scriptura, y no tener la autoridad del Concilio en tanto como es razón (12).

La astucia con que Carlos V y Felipe II tratan de evitar argumentos divisorios sobre la doctrina se aprecia en la crítica al papado de un protestante del siglo XVII:

"Aunque la pretendidamente infalible cátedra no ha creído conveniente pronunciarse hasta ahora sobre la controversia sobre la Inmaculada Concepción, por razones a las que aludiremos después (que de ningún modo conciernen a la piedad, sino a la maña y astucia, por temor a que en su iglesia se ensanche la brecha), sí ha permitido en cambio rezar sobre un asunto sobre el que no se atreve a prescribir que se crea como artículo de Fe (13).

A pesar de la nueva reticencia de los monarcas españoles, las polémicas sobre la Inmaculada Concepción y la Asunción corporal de la Virgen no subsisten durante la Reforma. Muy al contrario, la crítica al culto mariano realizada por Lutero y otros reformistas provoca que tanto maculistas como immaculistas afilen sus argumentos en defensa de la Virgen en todos sus aspectos. Los argumentos escolásticos de teólogos medievales como Duns Scotus fueron remplazados por un renovado estudio de las Escrituras como sustento de asuntos teológicos. La sustitución de los textos apócrifos, como el protoevangelio, por la Biblia quedó reflejado en el arte. A comienzos del siglo XVI, las imágenes predilectas del siglo XV ?el Abrazo en la Puerta Dorada y el Ana Triple? se abandonan progresivamente y son reemplazadas por otras de la Virgen *tota pulchra* ("toda bella") rodeada de símbolos de su prefiguración tomados de pasajes del Antiguo Testamento.

Los dominicos, especialmente Thomas de Vio (Cajetan) y Ambrosius Catharinus [muerto en 1553], continuaron combatiendo la doctrina de la Inmaculada Concepción. En 1534, la defensa franciscana de la Inmaculada Concepción gana a su causa poderosos aliados intelectuales cuando se forma la orden jesuita. Las aproximaciones jesuitas a la doctrina llevadas a cabo por Pedro Canisio en Alemania y Francisco Suárez en Granada (muerto en 1617) contribuyeron efectivamente a consolidar la defensa de la doctrina (14).

El debate continuó en el Concilio de Trento donde, hasta el momento de la proclamación de la pureza inmaculada de María, se reiteró la opinión de San Agustín de que la Virgen fue concebida sin pecado. Entre los últimos argumentos a favor de la Inmaculada Concepción, una de las decisiones conciliares fue especialmente importante: que las tradiciones de la Iglesia eran revelaciones de Dios del mismo peso doctrinal que las revelaciones de la Escritura.

A finales del siglo XVI, los defensores de la pureza en la concepción de María dejaron de considerar sagrada la concepción, y sostuvieron que su pureza provenía del mismo momento en que su alma cobró vida. Consiguientemente, el Abrazo en la Puerta Dorada dejó de representar a la doctrina. Para teólogos como Johannes Molanus, la pureza con la que el alma de María cobró vida parecía encontrar su mejor representación en la imagen de la Virgen *tota pulchra*.

Así, a comienzos del siglo XVII, el Abrazo en la Puerta Dorada desapareció del arte español. En 1616, cuando Pedro de Ojeda ve una pintura en una capilla del convento de Uclés, sede de la Orden de Santiago, dice:

"...una image antiquissima de la Concepcio; la pintura es el encuentro de S. Joachin, y Santa Ana a la puerta de Oro; dibujo que todos los pintores antiguos de este misterio... Advierto aqui, que ya esta pintura de la Limpia concepcion con S. Joachin y S. Ana abraçados no está en uso, y con razón, porque no se de ocasion a los ignorantes de que piensen, que la concepcion de virgen consistió en aquel encuentro de sus santos padres a la puerta de Oro ...(15) "...el dibujo deste tiempos, en que se pinta la virgen con sus atributos, Huerto Cerrado, Espejo, Sol, Luna, etc... (16).

## *Virgen tota pulchra*

La referencia de Ojeda a la "pintura de estos tiempos" sugiere que la imagen de la Virgen rodeada por sus atributos era una reciente invención. Sin embargo, su descripción se basa en la prescripción de Molanus de 1568 que, a su vez, reflejaba una composición que se desarrolló alrededor de 1500. Molanus aconseja que la imagen de la Virgen esté rodeada por símbolos de su pureza tomados del Cantar de los Cantares y con inscripciones basadas en estos versos:

Porró sicut Canticorum Liber reste applicatur Beatae Virgini: sis etiam suavis adimentionis est ea Virginis Imago, in qua ei appinguntur, Sol, Stella, Luna, Porta caeli, Liliū inter spinas, Speculum sine macula, Hortus conclusus, Fons signatus, Civitas Dei, et smilia, adscriptus etiam verbis: "Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te: Elena ut sol: Pulchra ut luna: Stella maris: Porta caeli: Sicut liliū inter spinas, etc... (17).

El primer ejemplo conocido de esta imagen compleja de la Inmaculada Concepción fue publicado por Emile Mále. Se trata de un grabado de un libro de horas *á l'usage de Rouen* impreso en París en el taller de Antoine Verard en 1503. La ilustración fue reproducida por Thielman Kerver en las *Heures de la Vierge á l'usage de Rome* (París, 1505) (fig. 25). Fue fielmente adoptado por Josse Clichetove de Nieuport en un libro del año 1513. Kerver imprimió otra versión en un Breviarum de 1519 en el que una inscripción, "De conceptione virgínea", vincula la imagen a la doctrina. Con pocos cambios, esta Virgen tota pulchra aparece de nuevo en un Libro de Horas publicado en las prensas de Simon de Vostre a finales del siglo XVI (19). A pesar de la importancia de los grabados en la difusión de la composición, no deja de sorprender que no se basaran en una pintura o escultura mayor de fecha anterior a 1503. A decir verdad, hay una versión en la Capilla de Nôtre Dame de la Catedral de Cahors construida en 1484 (20). El paralelo escultórico de esta obra se encuentra en un retablo de la Catedral de Bayeau y en una silla del coro de la Catedral de Amiens de 1508.

La Virgen tota pulchra deriva de dos fuentes: una gráfica y otra literaria. La primera nos la proporciona el *Áhrenkleidjungfrau* alemán que nos muestra -según el protoevangelio- a la Virgen en el templo antes de prometerse en matrimonio a José (21). Una xilografía alemana de los años 1450-1460 (fig. 26) ilustra esta tipología: en todas las pinturas del *Áhrenkleidjungfrau*, se nos muestra a la Virgen de pie, las manos ante el pecho, juntas en oración y con el cabello suelto, elementos todos ellos que se recogen en las representaciones francesas de la Virgen tota pulchra. Solo se omiten los motivos peculiares del *Ahrenkleidjungfrau* -las espigas de grano que decoran su vestido y el tratamiento de su yugo a modo de llama.

El *Áhrenkleidjungfrau* no representa la Inmaculada Concepción. Ello se muestra claramente en el texto de la antifona que aparece en la página del *Devocionario de Maximiliano* que, en 1513, decoró Durero con una representación de la Virgen *Ahrenkleid*: "post partum virgo immolata permansisti". El texto hace hincapié sobre su perpetua virginidad, no sobre su Inmaculada Concepción. El artista desconocido que inventó la iconografía de la Virgen tota pulchra adaptó la recatada María de la tradición del *Áhrenkleidjungfrau* a un nuevo propósito.

Los símbolos que, en algunos grabados, rodean a la Virgen provienen de una fuente literaria y no pictórica -una letanía mariana. Aunque se ha dicho que estos atributos de la Virgen se basan en la Letanía de Loreto, de hecho debieron derivar de uno o varios letanías marianas utilizadas ya durante la segunda mitad del siglo XV. La Letanía de Loreto (o Letanía Loretana) se adoptó en el famoso relicario de Loreto y alcanzó mayor fama que cualquier otra, pero no se compuso aproximadamente hasta el año 1500. No pudo consiguientemente inspirar la obra de la Catedral de Cahors.

S. Bernardo fue el primero en aplicar a la Virgen los versos del Cantar de los Cantares que elogiaban a la mujer: "Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te" (Eres completamente bella, amiga mía, y estás preservada de toda mancha). Durante el siglo XII, cuando Abelardo se refiere a esta cita al tratar la doctrina, la identifica con la Inmaculada Concepción (22).

El número de atributos de la Virgen basados en el Cantar de los Cantares no es constante en todas las representaciones de la tota pulchra. Se incluyen normalmente el sol y la luna porque ella es *electa ut sol* y *pulchra ut luna*, frases que también se encuentran en el Cantar de los Cantares: "¿Quién es esta que se muestra como el alda, bella como la luna, clara como el sol y terrible como un ejército en orden de batalla?" La *porta Coeli*, la puerta del cielo, proviene del sueño de Jacob en el Génesis. El cedro *exaltata* es una reflexión sobre las profecías de Ezequiel y también se menciona en *Ecclesiasticus* 24. La rosa sin espinas es un viejo símbolo de la pureza de la Virgen. La *fons hortorum*, *puteus aquarum viventium* y *ortus conclusus* provienen del Cantar de los Cantares 4: "Huerto cerrado eres, hermana

mía; fuente cerrada, fuente sellada" y "fuente de huertos, pozo de aguas vivas, que corren del Líbano". La *virga Jessé*, que ya ha sido tratada, tiene su origen en Ezequiel. La Virgen como *stella maris*, estrella del mar, se toma de un himno litúrgico medieval. *Sicut liliun ínter spinas* es también del Cantar de los Cantares: "Soy la rosa de Sharon, y el lirio de los valles. Como el lirio entre los espinos, así es mi amiga entre las doncellas. La rama de oliva (oliva speciosa) es un antiguo símbolo de paz y en las primeras pinturas de la Anunciación, Gabriel a menudo ofrece un ramo de oliva a la Virgen. La *turrís David cum propugnaculis* se toma del Cantar de los Cantares: "Tu cuello es como una torre de David construida por un ejército...", referencia a la Virgen como desposada de Cristo y consiguientemente de la Iglesia. Más importante que sus definiciones en la representación de su Concepción es el *speculum sine macula*, el espejo sin mancha: También en muchas representaciones aparecen la Ciudad de Dios, la escalera de Jacob, el templo del Espíritu Santo, la Ciudad del Refugio y el ciprés de Sión.

Aunque los símbolos de las letanías en las artes visuales permanecen enteramente constantes en número y carácter, los autores de las letanías de María continuaron desarrollando la panoplia de sus alabanzas. Una letanía publicada en Toledo el año 1590 contiene más de cien alabanzas en su honor, todas ellas compiladas de otras tantas letanías "...que se cantan en Roma en diversos santuarios y en uno de Loreto" (23). A su vez, las letanías constituyen un fértil campo para los exégetas immaculistas: es el caso de Alonso Bonilla cuyo largo panegírico en verso -*Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María, Nuestra Señora*- se publicó en Baeza el año 1624 con impresionantes credenciales: el imprimatur era del mismo rey, una dedicatoria al Conde-Duque de Olivares y un prólogo de Lope de Vega, quien escribió una "comedia de la Concepción Inmaculada" llamada *La limpieza no manchada* (1618).

La imagen de Dios Padre sobre la Virgen y sus atributos refleja la tradición medieval de la glorificación de la Virgen en los Cielos. Hasta alrededor de 1400, la glorificación se pintó de diferentes modos -Cristo bendiciendo a la Virgen después de la Coronación, Cristo bendiciendo a la Virgen mientras los ángeles colocan sobre su cabeza la corona o El mismo coronándola. A partir de 1400, la imagen más común de su glorificación nos la proporciona su coronación por la Trinidad (24). En muchas representaciones españolas de la Virgen tota pulchra del siglo XVI, puede observarse este tipo holandés de coronación. La presencia del Dios Padre sobre la cartela que con las palabras "Tota pulchra es..." en los grabados hace hincapié sobre la creación de la Virgen en el pensamiento divino antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológico se ha desplazado hacia la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual. Cesar Calderari interpretó la frase del Cantar de los Cantares como una alabanza divina a la perfección de su creación:

"El es el que concibió y formó esta sacratissima Señora, come primera entrar todas la criaturas; que así nos lo dite el Espíritu santo en los libros de la Sabiduría. Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram (Proverbios 8,24). Como si dixera: En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida" (25).

Calderari se refiere a la creación de la Virgen en una larga comparación entre el humilde trabajo del artista y la perfecta creación de Dios, el mayor de los pintores:

"Imaginad pues agora, quan rara, y quan inexplicable seria la belleza de la Virgen; traçada ab eterno en la excelsa mente de Dios, y sacada despues a la luz por obra del primissimo pinzel de su soberana, y omnipotente mano. Tota pulchra" (26).

En pocas palabras, Calderari explica que los pintores firman sus cuadros faciebat, sirviéndose del imperfecto de indicativo porque sus trabajos son imperfectos. Dios, sin embargo, firma este trabajo (la Virgen) "Tota pulchra es" porque todo lo que sale de su mano está acabado, es más perfecto (27). Alonso de Bonilla también se refiere al topos de que las artes no pueden comprender o expresar el milagro de la creación de la Virgen:

De la pintura peregrinamente/ Quedó el arte por ti perfeccionado;/ Pues no puede el pintor mas eminente/ Introducir lo vivo en lo pintado,/ Y tu con el pinzel de amor ardiente/ Mostrando a Dios en carne retratado,/ Diste (por dar al arte mayor punto)/ Lo vivo y lo pintado todo junto.

Honar pudiste tanto la escultura,/ Que en sacra forma, en soberano vultu,/ Sacaste a luz, la celestial figura/ Que al escultor enmudecio mas culto:/ Porque el que en luz innaccesible y pura/ Habitava incorporeo, intacto, oculto,/ Despues que por tu ser hombre fue hecho,/ Ya de qualquier pintor es contrahecho (28)

La iconografía de la Virgen tota pulchra se adoptó de forma casi simultánea en España y Francia. Las monjas del Convento de la Encarnación de Valencia publicaron un grabado de madera (fig. 27) que ilustra *gozos* (versos laudatorios de la Virgen) en honor de la

Inmaculada Concepción. Este convento fue fundado en 1501 con el nombre de la Concepción. Sin embargo, Fernando, en una pragmática de 1502, decidió que la institución no podía continuar llamándose así, pues en la misma ciudad había ya otro dedicado a la *Puridad* (29). (A la Inmaculada Concepción también se la llama en España *Purísima Concepción* y *Limpia Concepción* sin variación de significado). Aunque las raras impresiones existentes no nos dan la fecha de su publicación, parece ser que los gozos se compusieron sobre 1502. Quizá daten de 1503 o de más tarde si es cierto que se basaron en un grabado francés de 1503. En el grabado de Valencia había un pequeño añadido a la imagen de la Virgen: una diminuta imagen de un rostro como el sol sobre el abdomen de la Virgen, alusión al niño in utero que hace referencia a la Encarnación del Hijo de Dios, el nuevo nombre del convento para el cual fue creado. Este grabado sólo es una de las numerosas versiones de la Virgen tota pulchra que se publicaron en España en los primeros años del siglo XVII (30).

Xilografías similares a esta adornan las portadas de muchos libros de poesías del siglo XVI, panegíricos y tratados dedicados a la Virgen. Es el caso de un frontispicio (fig. 28) de una edición de 1561 del *Libre de consells* de Jaime Roig (muerto en 1478). Entrado el siglo XVII, la Virgen tota pulchra continúa siendo el modo habitual de ilustrar la doctrina de la Inmaculada Concepción en los libros, tendencia que se mantiene en los grabados españoles de devoción popular en los siglos XVIII y XIX.

No cabe duda de que la tota pulchra aparece en la pintura española en una fecha tan temprana como la de los grabados. Una parte (fig. 29) del retablo principal de la iglesia de San Saturnino (llamada "del Cerco") en Artajona (Navarra) duplicó la composición del grabado francés de 1503 (Post atribuye el panel pintado a la escuela de Pedro Díaz) (31). La ambigua inscripción sobre el retablo se cree que se hizo entre los años 1497 y 15013 (32):

Este retablo se lizo á onor de Dios y de la gloriosa Virgen y del glorioso S Cernin año mill quinientos uno los venerables... canónigos de Tolosa y los Beneficiados mosen Miguel de Artajona y... Santestaban... duró quatro el facerlo (33).

La fecha de 1501 puede ser la de su comienzo, la del momento en que se dedicó o la de su finalización. Si fue comenzado en 1501 y completado cuatro años después, la pintura de la Virgen tota pulchra puede provenir de un grabado francés o ambos pueden tener una fuente común en el retablo de la Catedral de Cahors. Puesto que la iglesia de San Saturnino era un priorato de la iglesia de San Sernin de Toulouse y Cahors se encuentra cerca de Toulouse, las conexiones geográficas y eclesiásticas pueden explicar la aparición de la nueva iconografía en un medio provinciano como Artajona. Sea cual fuere su origen específico, la imagen de la Virgen tota pulchra aparece en diversos lugares de España durante el siglo XVI, tanto en pintura y relieves escultóricos como en grabados.

Sin embargo, la aceptación de la Virgen tota pulchra como modo correcto de representar la Inmaculada Concepción no fue inmediata. De hecho, la imagen no siempre se comprendió como una referencia a la doctrina. Los símbolos de las letanías dispuestos en un paisaje con la Virgen gloriosa pintada en la parte superior de la página 83r del Breviario de Grimani sobre 1510, no ilustran texto alguno. El texto del Oficio de la Inmaculada Concepción estaba iluminado por una representación de Anna gravida. La Virgen tota pulchra así tardó bastante en desplazar los modos tardomedievales de representar la doctrina. Aunque satisfacía a los teólogos, era demasiado abstracta para el pueblo. El programa iconográfico de las sillas del coro de la basílica del Pilar de Zaragoza ?una serie de paneles en relieve ejecutados entre 1544 y 1546 por Juan Moreto, Esteban de Obray y Nicolás Lobato ejemplifica el lento proceso de aceptación de la tota pulchra como modo visual adecuado de representar la doctrina (34). Aquí (fig. 30) la imagen de la Virgen tota pulchra está precedida por paneles que representan la Anunciación a Joaquín y el Abrazo en la Puerta Dorada. Así, la nueva iconografía de la Inmaculada Concepción se ve roeada por imágenes más viejas que hacen referencia a la misma idea. La noción de la Virgen creada *ab eterno* y destinada en la mente divina a ser receptáculo de la encarnación, se lleva más lejos en el panel de las sillas de coro que representan una anómala Natividad (fig. 31). Aquí, Dios Padre protagoniza la escena; a la Virgen se la muestra en pie sobre la luna creciente con una imagen de Cristo in utero que por su forma prefigura la Crucifixión (35).

Análogamente en el ala derecha del retablo principal de la iglesia parroquial de la Asunción en Trasobares (Zaragoza), obra de artistas desconocidos que trabajaron poco antes de 1550, se sitúa a la Virgen tota pulchra entre las pinturas del Abrazo en la Puerta Dorada y del Nacimiento de la Virgen (fig. 32). Una vez más, el modelo medieval de Inmaculada Concepción refuerza y clarifica el significado del nuevo tipo que dogmáticamente es correcto.



Los cuadros de Juan de Juanes y sus discípulos valencianos nos proporcionan las representaciones mejor conocidas de la *tota pulchra* durante el siglo XVI. En sus primeras versiones (1555-1560) (fig. 33), Juanes incluye a Joaquín y Sta. Ana, reforzando el significado de la nueva imagen con asociaciones medievales de un modo semejante a las obras a las que nos hemos referido antes. La Virgen de Juanes se alza sobre la luna creciente. Como veremos, esta inclusión contaba ya con una sólida tradición artística. No obstante, en esta pintura, la inscripción no se ha tomado del Apocalipsis 12, donde la Virgen se describe irguiéndose con la luna bajo sus pies, sino del Cantar de los Cantares: "Pulchra ut luna". Así pues, Juan de Juanes no identifica la Virgen de la Inmaculada Concepción con la mujer apocalíptica como, poco después -en este mismo siglo- se haría.

De todas las versiones de Juanes del tema, la más influyente fue la encargada sobre 1476-1577 por el jesuita Martín de Albero para el Colegio de San Pablo en Valencia (fig. 34) (en 1579 se la trasladó a la nueva iglesia jesuita de la Casa Profesa de esa ciudad). La fama de la pintura se debe no sólo a su gran belleza, sino también al entusiasmo que mostraron los jesuitas por la perfecta adecuación representativa de su imagen con la doctrina de la Inmaculada Concepción tal y como la elaboró Molanus aproximadamente una década antes. La Virgen, en pie sobre una luna creciente encima de la inscripción "pulchra ut luna", se encuentra rodeada por sus atributos y coronada por la Trinidad. Bajo la paloma del Espíritu Santo, hay una cartela que dice: "Tota pulchra es amica mea et macula non est in te". El éxito de la interpretación de Juanes se refleja en las muchas veces que, tras la muerte del artista en 1579, se reprodujo fidedignamente esta imagen (36).

### *Mulier amicta sole*

La aparición de la luna creciente bajo los pies de la Virgen en las representaciones españolas de la Virgen *tota pulchra*, un detalle que no menciona Molanus en su descripción del tipo, se basa en el siguiente pasaje 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".

Se creyó que esta imagen descrita en el Apocalipsis representaba la Iglesia, pues los escritos de Epifanio del siglo XIV se referían al triunfo de la Iglesia sobre Satán con los versos siguientes:

"Y dio a luz a un niño al que fue encomendado regir todas las naciones, y se produjo una guerra en los cielos: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón y el dragón contra sus ángeles. Y el gran dragón fue arrojado a aquella vieja serpiente llamada el Diablo o Satán que engañó a toda la humanidad. Y oigo una voz sonora que dice en los cielos: ahora ha llegado la salvación".

Según una posterior interpretación de S. Bernardo -idea que se aclarará en su sermón "dominica infra octavam Assumptionis"-, la mujer apocalíptica descrita en el verso 12,I era la misma Virgen, y los versos citados representan el triunfo de la Virgen sobre el pecado. A partir del siglo XII -siguiendo a San Bernardo-, la Virgen se representaba frecuentemente como la mujer descrita por San Juan en Patmos. La imagen se adaptó para representar alternativamente a la Reina de los Cielos, la Virgen del Rosario o de la Asunción o, finalmente, la Inmaculada Concepción.

La mujer apocalíptica aparece por vez primera en las ilustraciones del Apocalipsis, donde simplemente es una representación narrativa y no una imagen tipológica o simbólica (37).

Entrado el siglo XIV, la imagen de la Virgen y el Niño sobre la luna creciente, "vestida con el sol", se toma de la narración para servir a finalidades concretas, tales como la visión sobre la que Sibila Tiburtina llama la atención al Emperador Augusto cuando dice: "Hic te majorem ipsum adora" (Este es mas grande que tu, adórale) -imagen que artísticamente se conoce como *Aracoeli*. La misma imagen se convierte sin problema en la representación pictórica habitual de una aparición de la Virgen. Así como la mujer apocalíptica se apareció a Juan en una visión, del mismo modo la Virgen se aparece al devoto.

Los elementos apocalípticos de la luna creciente, los rayos del sol y las doce estrellas aparecen frecuentemente en los cuadros de la Madonna de Humildad, donde la Virgen se sienta y sostiene a Cristo niño. Jaime Serra, pintor catalán que trabaja entre 1360 y 1375, trató el tema en el panel central de un fragmento de retablo de la iglesia parroquial de Palau. Hay referencias a la mujer apocalíptica en la luna creciente bajo los pies de la Virgen, en las estrellas que embellecen su halo y en el suelo dorado (que es el sol con el que Ella se

reviste). Una comparación entre este panel y el panel central de un retablo veneciano de finales del siglo XIV, muestra hasta qué punto es importante el contexto para identificar como inmaculista la imagen apocalíptica. En la veneciana *Madonna de la Humildad* los elementos apocalípticos apenas difieren de los del panel de Serra -la Madonna tiene a sus pies una luna creciente incluso más pequeña y las doce estrellas forman un arco sobre la pareja celestial. Sin embargo, los programas iconográficos de los retablos son bastante diferentes. La Madonna veneciana está rodeada por pequeños paneles que representan escenas de la vida de la Virgen según el Protoevangelio, así como milagros de la Virgen de la Inmaculada Concepción (39). Esta Madonna de la Humildad debe interpretarse como una "Madonna de la Humildad concebida inmaculada mente". Los demás paneles del retablo de Jaime Serra no parece que sigan programa iconográfico alguno -se incluyen en él figuras tan dispares como la Crucifixión, la muerte de la Virgen, la Ascensión, Pentecostés y figuras de San Martín, San Nicolás, San Lorenzo y San Esteban (?). La posible identificación del panel veneciano con la Inmaculada Concepción constituye de hecho un uso atípico de la imagen de la Madonna de la Humildad. Parece ser que muchas de estas representaciones fueron encargadas por dominicos contrarios a la doctrina. Se ha sugerido que:

"...la Madonna de la Humildad fue favorecida por los dominicos como argumento emblemático contra la idea de la Inmaculada Concepción de la Virgen, pues la imagen, al identificar la Virgen con la Mujer del Apocalipsis (que al parecer concibe un niño inmaculadamente), inclinando la cabeza y colocándola sobre el suelo, expresa su modestia y humildad" (40).

A partir de finales del siglo XIV, la Virgen sobre la luna creciente, *amicta sole*, ilustró la Bendición de los Miembros Virginales, una meditación que se llevará a término antes que su imagen (41). Ya a finales del siglo XV, han aparecido ?sobre todo en Alemania? muchos grabados que representan a la Virgen como mujer apocalíptica. En ellos algunas veces se escribe una oración inmaculista dirigida a la Virgen. A quien la rezara -se decía- el Papa Sixto IV le concedería una indulgencia de once mil años (42). La difusión de estos grabados que representaban a la Virgen como mujer apocalíptica estimularon su aparición en otros medios y bajo diferentes invocaciones, varias de ellas dominicas.

Unas de las aplicaciones más consistentes de la imagen de la *mulier amicta sole* antes del siglo XVI se encuentra en la fórmula iconográfica desarrollada para la dominica "Virgen del Rosario". En 1478, Sixto IV concedió indulgencias a la Cofradía del Rosario, establecida en 1474 por Jacob Sprenger. El culto del rosario, estimulado por el *Psalterium Mariae Virginis* del dominico Fray Alain de la Roche, que disfrutó de gran popularidad y se tradujo a varias lenguas, contó muy pronto con innumerables seguidores. Desde el principio, la Virgen del Rosario se mostró con la apariencia de la mujer apocalíptica, normalmente con el niño.

La representación de la Virgen como mujer apocalíptica en la iconografía del Rosario no era el único caso en el que esta imagen aparece en el arte dominico. Por ejemplo, la Virgen sobre la luna creciente (sin el niño) rodeada por ángeles músicos es el foco de la *Aparición de la Virgen* de Pedro Berruguete pintada a finales del siglo XV en uno de los paneles del altar mayor de la iglesia dominica de Sto. Tomás de Avila (hoy en el Museo del Prado de Madrid) (43). Estas representaciones dominicas de la Virgen sobre la luna creciente muestran que ésta última no constituía un símbolo de la Inmaculada Concepción.

En España, a finales del siglo XV y durante el siglo XVI, el uso más habitual de la imagen apocalíptica de la Virgen se encuentra en las representaciones de su Asunción. Puesto que los detalles iconográficos descritos por S. Juan se combinaron más tarde con el tipo de Virgen tota pulchra para proporcionar al siglo XVII una visión de la Inmaculada Concepción, y dado que la consecuente utilización de la visión apocalíptica en las representaciones de la Asunción parece ser un rasgo peculiarmente español (44), los modernos historiadores del arte han interpretado muchas veces las primeras imágenes de la Asunción como representaciones inmaculistas. Esto es un error.

La Asunción de la Virgen no constituía un tema importante en el arte medieval tardío. Su Asunción, que a menudo se muestra como una diminuta alma liberada hacia el cielo por su Hijo, ocupa un lugar secundario en relación a temas como la Dormición o la Coronación en los Cielos. Sólo a finales del siglo XV -y especialmente en España- la Asunción empieza a pintarse repetidamente sola (45). La idea de representar la Asunción de la Virgen con apariencia de mujer apocalíptica, aunque no originaria de España, se adoptó muy pronto en la península. Al parecer la modalidad proviene de Holanda. De allí fue primero importada a España a través de la figura de la Virgen de la Asunción utilizada en la representación de la *Dormición de la Virgen* de Bartolomé Bermejo (46). Bermejo muestra a la Virgen apareciéndose sobre una luna creciente -detalle que no se muestra en su obra maestra- en miniatura sobre su propia forma que yace en

su cama rodeada por afligidos apóstoles. Quizá sea Bermejo el primer artista español que utiliza esta referencia apocalíptica en una representación de la Asunción.

Pero quizá el primer ejemplo significativo del tema en la pintura "hispano flamenca" nos lo proporcione el pequeño panel de Michel Sittow (fig. 35) ejecutado para el retablo personal de la Reina Isabel (sobre 1500). Se le ha malinterpretado como una representación de la Inmaculada Concepción (47). De hecho, la pintura desde un principio está documentada como una representación de la Asunción (48). Se ha dicho para describir este panel que era una combinación de los temas de la Asunción, la Inmaculada Concepción y la Coronación de la Virgen. Sin embargo, parece seguro que sus contemporáneos la consideraron como una Asunción. Los documentos nada dicen de que se dedicara a la Inmaculada Concepción, mientras que nadie duda que otro panel del mismo retablo (49) representa la Coronación. En estas pinturas, la Coronación de la Virgen por los ángeles debe ser interpretada como una representación de su papel en los cielos como *Regina angelorum*. Durante los siglos XV y XVI la coronación de la Virgen se pinta siempre como un acontecimiento específico llevado a cabo por la Trinidad, Dios Padre y su Hijo.

El cuadro de Sittow, aprobado por la misma reina, pudo ser el modelo de muchas fieles imitaciones, y durante el siglo XVI por lo menos fue copiado una vez en España (50). No obstante, la versión de Sittow de la Asunción de la Virgen no fue un caso aislado, puesto que ninguna versión de la época recoge su uso del manto de la Virgen como Mandorla.

Cualesquiera sean sus fuentes, la imagen de la Virgen de la Asunción que se yergue sobre la luna creciente acompañada de ángeles se propaga rápidamente en España a partir de los primeros años del siglo XVI. La asociación de imagen y texto en los libros iluminados de los coros y misales de la época deja patente que la imagen representó única y exclusivamente la Asunción de la Virgen.

La clara distinción entre representaciones de la Inmaculada Concepción y Asunción a final del siglo se acentúa aún más cuando las obras son de un sólo artista o se encuentran juntas en un solo retablo. Hemos visto que la Aparición de la Virgen (sobre luna creciente) de Berruguete (Museo del Prado) representa un tema dominico y consecuentemente no puede interpretarse como inmaculista. ¿Cómo debía Berruguete haber pintado la Inmaculada Concepción? De hecho pintó dos paneles que representaban las anunciaciones angélicas a Joaquín y a Sta. Ana para un retablo de la iglesia de Sta. Eulalia en Paredes de Nava. La pieza original del centro del altar es una escultura de madera policromada que representa el Abrazo en la Puerta Dorada y se esculpió precisamente para subrayar su importancia en el programa que, indudablemente, estaba dedicado a la Inmaculada Concepción (51). En tiempos de Berruguete, el Abrazo en la Puerta Dorada era la forma arquetípica de representar la Inmaculada Concepción. Berruguete utiliza la Virgen sobre la luna creciente no sólo en el retablo de Sto. Tomás, sino también en una Asunción (hoy en Madrid, ¿colección Ruiz?) que originariamente formaba parte de un retablo ninguno de cuyos paneles restantes parece referirse a la Inmaculada Concepción, sino que incluyen los temas de la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Dormición.

Cuando estas obras se encuentran *in situ*, normalmente está bastante claro que el tipo representa exclusivamente la Asunción. Por ejemplo en un retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia parroquial de Briones realizado por Pedro Arbulo de Marguete en 1568, se ilustra la doctrina mediante un relieve escultórico del Abrazo en la Puerta Dorada. Así, la Virgen esculpida sobre la luna creciente, *amicta sole*, acompañada por ángeles, representa su Asunción. La serpiente aplastada en el suelo bajo la luna creciente se refiere tanto a la aparición en el Apocalipsis 12,3 de "un gran dragón rojo con siete cabezas y diez cuernos y siete coronas sobre sus cabezas" que fue arrojado dentro de la tierra (Apocalipsis 12,9) por San Miguel y sus ángeles, como al Génesis 3,15 que se interpretaba como referencia al triunfo de la virgen sobre la serpiente del mal y la herejía (52).

A veces, la Asunción aparece en retablos sin ninguna referencia visual a la Inmaculada Concepción. Así se muestra la Virgen a finales del siglo XV como panel central del enorme altar principal de la Catedral de Sevilla realizado antes del año 1500 por el maestro flamenco Pyeter Dancart (fig. 36). Las demás secciones de este retablo representan escenas de la vida de Cristo.

Referirse a los retablos españoles del siglo XVI en los que la Asunción es la imagen central sería verdaderamente algo demasiado largo (53). Y en España la Virgen de la Asunción de estos retablos se representa como mujer apocalíptica.

Consiguientemente es especialmente interesante señalar que cuando en 1568 Molanus, en su *De historia SS imaginum et picturarum*, se

refiere a la iconografía correcta de la Asunción, describe una imagen española. Aunque probablemente derivado de ejemplos holandeses, el tema se trata muy raramente en el arte septentrional del siglo XVI y casi no existe en Italia: Molanus afirma inequívocamente que las representaciones artísticas de la Asunción se harán según la visión de S. Juan en el Apocalipsis. Sobre este punto no hay la menor duda:

At posquam Maria assumpta est in caelum, Regina caelorum facta, ei quoque Reginalem statuam erigendam esse putabit Ecclesia, in medum de quo scribitur in Apocalypsi, ubi divus Joannes vidit Reginam hanc amictam sole, et lunam sub pedibus eius, in capite gestantem Coronam sternerum duodecim. Est enim coronata Maria noveor Chororum Angelicorum privilegio simul et trium ordinum praerogativa dotata, scilicet Virginum, Martyrum, et Confessorum. Haec quoque est iHa Regina, de qua David ait: "Astetit Regina a dextris tuis, circumamicta varietate", scilicet donorum caelestium. Locum hunc Apocalypsis de B. Maria explicant Augustinus et Bernardus integro Sermone. Et quamvis alli de Ecclesia interpretentur recte tamen citatis locis, et in Ecclesiarum picturis per eminentiam, Deiparae applicatur, quae etiam ipsa figuram in se sanctae Ecclesiae demon (...) ravit.

Nec incongrue Angeli pinguntur circa effigiem superbenedictae Virginis, ubi ad caelum assumitur, quasi admirabunde dicentes: "Quae est ista quae ascendit per desertum, sicut virgula fumi, ex aromatibus myrrhae, et thuris, et universi pulveris pigmentarii?" (54).

"Y después de su Asunción, María se convirtió en reina de los cielos. La iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba escrito en el Apocalipsis, donde se escribiese cómo Juan ve a esta reina, Amictam solem, la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza. Y María coronada tiene el privilegio de poseer nueve coros de ángeles, así como la prerrogativa de tres órdenes de Vírgenes, mártires y penitentes. Ella es también la reina de la que dice David: "La reina se alza a su derecha rodeada de colores (?)" i.e., los dones del cielo. San Agustín y San Bernardo dedican sermones a este lugar apocalíptico de la Virgen María.

Hay otros que han citado correctamente estos lugares tanto en el arte como en la iglesia. A ella, por su eminencia, se la conoce como *Deiparae* y es una imagen verdadera de la Santa Iglesia. No son incongruentes los ángeles pintados que rodean la imagen de la Santísima Virgen de la que, cuando sube a los cielos, dicen cosas maravillosas: ¿Quién es esa que se eleva por los desiertos"...

Molanus refleja no solamente las preferencias del Concilio de Trento y de la Compañía de Jesús -él mismo era jesuita-, sino una imaginería decididamente española. Cuando se refiere a la iconografía de la Asunción, no menciona en absoluto la doctrina de la Inmaculada Concepción a la que trata en otro lugar por separado.

Así, la famosa Asunción del Greco (fig. 37) pintada para el altar mayor de la iglesia de Sto. Domingo el Antiguo de Toledo en 1577 iconográficamente respeta fielmente tanto la tradición española como la ortodoxia personificada en el tratado de Molanus. Estilísticamente la pintura se encuentra muy lejos de la del Maestro Dancart de la Catedral de Sevilla, pero iconográficamente es la misma: la Virgen, ligera sobre la luna creciente y acompañada por ángeles, se alza desde el sarcófago hacia los cielos, mientras que los apóstoles, debajo reaccionan individualmente ante el milagro. *La Coronación de la Virgen* del Greco (1591?92) (fig. 38) presenta también una iconografía tradicional y ortodoxa. La Coronación de la Virgen (sobre la luna creciente) por la Trinidad, que tiene lugar ante los santos, concuerda con el texto de Molanus:

"Imo crediderim, cum Anselmo, omnes illius patraie cives adsuise in adventu Matris Domini fui (55).

"Yo creería, con Anselmo, que todos aquellos ciudadanos de la patria estuvieron presentes cuando vino la Madre de Dios".

Las obras que hemos visto se relacionan lejanamente con la ortodoxia y las interpretaciones conocidas de los temas. El tratado de Molanus -como muchos tratados de arte- reflejan no tanto recientes innovaciones como la tradición y una actitud dominante en el momento. Así, en la relación de imágenes que hace Molanus, la Asunción se muestra, desde el punto de vista artístico, según la visión de San Juan, y la doctrina de la Inmaculada Concepción se representa mediante una imagen de la Virgen rodeada por símbolos de las letanías. Molanus no ignora imágenes que no son del todo satisfactorias en sus representaciones de una idea. Señalando que el Abrazo ante la Puerta Dorada no es un modo correcto de representar la Inmaculada Concepción, admite tácitamente que aún se utiliza. El hecho de que incluya el Abrazo ante la Puerta Dorada en su argumentación sugiere que el tema vuelve esporádicamente al arte español, pues aquella escena es rara en el arte septentrional e italiano del siglo XVI. Su tratado se concibe como un correctivo. Presumiblemente entonces si hubieran existido otros modos de representar la doctrina de la Inmaculada Concepción, se habría referido a ellos, junto con el Abrazo ante la Puerta Dorada, como medios incorrectos de representar la idea.

Cuando Molanus niega la representación de la doctrina a ciertas imágenes se limita a recoger una tradición que jamás las tuvo como

tales. Consiguientemente las imágenes de la Virgen como mujer apocalíptica que no parecen representar la Asunción no deben interpretarse -so pena de caer en anacronismo- como ilustraciones de la doctrina, sino entenderse simplemente como pinturas, como "imágenes de Nuestra Señora.. *sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*" (56). En los retablos españoles, la Asunción se encuentra muchas veces yuxtapuesta a otras representaciones de la Virgen (o la Virgen y el Niño). A veces éstas pueden identificarse como imágenes específicas. Tal es el caso de la "Virgen Antigua", un tipo especialmente venerado en España. Como la imagen de la Virgen de Guadalupe de México, "la Antigua" era tratada como un icono y se la copiaba hasta en los menores detalles, de tal modo que no perdiera el mínimo grado de venerabilidad. En otros casos, la Virgen se representa de modo más general como *amicta sole*. La naturaleza y finalidad de estas imágenes son puramente devocionales y de ningún modo pretenden representar la doctrina de la Inmaculada Concepción. Entre las más famosas de ellas se encuentran las esculpidas por Juan de Juni.

Juan de Juni fue el escultor y *entallador* del retablo ejecutado para la iglesia de la Antigua de Valladolid entre 1545 y 1562 y que hoy se encuentra en la Catedral de esta ciudad (57). La gran figura central de la Virgen (fig. 39) se representa coronada, *amicta sole*, y de pie sobre la luna creciente, debajo de la cual una serpiente es aplastada. A diferencia de la representación habitual de la Virgen de la Asunción como mujer apocalíptica, aquí la Virgen ase uno de los símbolos de las letanías: la azucena; y, en la otra mano, sostiene un libro que puede interpretarse como el Libro de la Sabiduría. Una nueva y más significativa conexión con la doctrina de la Inmaculada Concepción es la inscripción bajo la Virgen que dice: "Ab initio et ante scecula (sic) creata sum" ("Me creó desde el principio y antes del mundo"), cita del Ecclesiasticus 24,9. Este texto era usado por Petrus Thomae, un escritor franciscano que, en Barcelona sobre 1320, fue el primero en citar el Ecclesiasticus como prueba de la Inmaculada Concepción (58). Los escritos de Petrus Thomae fueron utilizados en 1378 por Jean Vitalis en su *Defensorum Beatae Virginis* y a su vez constituyeron el apoyo para la defensa preparada para el Concilio de Basilea de 1437. Ecclesiasticus, uno de los libros no canónicos más apreciados, fue uno de los textos apócrifos que recibió el espaldarazo de libro sagrado y canónico durante el Concilio de Trento de 1546. A pesar de todo ello, antes de identificar a esta escultura de la Virgen como una "Inmaculada Concepción", es importante señalar que el programa de este retablo incluye también un relieve, en la parte inferior izquierda, que representa el Abrazo ante la Puerta Dorada, pues la Inmaculada Concepción de la Virgen fue pintada durante el siglo XVI. Es consiguientemente más probable que la figura central de la Virgen sólo represente la invocación nominal de la Virgen como "Santa María la Antigua", del mismo modo que la figura central de la Virgen del altar mayor de una iglesia dedicada a Santa María de la Asunción siempre representa a la Virgen de la Asunción (59).

Esta interpretación de la Virgen de Juni se confirma si la comparamos con otra: Juni esculpió una copia fidedigna de la Virgen de Sta. María la Antigua para la capilla Benavente de la Iglesia de Sta. María en Medina de Ríoseco. De nuevo, se alza sobre la luna creciente, encima de una serpiente que se enrosca vigorosamente, su mano derecha ofrece una azucena y la izquierda permanece sobre el pecho. Todos los paneles esculpidos que rodean a la Virgen representan escenas de su vida. Las más importantes de estas escenas -figuraciones del Abrazo en la Puerta Dorada- se sitúan en la parte inferior del centro del retablo. El contrato de 1557 para este retablo lo llama "un retablo de la historia de la Concepción de Nuestra Señora" (60). El documento especifica minuciosamente todo lo relativo a la iconografía y colocación de las escenas dispuestas alrededor de la imagen central de la Virgen. Junto al Abrazo en la Puerta Dorada, se encuentran las escenas del Nacimiento de la Virgen, su Presentación en el templo, la Expulsión de Joaquín del templo y la Anunciación del Angel a Joaquín. El mismo contrato se refiere a la misma escultura de la Virgen en los términos de "Nuestra Señora". En un retablo de estas características se sobreentiende que la Virgen ha de ser Inmaculada. No obstante, una escultura de su imagen no debe consiguientemente representar la Inmaculada Concepción de la Virgen (61). Lo más probable es que el patrón la considerase simplemente como una representación de "Nuestra Señora".

#### *Hacia una iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción*

La fusión de la imaginería apocalíptica e inmaculista en las obras de Juan de Juni no simbolizó, pues, la doctrina de la Inmaculada Concepción. Esta combinación sólo alcanzó el rango de iconografía ortodoxa de la Inmaculada Concepción después del Concilio de Trento. Los fundamentos teológicos de esta combinación se vieron justificadas por las decisiones conciliares que, sin embargo, bordearon la negación de la Inmaculada Concepción cuando decidieron que la Virgen no cometió pecado mortal ni venial en toda su vida. Tesis que se consideraron inapelables cuando se declaró, que las tradiciones eclesiales eran tanto una revelación de la palabra de Dios como

escritura. Estas afirmaciones constituyeron el fundamento de la pureza de María entendida por Alonso de Villegas Selvago quien en su *Flos sanctorum*... sostenía que los dos efectos del pecado original -actos pecaminosos y corrupción carnal- no estaban presentes en la vida de la Virgen, quien, al estar limpia del pecado original, fue concebida Inmaculada. Además sostenía que la pureza fue afirmada por el Concilio de Trento y que Ella subió a los cielos en cuerpo y alma, así como que el Concilio consideraba estas tesis como una "tradición de la Iglesia " (62). Cuando Villegas defiende la Pureza de la Virgen, que forma parte de su exégesis sobre la Fiesta de la Asunción, sostiene que la conexión entre las dos doctrinas estaba implícita en las decisiones del Concilio de Trento.

Este canto a las doctrinas de la Asunción y de la Inmaculada Concepción conduce a la confusión de ambas en el arte de finales del siglo XVI. Un nuevo significado penetra ahora a las representaciones tradicionales. La Visión de S. Juan en Patmos, con la Virgen vista sobre la luna creciente, "vestida de sol", se pintó durante mucho tiempo según el testimonio del Apocalipsis. El Greco en su cuadro la *Visión de San Juan en Patmos* va a transformar esta representación modelo. Ahora San Juan mira a la Virgen de la Inmaculada Concepción y la identidad de ésta queda claramente explicitada por los símbolos de las letanías en el paisaje de la parte inferior. No cabe duda de que nos encontramos ante la primera aparición en la *oeuvre* del Greco de símbolos inmaculistas en un paisaje: la pintura (fig. 40) data de 1580. Aquí la larga tradición que acepta a la mujer apocalíptica como Virgen de la Asunción amplía su significado que, ahora, también alcanza a la Virgen de la Inmaculada Concepción, una idea cuyo fundamento quedó establecido por las tesis del Concilio de Trento. La intención del Greco queda reflejada en una última versión de la misma pintura proveniente de su taller y que simplemente omite la figura de San Juan y que, por ello, representa inequívocamente a la *Virgen de la Inmaculada Concepción*.

Desde los tiempos del Concilio de Trento esta imagen híbrida de la Virgen tota pulchra con los signos de la mujer apocalíptica se convierte en el modo habitual de representar la doctrina de la Inmaculada Concepción. Comienza en España en obras como las de Juan de Juni y enseguida se muestra, aunque esporádicamente, en Italia. La rápida propagación de esta asociación de los detalles apocalípticos con la Inmaculada Concepción se intensificó gracias a los impresos flamencos como el diseñado por Martin de Vos (fig. 41), quien también es autor de varias grandes pinturas para patronos españoles realizando un activo intercambio comercial con la ciudad de Sevilla (63). Los impresores de Amberes se encontraban estrechamente vinculados con España gracias a sus relaciones con los jesuitas para quienes la familia Wierix especialmente realizó bastantes trabajos. Los hermanos Wierix -Johannes, Hieronymus y Antonius- fueron en efecto los autores de los grabados para el *Evangelicae historiae imagines, adnotationes et meditationes* cuyo imprimatur es de 1579 y que se publicó en 1583. San Ignacio de Loyola concibió originalmente la idea de un libro ilustrado de meditaciones evangélicas. De acuerdo con esta idea, el jesuita español Jerónimo Nadal, que había colaborado con Bernardino Passeri en los dibujos preparatorios del trabajo, organizó el *Evangelicae historiae*. La iniciativa tomada por los jesuitas en la producción de estas series de impresos demuestra el interés de la orden por la difusión del arte como un instrumento de instrucción y propaganda (64).

Es por ello probable que los jesuitas encargasen a los hermanos Wierix que los abundantes grabados que salían de su taller se hiciesen bajo la inspiración o fuesen aprobados por la orden. Y aunque los Wierix eran protestantes, produjeron muchos impresos para los jesuitas. Al menos después de 1585-1586 cuando las tropas católicas de Alejandro Farnesio reconquistaron Amberes. Estos impresos de la Virgen, que se reprodujeron docenas de veces, reprodujeron imágenes escultóricas y pictóricas que los jesuitas conocían por el arte español. Los grabados -como los de Martin de Vos- establecen claramente la nueva confusión de la Virgen tota pulchra con los atributos de la mujer apocalíptica.

Muchas veces se ha considerado erróneamente a la Virgen de la Inmaculada Concepción del Greco de los años 1607-1613 (fig. 42) como representación de la Asunción, y ello aparentemente sólo a causa del movimiento ascendente de la Composición (66). Sin embargo, los símbolos de sus letanías en el paisaje identifican esta pintura como una versión enérgica de la familiar Virgen tota pulchra del siglo XVI. Una vez más, es el estilo -que no la iconografía- lo que separa la imaginería inmaculista del Greco de la de sus predecesores. Se ilustra el tema con los símbolos de las letanías dispuestos en un escenario paisajístico. No se crea sin embargo que esto es una innovación: a comienzos del siglo XVI, estos símbolos ya se habían incluido en el escenario paisajístico del Breviario de Grimani así como en una pintura holandesa de los mismos años y que hoy se encuentra en el Museo de Varsovia. La composición de estas tempranas obras se repite en el grabado diseñado por Martin de Vos y que probablemente data de los años 1585-1600. Es posible que la composición de este impreso inspirara la pintura de Cristóbal Gómez de 1595 (fig. 43), así como la del Cavalier d'Arpino (hoy en la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando) y que fue ejecutada sobre el año 1600 y enviada desde Roma a un colegio jesuita de Sevilla (67). El éxito que ésta última alcanzó en Sevilla queda probado por el número de copias existentes.

La misma composición aparece simultáneamente en Valladolid cuando en 1603 Juan Pantoja de la Cruz pintó una Virgen de la Inmaculada Concepción con el retrato de un donante (fig. 44). Pantoja de la Cruz ante todo era un retratista y esta es la única representación de la Inmaculada Concepción que sepamos salió de su mano. No debe sorprender que hubiese tenido presente en su cuadro el diseño de Martin de Vos o algún impreso semejante que, de nuevo, incluye los símbolos de las letanías en un escenario paisajístico. La importancia de los grabados en el asentamiento de una iconografía ortodoxa de la Inmaculada Concepción por toda la Europa católica no debe infravalorarse.

Como prueba la obra a la que nos hemos referido; es obvio que la distinción que hace Molanus entre los atributos de la Virgen Inmaculada y la Virgen de la Asunción no se aplicó por más tiempo. El impreso diseñado por Marten de Vos constituye un ejemplo de la nueva y definitiva iconografía de la Inmaculada Concepción. Aquí el artista combinó las características de la Virgen tota pulchra, la Virgen como mujer apocalíptica y la *ipsa* del Génesis que aplasta la serpiente con sus pies (que Molanus trató hasta entonces como un tipo separado), mezcla que puede verse algo antes en España, sobre todo en la obra de Juan de Juni. La fusión de la iconografía inmaculista con la de la Asunción a finales del siglo XVI evolucionó de manera lógica. Aunque todavía no se consideraba dogma de la iglesia, la doctrina de la Asunción de la Virgen gozaba de gran predicamento. Esta creencia contaba con el apoyo de los inmaculistas quienes demostraron que la preservación virginal de toda degradación corporal se debía a su preservación del pecado original. Detrás de ambos dogmas se encuentra la idea de inocencia/victoria opuesta a la de pecado/muerte (68).

Todos estos elementos se encuentran en una pintura de la Sacristía de la Catedral de Sevilla que probablemente date de alrededor de 1600 (fig. 45) que tradicionalmente se ha atribuido a Francisco Pacheco, aunque es casi seguro no fuera él quien la pintara (69). La importancia de los impresos como transmisores de la iconografía inmaculista en esta época se hace patente si comparamos esta pintura con los grabados de Heronymus Wierix (fig. 46) en los que obviamente se basa. Hay también otra versión de la misma composición -y que data aproximadamente de la misma época- en la Sala Capitular del convento jerónimo de Sta. Paula en Sevilla.

El tratamiento radicalmente simplificado de la Inmaculada Concepción en una pintura atribuida a Pablo de Céspedes (fig. 47) ejemplifica la modalidad que indudablemente inspiró impresos como los de Hieronymus Wierix (fig. 48). En estas interpretaciones, el significado nos lo proporciona no tanto la tradicional panoplia de símbolos inmaculistas como una inscripción que dice: "Pulchra ut luna. Electa ut sol". Fue probablemente un impreso de estas características el que sirvió de estímulo a Guido Reni para pintar su Virgen de la Inmaculada Concepción (sobre 1623) (Forli S. Biagio). Cuando el embajador de España envió a la Infanta de España la última versión de Reni de 1627 (fig. 49), este tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción ya había hecho un recorrido circular: de España a Flandes, de aquí a Italia desde donde vuelve otra vez a España. Se ha señalado que la pintura de Reni "parece no haber levantado excesivos comentarios" en España (70). Quizá ello se debió a que la composición pareciera irrelevante a los españoles dado que no era más que una entre un conjunto de representaciones similares.

A comienzos del siglo XVII, se intensificó la presión de España ante el papado para que éste elevase a dogma la doctrina de la Inmaculada Concepción. Este movimiento no tuvo necesidad de inventar un emblema, pues los artistas españoles y el clero de finales del siglo XVI ya había asentado con todas las posibles variantes, una iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción.

#### NOTAS:

(1) Castro p. 40.

(2) Pedro de Ojeda, *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*, (Sevilla, 1616), p, 23r.

(3) Citado por Castro, p. 44.

(4) Elías Tormo y Monsó, *La Inmaculada en el arte español*; (Madrid, 1915), p. 21.

(5) Pasqual y Orbaneja, pp. 175?176.

(6) Ibid., p. 177.

(7) Véase Castro, pp. 40-41, donde se enumeran muchas de tales fundaciones.

(8) William A. Christiaie, Jr., *Local Religion in Sixteenth Century Spain* (Princeton, N. J., 1916), passim.

(9) Ibid., p. 44.

(10) Ibid., pp. 36-37.

(11) Castro, p. 44.

(12) Citado por Constancio Gutiérrez, "España por el dogma de la Inmaculada: la embajada a Roma de 1659 y la bula "Sollicitudo" de Alejandro VII", MC 24 (1955), p.15.

(13) John Patrick, *The Virgin Mary Misrepresented by the Roman Church* (Londres, 1687), p 46: Though the pretended Infallible Chair has not thought fit as yet to determine the Controversie about the Immaculate Conception, for the reasons we shall after give, (Which has not relation at all to Piety, but to Craft and Cunning, lest the breach about it in their own Church should be made wider) yet however it has given them leave to *pray* that, which it dare not command then to *believe* as an Article of Faith".

(14) Ver Walter Delius, *Geschichte der Marienvehrerung* (Munich y Basilea, 1963), p 236 ff. Para el debate en el Concilio de Treto, ver Jesús Olazarán. "El dogma de la Inmaculada Concepción en el Concilio de Trento", *Estudios eclesiásticos* 20 (1946), pp. 105-154.

(15) Ojeda, pp. 16v 17r.

(16) Ibid., p. 164.

(17) Molanus, pp. 393-394. Diego de la Vega incluyó una explicación de "pulchra ut luna, electa ut sol" en su *Parayso de la gloria de los santos*, una colección de sermones cuya segunda edición se publicó en 1604 (Medina del Campo), p. 57.

"Promete pues, que esta soberana Reyna, la qual fue trono de Dios agradable, donde descanso nueve meses, ha de ser hermosa como el Sol. No admite el Sol obscuridad, ni tinieblas; todo esta claro, todo resplandeciente y luzido. Assi la Virgen es de tan gran claridad, que no admite en si niebla de culpa. Y como aquella frente de Luz, parece que la llamaron Sol, por ser solo, y sin segundo en el mundo: assi la Virgen fue sola y sin segundo, en ser preservada de todo pecado. Dize mas, que su hermosura sera muy semejante a la de la Luna perfecta, que ha de durar para siempre. *Et sicut Luna perfecta in aeternum*. Donde advirtio Titelman, que dos estados tiene la Luna, el uno el que agora goza, sujeta a mudangas, a mouimientos, y eclipses: otro el que despues de la restauracion del mundo, ha de gozar para siempre, que entonces estara siempre uniforme, y de una propia manera, no no (sic) padecera eclipses, no mudancas, no movimientos, no tendra la mancha que ahora parece que tiene. Tal ha de ser el trono de Dios, dize David, Sicut Luna perfecta in aeternum. Como la Luna despues de reformada y perfecta; porque en la Virgen nuestra señora no ha de aver mudanca, ni imperfecciones ningunas, no manchas ni fealdades de culpas, pura, clara y limpia, como la luna perfecta".

(18) Ilustrado por Emile Mále, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France* (Paris, 1925), p. 214

(19) Para más ejemplos, ver Lionel Bataillon, "Les symboles des litanies et l'iconographie de la Vierge en Normandie au XVI siècle", *Revue archéologique* 5, 18 (1923), pp. 284-285; Augustin-M Lépicié, *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie* (Spa, 1956), pp. 54-55; y J. J. M. Timmers, "L'Iconographie de l'Immaculée Conception", *Carmelus* 1, fasc. 2 (1954), d. 3.

(20) Louis Réau, *Iconographie de l'art chretien* (Paris, 1958), vol. 3, lam. 1, p. 81.

(21) Los primeros estudios sobre este tipo se deben a Johann Graus quien ha escrito varios artículos sobre el tema en *Kirchenschmuck: fur christliche Kunst und Kunstgeschichte* 35 (1904), "Strassengel und Sta. Maria in Ahrenkleid", pp. 1-9; "S. Maria im Ahrenkleid und die Madonna eum cohazano vom Mailänder Dom", pp. 59-114; "Die Brünnen Madonna im Ahrenkleid", pp. 174-176. El autor ilustra varios de los cuarenta y cinco ejemplos de Ahrenkleidjungfrau que conoce en el arte alemán. Para una bibliografía más completa sobre el tema, ver Herbert von Linem, "Die 'Menschwerdung Christi' des Isenheimer Altares", *Kunstgeschichtliche Studien fur Hans Kaufmann* ed. por Wolfgang Braunfels, p. 155, n. 19; Rudolf Berliner, "Zur Sinndeutung der Ahrenmadonna", *Christliche Kunst* 26 (1929), pp. 97-112 y Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst Gutersloh*, 1980), vol. 4, lam. 2: Marta, pp. 165 ff. Una advertencia: Schiller incluye a la imagen de *Maria im Ahrenkleid* bajo el encabezamiento de *Einzeltypen der María Immaculata*: ninguna de las representaciones alemanas enumeradas de este tipo se refiere a su concepción y varias se encuentran en iglesias dominicas.

(22) Levi d'Ancona, pp. 8-9, n. 13.

(23) Damián de Vegas, *Libro de poesía christiana, moral y divina en que muy de principal intetio se trata de la Inmaculada Concepcion de nuestra Señora* (Toledo, 1590), pp. 20r ff.



- (24) Ver F. Baudoin, "De Kroning door de H. Drieënheid in de vijftiende eeuwse schilderkunst der Nederlanden", *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin* 8 (Bruselas, 1959), p. 188.
- (25) Cesar Calderari, *Conceptos scripturales sobre el magnificat*; traducido por Jaime Rebullosa (Madrid, 1600), p. 35 v.
- (26) Ibid., p. 35 r.
- (27) Ibid., pp. 35r-36v.
- (28) Bonilla, pp. 24v-24r.
- (29) L. Tramoyeres Blasco, "La Purísima Concepción de Juan de Juanes: orígenes y vicisitudes de esta famosa pintura". *Archivo de Arte Valenciano* 3 (1917), pp. 115-116.
- (30) Ver ibid y Trens, p. 152.
- (31) Post, vol. 13 (1966), pp. 211-212.
- (32) José Ramón Castro, *Cuadernos de Arte Navarro; pintura* (Pamplona, 1944), p. 13.
- (33) Transcrito por Pedro Madrazo y Kuntz, *España: sus monumentos y artes su naturaleza y historia. Navarra y Logroño* (Barcelona, 1886), vol. 3, p. 28.
- (34) Ver Francisco Abbad Ríos, "Estudios del renacimiento aragonés", AEA 17 (1945), p. 330.
- (35) Ewald M. Vetter estudia la combinación de estos detalles iconográficos, "Mulier amicta sole und mater Salvatoris", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3 (1958-9), pp. 32-71.
- (36) Ver para ejemplos, Albi p. 99, nota 36. Ver Jose Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols, (Valencia, 1979).
- (37) Ver Lilli Burger, *Die Himmelskdnigin der Apokalypse in der Kunst der Mittelalters* (Berlín, 1937).
- (38) Ver Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries* (Nueva York, 1974), figs. 395, 396 y 400 y Maurice Vloberg, *La Vierge et l'enfant dans l'art francais* (París y Grenoble, 1954), p. 285.
- (39) Para una descripción completa de este retablo, ver Martin Davies, *Nacional Gallery Catalogues: The Earlier Italian Schools* (Londres 1951), pp. 423-425.
- (40) Millard Meiss, "The Madonna of Humulity", AB 18 (1936), p 463, n. 108. Post, vol. 2, p. 232, también señaló la popularidad del tipo entre los dominicos como hizo Giorgiana Goddard King en "The Virgin of Humility", AB 17 (1935), p. 486. Vetter p. 40 dice firmemente: "Man hat aus statistischen Erwägungen des Typus mit dem Dominikanerorden verknüpft".
- (41) Ver Sixten Ringbom, "María in sole and the Virgin of the Rosary", JWCI 25 (1962), pp. 326-327.
- (42) Ibid., p. 326.
- (43) Guy de Tervarent se ocupa de la iconografía de este panel en *Les Enigmes de l'art du Moyen Age* (Paris, 1938), vol. 1, pp. 13-14. Se basó en la aparición milagrosa de la Virgen a un fraile dominico en el siglo XIII. Lepicier, p. 136, interpreta equivocadamente la imagen como una Inmaculada Concepción.
- (44) Colín Eisler, "The Sittow Assumption", *Art News* 64 (Sept., 1965), p 35, señala que la Asunción de maría raramente aparece en el arte de la Europa septentrional durante el siglo XV. John Shearman, en "The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo" JWCI 24 (1961), p. 149 no encuentra ejemplos italianos de la luna creciente en las representaciones italianas de la Asunción anteriores a un grabado al estilo de Rafael ejecutado por el Maestro de Die.
- (45) Eisler, "The Sittow..."p. 36.
- (46) Jonathan Brown, "Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes", AEA 36 (1963), p. 275 fue el primero en señalar la influencia de Christus sobre Bermejo.
- (47) I.e., por Lépicier, p. 76, donde el autor vuelve a incurrir en el segundo error que habitualmente se comete sobre esta obra: atribuir la al Maestro de los Molinos. Max J. Friedlfinder, "Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes", *Der Cicerone* 21 (1929), hizo la atribución correcta. La atribución errónea al Maestro de los Molinos persiste incluso recientemente en Schiller, vol. 4, t. 2, p. 151, donde se describe el tema como la Asunción y Coronación "mit der der (sic) Immaculata auf der Mondsichel".

(48) Véase el inventario de 1505 de la colección de Isabel publicado por F. J. Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología* N° 17 (1930), pp. 99-100.

(49) Este panel se encuentra hoy en el Louvre, París. Ver Carolus Smits, *De Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, (Amsterdam, 1933), fig. 57 o Eisler, "The Sittow..", fig. 3. Una carta de Marta Wolff (primero conservadora en el Chicago Art Institute y hoy en la National Gallery of Art, Washington, D.C.) del 31 de Octubre de 1981 me puso al corriente de que no estaba convencida de que el panel del Louvre fuese el único que se mencionase en los inventarios: "Es mayor que los otros paneles y la ejecución parece diferente de los dos documentados de Sittow y difiere también de los del grupo de Juan de Flandes".

(50) Friedländer, p. 254, menciona una copia de la obra en una colección madrileña del siglo XVI. La pintura se refleja, también en la composición de una obra de Joachim Patinir que evidentemente se inspiró en el panel de Sittow después de que aquél llegase a Malinas. Hoy está en la colección John G. Johnson del Museo de Arte de Filadelfia.

(51) Diego Angulo Iñiguez, *Pedro Berruguete en Paredes de Nava* (Barcelona, 1946), p. 9.

(52) Los protestantes estaban convencidos de que el texto debía leerse "ipse conteret capsum tuum", así pues, es el Hijo quien aplasta la serpiente. Los teólogos católicos insisten en la traducción de Jerónimo "ipsa". Véase Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente* (Paris, 1932), p. 38.

(53) Muchas son ilustradas por Benedicto Nieto, *La Asunción de la Virgen: vida de un tema iconográfico* (Madrid, 1950).

(54) Molanus, pp. 332-333.

(55) Ibid., p. 333.

(56) Así, una escultura del Monasterio de Guadalupe (hoy llamada "Nuestra Señora de México") es mencionada en el *Libro de Actas Capitulares* (1498-1538, fol. 3iv). Citado por Villacampa, p. 22.

(57) Para el retablo, ver J. J. Martín González, *Juan de Juni, vida y obra* (Madrid, 1974).

(58) Ettliger, p. 211.

(59) Desgraciadamente, el contrato para el retablo, que ha sido publicado, no menciona la iconografía de la obra. Ver Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804, Madrid, 1978), pp. 377-387.

(60) García Chico publicó el contrato, "La Capilla de los Benavente en Santa María de Río seco", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid* fasc. 6 (1933-1934), p. 354.

(61) Mis reservas son compartidas por Ricardo García Guereta, *El retablo de Juan de Juni de Nuestra Señora "la Antigua" de Valladolid* (Madrid, 1923), quien se refiere al Abrazo en la Puerta Dorada como "La Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen" y a la escultura de la Virgen como "La Santísima Virgen coronada" o El triunfo de la Virgen" o "la imagen de la Virgen en la Mente Divina". Sin embargo, García Guereta ve la posibilidad de interpretar esta imagen como la Virgen de la Inmaculada Concepción a causa del texto de la inscripción y, según él, por la presencia de la luna creciente y la serpiente trabada bajo sus pies.

(62) Alonso de Villegas Selvago, *Flos sanctorum, historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo, Dios, y Señor Nuestro, y de todos los santos, de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica* (Madrid, 1721), p. 537.

(63) Ver Giorgio T. Faggini, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento* (Florenza, 1968), p. 54 y Diego Angulo Iñiguez, "Marten de Vos en España y Méjico", *Miscellanea Prof. D. Roggen* (Amberes, 1957), pp. 9-14.

(64) Ver Thomas Buser, "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome", *AB* 58 (1976), pp. 424-433.

(65) Ver Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, vol. 1 (Bruselas, 1978).

(66) Wethey, *El Greco y su Escuela* (Princeton, NJ, 1962), vol. 2, p. 60 identifica correctamente el tema. Es errónea la creencia de que las representaciones de la Inmaculada Concepción pueden distinguirse de las de la Asunción a partir del movimiento y gestos hacia la tierra antes que hacia los cielos. No existe prueba escrita de que la Virgen de la Inmaculada Concepción se interprete como *descendiente* hacia la tierra.

Otros dos cuadros del Greco ha hecho pensar en interpretaciones inmaculistas: una representación de la Natividad ejecutada para el Hospital de la Caridad de Illescas en el que el cuerno combado del buey bajo la Virgen ha sido interpretado como una analogía visual de la luna creciente y, consiguientemente, como una referencia a la Inmaculada Concepción. Ver Susan J. Barnes, "The Decoration of the Church of the Hospital of Charity, Illescas", *Studies in the History of Art* 11 (Washington, National

Otra posible referencia a la Inmaculada Concepción es la zarza ardiente incluida en la *Anunciación* del Greco hoy en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú. Han corrido ríos de tinta para dilucidar si la visión de Moisés de la zarza ardiente se utiliza como referencia artística de la Inmaculada Concepción. Levi d'Ancona (pp. 67-68) sugiere que la inclusión de la zarza ardiente en las representaciones de la Anunciación identificó a María con la Virgen Inmaculada. Interpretación corroborada por Ewald M. Vetter, "Maria im brennenden Dornbusch" *Das Munster* 10 (1957), p. 243. Yo me inclino, sin embargo, a admitir la opinión de quienes interpretan la zarza ardiente únicamente como referencia a la virginidad perpetua de María. No sólo los textos abonan la hipótesis, sino también el hecho de que la zarza ardiente no parece mostrarse en las obras que a otros niveles puede probarse que son inmaculistas. Ver Enriqueta Harris, "Mary in the Burning Bush: Nicolas Forment's Triptych at Aix-en-Provence, JWCI 1 (1937-1938), pp. 281-286, Maurice Vloerg, *La Vierge* pp. 381-382 y el análisis del libro de Levi d'Ancona por Guy Tervarent en *BM* 100 (1958), p. 138 y su nota adicional en *BM* 101 (1959), p. 150.

(67) Herwaert Rátngen, *Il Cavalier d'Arpino* (Roma, 1973), p. 112 sugiere que la pintura data de la publicación de la letanía de Giulio Candiotti en 1601, puesto que tanto la pintura como la letanía se refieren al vellón de lana de Gedeón (Jueces 6, 37). Efectivamente, el vellón de lana de Gedeón se incluyó en la letanía recogida por Damián de Vegas de 1590 (p. 23v) y por eso también se incluiría en algunas anteriores.

(68) Giordano G. Ghini, "L'Immacolata e l'Assunta", VI, vol. 10: *De Imacolata Conceptione aliisque Privilegiis B. V. Maria Pro Statu Christum Natum Consequente* (Roma, 1957), p. 131. En el mismo volumen, ver también Mannes Dominikus Koster, "Die Himmelfahrt Mariens gleichsam die Vollendung ihrer Unbefleckten Empfangnis", p. 92 ff.

(69) Enrique Valdivieso ha señalado que el tipo físico de Virgen en esta pintura "no responde al de Pacheco" y que en cambio deriva de la versión del Cavalier d'Arpino. Ver su *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1978), p. 97.

(70) Howard Hibbart, "Guido Reni's Painting of the Immacolate Conception", *Metropolitan Museum Bulletin*, n. s. 28 (1969-70), p. 21.

## **CAPITULO III**

### **LA INMACULADA CONCEPCION DURANTE EL REINADO DE FELIPE III**

En los primeros años del siglo XVII, se asistió a una intensificación del esfuerzo de los eclesiásticos españoles para extender el culto a la Inmaculada Concepción. Detrás de este resurgimiento se encuentra la esperanza de elevar la doctrina a rango de dogma de la Iglesia. La estrategia se desarrolla en dos campos: por una parte, se organizan celebraciones con gran asistencia de público para despertar el entusiasmo público por la doctrina. Por otra, se intenta llamar la atención de rey de España para que negocie el asunto con el papado. Durante el reinado de Felipe III, el arte español ofrece muchos ejemplos de obras entendidas no sólo como instrumento para propagar el culto de la Inmaculada Concepción, sino también como reflejo de la intensa devoción personal de los primeros defensores de la causa.

Durante el siglo XVI, los monarcas españoles eludieron pronunciarse sobre la doctrina, si bien su apoyo ininterrumpido a las tesis de Ramon Llull parecía implicar la aprobación del culto. En 1526 Carlos V escribió una carta al Papa dando su apoyo al lullismo. Felipe II, quien siempre tuvo consigo los escritos de Llull (1), hizo lo propio en 1597. Puesto que la influencia española predominaba entonces en la iglesia, especialmente después del Saco de Roma, el nombre de Llull se mantuvo siempre lejos de la lista de herejes del Concilio de Trento así como del *Index* de herejes de 1595 (2). En 1611, Felipe III, siguiendo la tradición familiar, propone a Pablo V la canonización de Llull. Sin embargo, el rey de España perdió muy pronto los favores del papado y, en 1620, el Cardenal Bellarmine anuncia que Llull había sido marcado por la Santa Sede con el estigma de hereje. La sentencia, contraria a la opinión de la corte española, nunca se hizo pública y el culto a Llull como santo permaneció intacto (3). La defensa real de la doctrina lullista es una prueba significativa que refleja el sólido sentido de la tradición de los monarcas españoles quienes infaliblemente apoyaban las mismas causas de sus antecesores. Ello se hace especialmente patente en las doctrinas lullistas de la Inmaculada Concepción, pero, en sentido amplio, reflejaron el conjunto de las relaciones de la iglesia con el estado en España.

Los Reyes Católicos hicieron de la ortodoxia religiosa una de las bases para la unificación política de España. Los pensadores políticos españoles, a diferencia de Maquiavelo y de otros italianos, dejaron de ver en el rey un representante inmediato de Dios, para considerarle como un magistrado de poderes limitados al servicio de la justicia y religión. Puesto que el poder de la monarquía española se justificaba ampliamente por su papel tradicional en la preservación de la fe (4), la defensa de Felipe III de Llull no era solamente una

expresión de una creencia personal, sino un acto tradicional de un monarca español. Del mismo modo, cuando los partidarios de la Inmaculada Concepción exhortan a Felipe III para que apele al papado para, que éste considere como dogma los escritos de Lull, se dirigieron al Romano Pontífice como defensor de la nación y religión española.

A Felipe III no se le permitió que eludiese la cuestión de la Inmaculada Concepción como hicieron su padre y abuelo. Felipe II delegó en los teólogos la defensa de la doctrina. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del cardenal español Pacheco y de su consejero franciscano Andrés de Vega, el jesuita Laínez y otros, el Concilio de Trento no definió la Inmaculada Concepción. En 1546, en su quinta sesión, el Concilio decretó simplemente que la Virgen no se encontraba necesariamente sometida al pecado original. Así, los dominicos, que no esperaban que sus opiniones prosperasen en el Concilio, para indignación de los maculistas, pudieron defender sus puntos de vista. En otra sesión, en 1567, el Concilio condenó la tesis 74 del reformador Baius que sostenía que sólo Cristo estaba libre del pecado original. Ello incrementó el entusiasmo de los alentadores de la doctrina de la Inmaculada Concepción al tiempo que el resentimiento de los opositores. La cuestión alcanzó tales proporciones que Pius trató de remediar la situación mediante la bula *Super speculum* de 1570 que, más tarde, apoyaron las decretales de sus predecesores (5). El subsiguiente silencio fue breve. La tranquilidad que rodeaba a la doctrina, alentada por Carlos V y Felipe II, se vio rota por varios importantes descubrimientos que se produjeron en Granada algunos años antes de la muerte de Felipe II.

### *Los descubrimientos en el Sacro Monte de Granada*

En el año 1595, en una cueva que más tarde se llamaría el Sacromonte, dos trabajadores encontraron un rollo de plomo que describía el martirio de un discípulo de Santiago (Santiago el Mayor) en este lugar. Poco después de que se anunciase el hallazgo, se encontraron otros *libros plúmbeos* que recogían las muertes de otros discípulos de Santiago. A estos textos latinos siguieron otros importantes descubrimientos -una obra de S. Tesifón, otro discípulo de Santiago, que llevaba el título de *Liber Fundamenti Ecclesiae, Salomonis characteribus scriptus*. El resto del texto estaba en árabe, una lengua que en la época presumulmana de Santiago todavía no era conocido en España. Cuando el *Liber Fundamenti* fue traducido pudo comprobarse que mencionaba otros textos que fueron apareciendo uno a uno hasta el final de 1597 (6).

Cuando el Arzobispo de Granada, Pedro de Castro Vaca y Quiñones, hubo visto el primer rollo que le trajeron, ordenó otras excavaciones y, a pesar de las dudas de algunos estudiosos, defendió la autenticidad de los hallazgos hasta su muerte en 1623. El teólogo Benito Arias Montano, alegando discretamente estar demasiado enfermo para pensar sobre el asunto, no se pronunció. Sin embargo, Pedro de Valencia, discípulo suyo y profundo conocedor de lenguas clásicas, los declaró falsos. El obispo de Segorbe y Luis de Aliaga, confesor del rey, quienes observaron muchos anacronismos en los textos, hicieron lo mismo. No obstante, aun quedaban eclesiásticos españoles que creían en la autenticidad del texto y de las reliquias de los santos asociadas a él, incluso después de que la Santa Sede condenase estos hallazgos calificándolos de "falsificaciones que consiguen arruinar el catolicismo dando por buenos errores condenados por la iglesia así como trucos y toques de mahometismo y del Corán" (7).

Cabe entonces preguntarse porqué Pedro de Castro mantuvo tan firmemente su autenticidad: la explicación reside en que las tablas defendían la doctrina de la Inmaculada Concepción. Más tarde, como Arzobispo de Sevilla, se convirtió en un activo defensor de la Inmaculada Concepción. Los libros plúmbeos -que hoy se consideran de origen *morisco*- contenían una referencia a la Inmaculada Concepción, lo que confería gran antigüedad al culto en España. Tal era el caso por ejemplo de una piedra que llevaba inscrita las palabras: "María estuvo preservada del pecado original" (8). Más tarde arraigó la creencia de que en este lugar la Virgen se apareció para ordenar la construcción de una iglesia en su honor donde todos los dominios se celebraría una misa especial en honor de su Inmaculada Concepción. La construcción del retablo principal del convento de San Jerónimo en Granada data de las mismas fechas que los descubrimientos del Sacromonte. Esculpido por Pablo de Rojas y otros entre 1570 y 1605, su imagen central es la Virgen de la Inmaculada Concepción, sobre la luna creciente acompañada por las figuras de medio cuerpo de Ana y Joaquín. Los descubrimientos del Sacromonte -como la imagen central de este importante retablo- no sugirieron tanto la más habitual Asunción como la representación de la Inmaculada Concepción.

La propaganda de Pedro de Castro en favor de las reliquias granadinas pareció excesiva a muchos. Pocos años después, los hallazgos

comenzaron a divulgarse. Antonio Gaetano, nuncio papal en Madrid, escribió que los españoles exageraban sus prácticas religiosas y siempre estaban dispuestos a creer todo género de revelaciones y profecías. Reprochó directamente a Pedro de Castro, por entonces arzobispo de Sevilla, caer en tales exageraciones (10).

Es muy probable que el arzobispo emprendiese la defensa de las reliquias como medio de hacer propaganda de aquella posición tan castiza -y efectivamente antirromana- sobre la Inmaculada Concepción. Verdaderamente, el clamor que levantó el descubrimiento de un texto antiguo referente a la Pureza de la Virgen reabrió un debate que nunca estuvo zanjado y ello a pesar de una serie de bulas papales conciliadoras que se concibieron únicamente para evitar controversias en la iglesia y que comenzaron a hacerse públicas a partir de finales del siglo XV.

Así, una bula del papa inmaculista Sixto IV ordenó que la Fiesta de la Concepción se celebrase en todas las iglesias. La resistencia de los dominicos movió a Sixto a hacer pública otra bula en el año 1481 que excomulgaba a quienes sostuvieran que la fiesta se celebraba en honor de la Santificación de la Virgen. Esta bula refleja las tensiones existentes entre los dominicos y las órdenes proinmaculistas, pues condena a todos aquellos que, desde una u otra posición, denuncian a sus adversarios como herejes (11). En 1570, Pablo IV trata de cortar de raíz la renovada controversia prohibiendo discusiones públicas sobre la cuestión. Confirma una vez más la bula de Sixto IV señalando que el Concilio de Trento permite a todos los creyentes formarse su opinión sobre el tema. Pablo VI admitió el debate en universidades y cabildos, nunca en público. Toda afirmación pública, fuese a favor o en contra, se "prohibió *ipso facto* bajo pena suspensión y perpetua incapacidad" (12). Esto no satisfizo a los defensores de la doctrina quienes no se conformaban con nada que no fuese elevar la creencia a dogma de la iglesia.

### *La campaña por la definición*

Sin embargo, al final del siglo XVI, la doctrina no era todavía lo suficientemente popular como para ser elevada a dogma y la prohibición de predicar públicamente sobre el tema frenó las perspectivas de popularización.

Aunque durante varios siglos se dieron a conocer autorizadas argumentaciones sobre el tema, el dogma no fue un producto exclusivo de los razonamientos de los teólogos. Y si la Inmaculada Concepción fue definida como dogma de la Iglesia en 1855, fue porque previamente se había convertido en una tradición de la Iglesia (13). Cuando la segunda sesión tuvo que discutir la definición de la Inmaculada Concepción en 1852 se debatió:

Quali siano i caratteri e quali gl'indizi per conoscere si una proposizione sia meritevole di venire sottoposta all'arbitrio autentico del Cattolico magistero, o con altre parole, se una proposizione sia definibile como di fede (14).

"Cuales son los caracteres y cuales los indicios para saber si una proposición merece ser sometida al arbitrio auténtico del magisterio católico, o con otras palabras, si una proposición es definible como de fe (14).

De estas "características y signos" el quinto y último se enunció del modo más simple: "la practica della Chiesa" (15), esto es, una creencia practicada por la iglesia y sancionada por la costumbre puede por eso mismo convertirse en una prueba de dogma.

El Concilio de Trento afirmó que esa revelación se muestra en las creencias populares, que se hacen tradicionales, puesto que en ellas el fiel está guiado por el Espíritu Santo -un guía hacia la verdad mucho más autorizado que cualquier razonamiento teológico (16). La bula *Munificentissimus Deus*, que en 1950 definió la Asunción de la Virgen, cita el testimonio de varios teólogos de los siglos XVI y XVII que insisten en la amplitud y antigüedad de tal revelación. Según S. Pedro Canisio:

Quae sententio iam seculis aliquot obtinet, ac piorum infixata, totique Ecclesiae sic commendata est, ut qui mariae corpus in caelum negant assumptum, ne patientur quidem audiantur (17).

Porque la creencia se ha mantenido durante siglos y ha sido aprobada por todas las iglesias, nadie podría negar que María subió corporalmente a los cielos" (17).

Palabras que son recogidas por S. Francisco de Sales:

Nous qui sometes chrétiens, croyons, asserons, et prechons qu'elle (Marie) et morte et bien tot resuscité, parce que la tradition le porte, parce que l'Eglise le temoigne (17).

"Nosotros, los cristianos, creemos, declaramos y predicamos que ella (María) murió y en seguida resucitó, porque la tradición lo ordena creerlo, porque la Iglesia así lo atestigua" (17).

Francisco Suárez, para apoyar la Inmaculada Concepción, habló más suavemente que los teólogos que sustentaban la Asunción. Afirmó que *sólo cuando* crezca el consensus de la iglesia sobre la doctrina de la Inmaculada Concepción aquélla podrá definirla:

Potest igitur hic Ecclesiae sensus (de Conceptione Immaculata) ita crescere, ut. tandem possit Ecelesia absolute et simpliciter rem definire (18).

"Por lo tanto deja crecer la inteligencia de la Iglesia (sobre la Inmaculada Concepción) hasta el punto que pueda definir el asunto de manera simple y absoluta".

No se muestra en cambio tan cauto cuando se trata de la doctrina de la Asunción: "Ita sentit universa Ecclesia" (19). La creencia en la Inmaculada Concepción todavía no es tan universal.

El arzobispo de Granada Pedro de Castro probablemente conoció los escritos sobre el tema de su compañero Suárez. El notorio entusiasmo de Castro ante los libros plúmbeos se vio más tarde complementado por la febril agitación con que animó el culto a la Inmaculada cuando se convirtió en arzobispo de Sevilla. Castro y otros eclesiásticos estaban decididos a que todos los católicos creyesen en la Inmaculada Concepción como único medio para que la doctrina se convirtiese en dogma.

Sólo así podremos comprender mejor la proliferación de imágenes de la Inmaculada Concepción en pintura y escultura durante las primeras décadas del siglo XVII. No se trata tanto de una expresión del fervor popular de los españoles hacia la doctrina de la Inmaculada Concepción como de una propaganda a favor de esta creencia. Pablo IV sólo había prohibido la defensa de la Inmaculada Concepción en sermones y lecturas, mientras que permitió su propagación artística. La frecuente repetición, en los primeros años del siglo XVII, de la iconografía canónica de la Inmaculada Concepción es una tradición propagandística que, en sus formas seculares tardías, no es familiar. Muchas de estas pinturas eran expresiones muy atenuadas del fervor inmaculista. Algunas son obras maestras de grandes artistas. Pero todas demuestran que el clero español inmaculista, con la sola ayuda del rey de España, se esforzaba por que la doctrina alcanzase el rango de dogma. El movimiento y su oposición era lento y obstinado y estuvo marcado, sobre todo en manifestaciones públicas, por momentos de exaltación. Existe abundante documentación que prueba la tenacidad de los defensores españoles de la Inmaculada Concepción quienes, durante cerca de cincuenta años, lucharon en Roma por su causa. Nos referiremos a continuación a varios momentos de esta batalla.

Felipe III fue el primero en salir a la palestra. En 1606 la Virgen se apareció al franciscano Francisco de Santiago, confesor de la reina Margarita de Austria, anunciando que pronto se desarrollaría ampliamente la veneración popular de su Inmaculada Concepción. Como prueba de su aparición, le dio su anillo. A partir de entonces, Francisco de Santiago volcó todas sus energías para que se hiciese realidad la promesa de la Virgen de que la Inmaculada Concepción pronto recibiría la aprobación incondicional de la Iglesia. Comenzó el franciscano sus buenos oficios ante Felipe III, probablemente con la mediación de la reina, y consiguió del monarca la promesa de que le ayudaría con todo el peso de su autoridad para servir a la causa (20). De este modo, los avances de la doctrina profetizados en la visión se hicieron realidad.

En 1614, en Córdoba, un sacerdote sevillano llamado Pizaño, en respuesta a un sermón inmaculista del dominico Cristóbal de Torres, anunció que en la fiesta de la Concepción, pronunciaría un sermón en el que defendería la doctrina de la Inmaculada Concepción. El Santo Oficio denunció a Pizaño porque su afirmación transgredía las bulas de Sixto IV y Pío V. Sin embargo, Pizaño fue absuelto y volvió a Sevilla donde continuó predicando sobre la materia. En 1618, Luis de Aliaga confesor dominico de Felipe III pone al corriente al monarca del asunto mediante un breve en que calca a Pizaño de provocador (21). Durante los años siguientes varios conflictos similares se hicieron llegar a oídos del rey.

La publicación en Sevilla (1615) de un libro con argumentos contrarios a la doctrina enardece las disputas sobre los mandatos papales. En otras ciudades -Ciudad Real, Córdoba, Mallorca, Utrera, Osuna, Aracena, Ecija, Morón y Jerez de la Frontera- estallan conflictos

similares (22). Pero fue en Sevilla cuyo nuevo arzobispo era Pedro de Castro, donde la controversia se planteó de un modo más descarnado: después de que un miembro de "cierta orden" pronunciase un sermón en 1613 en el que defendía una "opinión poco piadosa" sobre la concepción de la Virgen (su santificación después de la Concepción):

"El Arzobispo, tan devoto a este misterio (la Inmaculada Concepción) y su Deán y Cabildo decidieron de común acuerdo establecer la obligación fundamental de celebrar grandes manifestaciones públicas para reivindicar... la Reina concebida sin pecado original...(23)

Las autoridades religiosas de Sevilla auspiciaron fiestas y procesiones presididas por aclamaciones generales de "María concebida sin pecado original" y en las que se, cantaba una copla compuesta para la ocasión por el poeta Miguel Cid:

"Todo el mundo en general/ A voces Reyna escogida/ Diga que sois concebida/ Sin pecado original (24)

La oposición, satirizando las coplas populares a la Inmaculada Concepción, las volvía al revés:

"Santísimos traperos y escrivanos/ Virtuosos lacayos y escuderos/ Sabios mulatos, doctos Zapateros/ Religiosos, corchetes y hortelanos/ Divinos pajes, sastres soberanos/ Azacanes, pastores, cirujanos/ Al arma, al arma gente vencedora/ De la iglesia columnas y maestros/ No hagais caso de ningún Santo/ Definid, blasfemad... aora/ y perseguid la Religion que tanto/ Ha perseguido los linajes vuestros/ Ea soldados diestros/ Que el pastor para danos passo franco/ Atado tiene el perro negro y blanco (25)

El "pastor" (aquí hay un juego entre pastor y oveja) es el Arzobispo de Sevilla quien -para el autor de las coplas- no debía haber tomado partido en la disputa. "El perro negro y blanco" se refiere al hábito de la orden dominica cuya oposición a la doctrina de la Inmaculada Concepción fue casi silenciada por la ruidosa campaña organizada para popularizar la idea. Sin embargo, la sátira de estos versos se perdió en medio de las celebraciones tumultuosas animadas por el arzobispo quien había adoptado como divisa personal las palabras: "María concebida sin pecado original" basándose en los hallazgos del Sacromonte -aunque en realidad eran muy anteriores a aquéllos-, palabras que se convirtieron en el lema de la procesión de Sevilla.

La comitiva comenzó en el sagrario de la Catedral y zizagueó por todas las calles de la ciudad. Fray Pedro de San Cecilio, quien presenció la procesión así como las fiestas relacionadas con la celebración y las octavas que tuvieron lugar en parroquias, conventos y capillas, nos relata que los mulatos celebraron una fiesta en honor de la Inmaculada Concepción, los negros dos y los *Moros y Moras* intentaron celebrar otra, pero no obtuvieron permiso (26). Es muy probable que las generosas indulgencias concedidas a los participantes estimularan la respuesta pública en los innumerables acontecimientos; por ejemplo, en 1617, el arzobispo concedió una indulgencia de cuarenta días a quienes oyesen misa durante la fiesta de la Inmaculada Concepción (27). El arzobispo autorizó otra procesión que se desarrolló en 16 de Abril de 1615 desde la iglesia de San Pablo hasta la de San Francisco en la que se tiene noticia de la participación de cuatro mil sevillanos que defendieron con energía la doctrina de la Inmaculada Concepción.

Hechos como éstos demuestran el crecimiento de la popularidad de la doctrina en España. Un tema que durante el siglo XVI no había traspasado los círculos eruditos de teólogos y nobles, ahora llamaba poderosamente la atención del pueblo. Los sermones sobre el tema de los primeros años del siglo XVII jugaron un importante papel en la propagación de la palabra (28). Procesiones como la de Sevilla en 1615 contribuyeron a popularizar el culto. Estas manifestaciones no fueron brotes espontáneos de intensos sentimientos, sino actos cuidadosamente planificados por las ordenes inmaculistas con el apoyo incondicional y estímulo del Arzobispo de Sevilla. La orden jesuita, defensora a ultranza de la Inmaculada Concepción en sus tratados, no participó sin embargo con sus esfuerzos para popularizar la doctrina; un breve papal dispensó a la Compañía de Jesús de asistir a los rezos públicos y procesiones (29). El apoyo popular a estos acontecimientos públicos, y, consiguientemente, a la misma doctrina, se debió ante todo a los franciscanos, tradicionalmente la orden más cercana al pueblo. Queda sin embargo por dilucidar hasta que punto el pueblo llano, como los soldados que nada saben del trasfondo racional de las batallas en las que participan, entró en la verdadera comprensión de las complejidades de la doctrina.

### *La Real Junta de la Inmaculada Concepción*

La idea de crear una Real Junta de prelados y teólogos que se ocupara de estudiar todo lo relativo a la Inmaculada Concepción, nació en Sevilla durante los tumultuosos años de 1614 y 1615 (30). Ante las repetidas solicitudes hechas desde Sevilla y ante la insistencia de su

tía Sor Margarita de la Cruz de las *Descalzas Reales*, Felipe III estableció el 2 de Junio de 1616 una *Real Junta* cuyas funciones serían lograr del papa que acallase a los calumniadores de la doctrina y que definiese la doctrina como dogma. La Junta envió a Roma como emisario especial al benedictino obispo de Cádiz Plácido Tosantos quien permaneció en la ciudad eterna durante tres años para abogar por el deseo de los españoles de que se definiese la Inmaculada Concepción (31). Como representante de la persona del rey, su posición era la de un emisario de la corte española. La causa inmaculista acababa de recibir el espaldarazo político de Felipe III.

Mientras tanto, el clero sevillano utilizó las entusiastas manifestaciones de piedad en la ciudad como justificación para organizar un voto municipal de creencia -que llevaba aparejado la defensa- en la doctrina de la Inmaculada Concepción. El voto anunciado, que contaba con el apoyo del arzobispo, levantó las iras del clérigo secular Gaspar Ram quien protestó vehemente contra aquella "práctica absurda". A su proclama criticando la publicación el voto siguieron amargas refutaciones por parte de los franciscanos (32).

Para hacer frente a estas querellas, Pablo V promulga el 6 de Agosto de 1616 el breve *Regis Pacifici* que confiaba fuese suficiente para reforzar los ya publicados por Sixto IV y Pío IV y para restablecer la concordia entre las dos facciones abiertamente enfrentadas dentro de la Iglesia. Aunque el mismo Pablo V simpatizaba con la causa inmaculista (33), no tenía el propósito de definir la Inmaculada Concepción porque reconsiderar alguna de las decisiones de Trento hubiera puesto en entredicho la autoridad de lo que allí se decidió tan recientemente (34). Pablo V no quiso contradecir la posición de Francia sobre la materia. Una carta del embajador español enviada en 1618 a Francia al representante de la Junta en Roma decía que era usual buscar el apoyo de la corte francesa o de la iglesia porque los católicos franceses no creen que el papa pueda definir la doctrina sin un concilio ecuménico (35). Durante el siglo XVI aunque la influencia de la corte española en Roma era enorme, el pujante florecimiento del poder de la monarquía francesa siempre sería un obstáculo para los emisarios españoles ante la Santa Sede.

El breve de Pablo vio la luz ante de que Tosantos, el primero de los emisarios especiales de Madrid, llegase a Roma. La bula no colmó las aspiraciones del rey ni de la Real Junta, pues no prohibía las predicaciones públicas contra la Inmaculada Concepción. Inmediatamente, en España, se hizo un esfuerzo para evitar la publicación de la encíclica de Pablo en la esperanza de poder obtener otra con afirmaciones más contundentes. Tanto la Real Junta como el mismo Felipe III apelaron a Antonio Gaetano, nuncio papal en Madrid, para que no se publicase la bula hasta que Tosantos hubiera tenido la oportunidad de dirigirse personalmente al Papa en nombre de España. El nuncio accedió a los deseos del rey, si bien mostró su irritación por los abusos a que habían dado la lugar la aplicación de las sucesivas bulas papales en España. Gaetano escribió a Felipe III culpando al clero inmaculista y a los dominicos por unas disputas que provocaban el desconcierto en la iglesia. Sobre todo culpó al Arzobispo de Sevilla por haber permitido las fiestas populares y procesiones y por haber otorgado la licencia a la publicación del libro del jesuita Juan de Piñeda sobre el dicto de Juan I de Aragón en favor de la Inmaculada Concepción contraviniendo una decretal de Pío V (36).

Mientras tanto, en las altas esferas españolas continuaba el apoyo a la Inmaculada Concepción. En 1615, el Archidíacono de Carmona Mateo Vázquez de Leca y el *licenciado* Bernardo de Toro de Sevilla van a Madrid con la finalidad de defender ante el Rey las actividades del Arzobispo y de la iglesia sevillana. En el mismo año, Bernardo de Toro se hace miembro de la Tercera orden franciscana siguiendo los consejos del jesuita Fernando de Mata, quien le había asegurado que, una vez en ella, podría defender mejor el privilegio de la Virgen. Toro compuso la música para los versos de *Todo el mundo en general*, el popular refrán de las procesiones inmaculistas sevillanas (37). Tanto Vázquez de Leca como Bernardo de Toro fueron infatigables defensores de la causa inmaculista durante los años 1613 y 1614. El tío de Vázquez de Leca había sido el secretario predilecto de Felipe II (38). Gracias a ello su sobrino tuvo trato de preferencia en la corte de Felipe III. En 1616, Vázquez de Leca y Bernardo de Toro recibieron cartas reales de presentación en Roma, donde trabajaron para varios emisarios especiales de la Real Junta hasta la muerte de Fernando de Toro en Roma en 1643 (39). De la devoción de Fernando de Mata y Mateo Vázquez de Leca nos darían fe más tarde algunos cuadros.

### *Reflejos artísticos del fervor inmaculista*

Fernando de Mata, quien influyó poderosamente en el ardor inmaculista del joven Bernardo de Toro, falleció en 1612. Fue enterrado en la capilla de la Inmaculada Concepción del convento de la Encarnación de Sevilla (40). La pintura de Juan Roelas *La Virgen de la Inmaculada Concepción con Fernando de Mata* (fig. 50) probablemente decoró su tumba, pues originariamente perteneció a este



convento (41).

El tema de este cuadro -la Virgen de la Inmaculada Concepción con la figura del donante- se encuentra prefigurado en la composición semejante de Juan Pantoja de la Cruz del año 1603 (fig. 44). Podemos suponer fácilmente que este encargo se encomendó precisamente a Juan Pantoja por la fama que había adquirido como retratista. Y es muy probable que para el modelo no fuese esencial el que se le representase con el objeto de su devoción. De modo parecido, la pintura de Juan Roelas conmemora a Fernando de Mata mediante la inclusión del objeto que llenó las fatigas de su vida -procurar que la doctrina de la Inmaculada Concepción- se declarase dogma de la iglesia. Si el mismo Fernando de Mata, o un discípulo suyo como Bernardo Toro, encargó la pintura, no cabe duda de que el trabajo refleja fielmente la fama póstuma de Mata, que se basó exclusivamente en su actividad en favor de la causa inmaculista.

Estos cuadros son las primeras manifestaciones de una tradición específica de la pintura andaluza según la cual los devotos de la Virgen de la Inmaculada Concepción se incluyen en las pinturas sobre este motivo. Por ello quizá deban interpretarse ante todo como retratos y no como representaciones de la doctrina con retratos añadidos como elementos subsidiarios. Era tradicional que en estos cuadros se retratase al modelo con los símbolos de las labores de su vida -al sabio con sus libros, al pintor con su paleta, etc.-. Los sevillanos, cuyo intenso fervor religioso llegaba hasta el punto de hacer el centro de sus vidas de la dedicación a la causa de procurar que se declarase dogma de la iglesia la doctrina de la Inmaculada Concepción, no dudarían en incluir -es el caso de Fernando de Mata- la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción en los retratos con los que pensaban perpetuar su imagen.

A menudo, las figuras que aparecen en las pinturas de la Inmaculada Concepción son donantes. Un contrato del año 1609 entre el pintor Francisco Martínez y el *licenciado* Andrés de Vega para un retablo encargado para la iglesia de San Benito el Real de Valladolid específica:

...al un lado un san francisco y a otro santa agueda y por la parte de abaxo dos retratos a lo natural uno del dho andres de la vega y otro de agueda loez su madre ... (42).

Sin embargo, el retablo, una vez terminado, omitió la figura de Agueda López que, probablemente, debía haber sido un retrato póstumo, un recuerdo de su devoción a la Inmaculada Concepción. La dificultad de producir un retrato que perpetuase satisfactoriamente el recuerdo de su hijo debió ser la causa de dejar a su santa homónima en el lugar que le correspondía a ella misma.

Muchas veces la Virgen de la Inmaculada Concepción se encuentra acompañada por las figuras de devotos de épocas bastante anteriores. Tal es el caso de la *Virgen de la Inmaculada Concepción con la Trinidad y los Santos* de 1608-1610 (fig. 51) en el que San Juan Bautista y San Juan Evangelista están acompañados por los santos sevillanos Leandro y Hermenegildo. El gesto de la Virgen, como figura intermediaria, encomienda a estos dos santos primerizos a la Trinidad de la parte superior. Consiguientemente, la pintura refleja la especial devoción de la ciudad de Sevilla a la doctrina.

En 1616, Roelas pinta un lienzo que recuerda el entusiasmo que vivió la ciudad de Sevilla en 1615 (fig. 52). Cuando ese mismo año fue a la corte real, Roelas ofreció su trabajo a Felipe III. La pintura se encuentra hoy en Valladolid, donde, en 1615, Vázquez de Leca y Bernardo de Toro fueron los primeros que se presentaron ante Felipe III para pedirle que mediara ante el papa para que declarase dogma a la doctrina de la Inmaculada Concepción. La pintura dispone cielo y tierra para proclamar su verdad: incluye la procesión de Sevilla y la Virgen de la Inmaculada Concepción en los cielos rodeada por sus doctores-abogados y padres de la iglesia, santos y teólogos. A la izquierda, una larga leyenda recuerda el apoyo de la ciudad de Sevilla a la doctrina:

"En el año del Señor de 1615 a 29/ de Junio día del gran vivario de Cristo y príncipe de los apóstoles San Pedro, gobernando/ la silla apostólica Paulo V y reinando en España/ el muy católico y poderoso rey Felipe III/ de su nombre siendo arzobispo de Sevilla el Ilmo sr. Don Pedro de Sotomayor conde de Salva/tierra inspiró Dios Nuestro Señor corazones de todos los vecinos de Sevilla/ que acudieron a su iglesia mayor/ donde salieron cantando todo el mundo en generala vo/ces Reina escogida dicen que sois concebida sin peca/do original. Los frailes de San Francisco y Descalzos, los de / Nuestra Señora del Carmen y sus Descalzos, los de San Beni/to, los de San Basilio, los de la Santísima Trinidad y sus Descalzos, los padres de la Capacha y Terceros de San Francisco, más veinte/ mil seglares. Caballeros de Santiago, de Alcántara/ de Calatrava, duques, condes y marqueses, todos iban ala/bando la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora/ concebida sin mancha de pecado original todo el cle/ro con muchos colegiales de la Universidad de/ ella íbamos cantando con el mayor regocijo y devoción" (43).

"Ibamos cantando" indica que Roelas y alumno de los acontecimientos, iba en la procesión. La pintura recoge el hecho, apela al apoyo real y refleja el compromiso personal del artista.

Las leyendas completan la pintura; por ejemplo, la madre y el niño dé la esquina inferior izquierda -ha dejado de amamantarlo para rezar a la Virgen- están encabezados por un cartel con un verso que insiste sobre la perduración en el tiempo de la creencia en la doctrina. El conjunto iconográfico y verbal del cuadro constituye un erudito resumen de la historia de la doctrina de la Inmaculada Concepción hasta el año 1616 y está destinado a Felipe III quien, .un tanto a regañadientes, se vio comprometido en el esfuerzo por lograr la definición dogmática de la doctrina y que por entonces se encontraba completamente al margen del movimiento (44).

En una pintura de Francisco Pacheco fechada en el año 1621 (fig. 53) aparece la figura de Mateo Vázquez de Lesa con la Virgen de la Inmaculada Concepción. En comparación con ésta obra, la Inmaculada Concepción de Juan Roelas con Fernando de Mata (fig. 50) es esencialmente un producto de finales del siglo XVI; no hay más que comparar su composición con los grabados del mismo periodo (i. e., fig. 41) para darse cuenta de que la obra es un híbrido de retrato naturalista y grabado devoto. Por otra parte, la pintura de Pacheco no establece separación entre las figuras celestes y las reales. La obra ilustra perfectamente su conocida norma, publicada en 1649 y que es poco más que una transcripción verbal del tipo gráfico que más tarde se desarrollaría durante el siglo XVII (45), para llevar a término la correcta ejecución iconográfica de la Inmaculada Concepción. En una pintura que estilística e iconográficamente no se encuentra lejana de la *Inmaculada Concepción con Vázquez de Leca*, Pacheco celebra la contribución de Miguel Cid a la causa (fig. 54). Miguel Cid era el autor del cuarteto que se hizo tan popular en Sevilla durante las celebraciones en honor de la Inmaculada Concepción. Vázquez de Leca financió en enero de 1615 la primera impresión del poema al que más tarde Bernardo de Toro puso música (46). En ninguna de estas pinturas de Pacheco encontramos el retrato hecho del natural. El retrato de Miguel Cid es póstumo, pues murió en 1612 y Vázquez de Leca no pudo buscar sustituto que posara para este "retrato", pues, el 1621, fecha aceptada de la pintura, se encontraba en Roma. Ambos pintores se propusieron celebrar el papel desempeñado por los sevillanos en el esfuerzo por elevar la doctrina a dogma.

El único cuadro de Velázquez de la *Virgen de la Inmaculada Concepción* (fig. 55) es un *pendant* del *San Juan escribiendo el Apocalipsis*. Estas pinturas, ejecutadas sobre 1619, se encontraban en un principio en la Sala Capitular del convento de los carmelitas calzados de Sevilla. Indudablemente, la Inmaculada de Velázquez sirvió como modelo para las versiones de Pacheco. La postura de la Virgen de las Inmaculadas de Pacheco de 1621 (figs. 53 y 54) es muy similar a la figura de Velázquez, como también lo son la postura y disposición de los ropajes en otra versión de Pacheco del año 1630. La ejecución un tanto seca del último sugiere que Pacheco no siguió la pintura de Velázquez, sino algún modelo habitual, probablemente un grabado de finales del siglo XVI o de comienzos del XVII (48). Aunque la interpretación de la iconografía de la Inmaculada Concepción por parte de Pacheco ha asociado su nombre con la causa, no aportó nada original al tema, sino que se limitó a adoptar como modelo para su imagen un tipo preexistente. Sin embargo, sus pinturas, aunque no son innovadoras, constituyen documentos interesantes del fervor inmaculista en Sevilla durante la segunda década del siglo XVII, pues incluyen el retrato de varias de las figuras más importantes del momento.

Roelas, Velázquez y Pacheco no fueron los únicos pintores que crearon Vírgenes de la Inmaculada Concepción en Sevilla durante el reinado de Felipe III. Debe también mencionarse a Francisco de Herrera así como a otras muchas representaciones todavía sin atribución. De cualquier modo, las pinturas de la Inmaculada Concepción realizadas a comienzos del siglo XVII no provienen exclusivamente de Sevilla. El Greco no era el único pintor que trabajaba en Toledo; Eugenio Cajés pintó una Virgen de la Inmaculada Concepción en el sagrario de la catedral de Toledo. En Granada, Juan Sánchez Cotán pintó una serie de repetitivas Inmaculadas para las celdas de la Cartuja sobre 1617-1618.

Los escultores del momento continuaron representando el tipo de imagen de la Virgen que ha existido durante cerca de un siglo: es el caso de "Nuestra Señora" sobre la luna creciente, una escultura del siglo XV de Felipe de Vigarny (fig. 56). A comienzos del siglo XVII, esta misma imagen pasó a representar la Virgen de la Inmaculada Concepción. Se trata de la misma Virgen que se ve en los grabados y pinturas de la época sin los símbolos de las letanías. Un excelente ejemplo del momento es una talla de la Virgen de Juan Martínez Montañés del año 1608 (fig. 57); el estilo y significado son nuevos, pero el tipo no difiere en nada de la obra hispano-flamenca de Vigarny.

El año 1617 Tosantos escribió en Roma al papa comunicándole los deseos de Felipe III en relación a la doctrina:

"Su Magestad, attentos los grandes escándalos que en España han sucedido y se temen mayores por la diversidad de opiniones que se publican sobre la Inmaculada Concepción De Nuestra Señora y por las grandes y muy eficaces razones de cada día se aumentan con mayor claridad de la que se ha tenido en los siglos passados sobre esta materia, supplica a V. Santidad se sirva de declarar sobre este artículo con authoridad apostólica en favor de la más pía oppinion; y si por alguna razón que su Magestad no penetra diffiriesse V. Santidad esta resolución, por evitar mayores escándalos supplican a V. Santidad se sirva de ordenar con grandes censuras que sin condenar no reprovar las opiniones menos pías, este se calle en los púlpitos y en las escuelas, y las más pías se predique y enseñe al pueblo con mucha modestia y sin nombrar ni tratar de modo alguno de la otra, pues desto a la iglesia de Dios ni a la Religion de Santo Domingo resulta inconveniente alguno" (49)

Mientras Tosantos presionaba en Roma sobre el caso español, el infatigable arzobispo de Sevilla continuó llamando la atención de la Real Junta sobre las obras apócrifas, revelaciones y profecías relacionadas con los hallazgos del Sacromonte. Estaba seguro que estas pruebas convencerían al papa para definir el dogma. La valoración de la situación que hizo la Junta era menos segura. Uno de sus miembros, el Arzobispo de Santiago, creyó que el reciente fracaso del Concilio del Trento para definir la materia hacia más difícil el pronunciamiento del papa y pensaba que la Junta se decidiría por el segundo de los deseos reales que prohibía cualquier crítica pública a la doctrina (50). El rey vio cumplido su segundo deseo el 12 de Agosto de 1617 cuando Pablo V promulgó una nueva decretal, la *Sanctissimus Dominus Noster*, que prohibía terminantemente cualquier defensa pública de la doctrina de la Santificación (la "opinión menos pía") (51).

La buena nueva de la decretal llegó a Sevilla el 22 de Octubre. Los franciscanos organizaron una procesión "espontánea" que arrancó del convento dominico. Los frailes encendieron de inmediato sus velas como signo de regocijo compartido y el provincial de los dominicos pronunció un sermón *ad libitum* en favor de la Inmaculada Concepción (52). Aquel diciembre, la fiesta de la Concepción se celebró con especial suntuosidad. La atmósfera carnavalesca sevillana que siguió a la publicación de la bula de Pablo queda reflejada en una *Relación de 1617*. Había:

"...muchos y variados signos de alegría por la nueva decretal del Santo Pablo V Sumo (sic) Pontifice en favor de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, así como fuegos artificiales y máscaras abundantes; dispendios y esplendor, y un torneo que tanto gustó a todo el mundo que se repitió, y hubo una corrida de toros y las habituales justas" (53).

En Granada, durante la respuesta pública a la decretal, varios monjes dominicos fueron insultados. En Madrid, Felipe quiso celebrar el acontecimiento con una procesión, pero el nuncio papal le llamó al orden recordándole que el papa había ordenado que se evitase el regocijo público (54). No obstante, en el convento de las Descalzas Reales tuvo lugar una celebración (55).

La lucha había terminado en compromiso y por ello continuó. Sor Margarita de la Cruz se quejó al secretario de la Junta de que "...lo que viene de Roma no es suficiente" (56). En Noviembre de 1617, el nuncio papal escribió a Roma:

"Aquí la situación ha cambiado. Los Franciscanos, que en un principio celebraron la victoria, cuando ahora han examinado la decretal más detenida y atentamente, se han dado cuenta de que realmente es provisional y no ofrece nada nuevo en relación a la doctrina. Por ello, no están satisfechos y junto con los otros soldados de la causa, que aquí son numerosos, asedian al rey para presionarle no tanto para la declaración del dogma, como para que añada algo en similar sentido, y ellos quieren de él que no deje de mandar a otra persona que se ocupe del asunto. Los dominicos, por el contrario, al ver lo escasamente satisfechos que se encontraban los primeros, han empezado a apoyarla" (57)

Cuando el papa se enteró de que una nueva legación iba a venir desde España escribió a Felipe diciéndole firmemente que no quería hacer nada más de lo que ya había hecho (58). Mientras tanto, Felipe, presionado, designó una segunda Real Junta para diciembre de 1617. Estaba formada por cinco prelados y cinco teólogos ?un jesuita, un carmelita, un benedictino, un dominico (Luis de Aliaga, confesor de Felipe) y un clérigo secular (59). En enero, la Junta envió un memorandum al Rey sugiriéndole que enviase un embajadora Roma para que abogase por una definición del dogma o por que se impusiese perpetuo silencio a la oposición. Los dominicos de la Junta, Aliaga y Francisco de Jesús, mantuvieron por escrito opiniones contrapuestas (60). Los miembros dominicos de la Junta estaban demasiado presionados como para cambiar de postura. Aunque la mayoría de los dominicos eran maculistas, unos pocos eran inmaculistas (61). Al menos así les gustaba a los inmaculistas creerlo. Prueba de ello es el tratado *Defensa dominicana por la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* del franciscano descalzo Mateo de la Natividad y que estaba dedicado al Rey. Felipe convocó

a la orden dominica en el convento de Atocha de Madrid donde su representante el Duque de Lerma presentó una carta del rey en la que se invitaba a los reunidos a que pidiesen al papa que ordenase a los dominicos españoles que celebrasen la fiesta de la Inmaculada Concepción y que predicasen en defensa de la doctrina (62). Muchos, entre ellos Aliaga, accedieron a la petición real y firmaron la carta al papa. La corte consideró esta adhesión como un signo de que la nueva legación triunfaría en Roma. Mientras tanto, quienes se negaron a firmar la petición al papa, el general de la orden dominica a la cabeza, enviaron una misiva al papa diciéndole que, aunque se mantenían firmes en la opinión dominicana sobre la materia, deseaban vigilar la observancia dominica de las decretales pontificias promulgadas hasta el momento (63).

A pesar de la decisión de la Real Junta y del deseo explícito del rey de enviar otra legación a Roma, Felipe III no quiso precipitar la resolución. Aunque por entonces abrazaba decididamente la causa, su voluntad no era de hierro y había visto las cartas de Pablo V al nuncio Gaetano y otros dignatarios cortesanos según las cuales no hacía falta otra legación. Además, su emisario predilecto -Sosa, obispo de Osma- murió antes de que se iniciasen los preparativos para la legación (64). Sin embargo, sus consejeros -entre ellos su tía la Infanta Margarita, volvieron enseguida a presionar sobre él.

En abril de 1618 se convocó una tercera Real Junta. Esta vez constaba de siete miembros y adoptó las siguientes decisiones: 1) Que el rey enviaría un embajador extraordinario a Roma para abogar por la definición dogmática; 2) que el rey no convocaría otra junta sobre la materia durante veinticinco años; 3) que cuando finalmente se convocase una junta ninguno de sus miembros sería un oponente a la doctrina (i. e. exclusión de los dominicos). La segunda decisión muestra que incluso aquellos miembros de la Junta que deseaban que la doctrina se elevase a dogma pensaban que la cuestión todavía no estaba madura. La tercera decisión muestra la falta de unanimidad entre los miembros de la Junta: de siete tres eran contrarios a que se enviase un embajador a Roma (65).

Con todo, Felipe nombro nuevo emisario a Antonio de Trejo, quien había sido confirmado como vicario general de la orden franciscana en 1613 (66). Puesto que los que apoyaban al emisario franciscano también deseaban que fuese a Roma la persona de rango apropiado, previamente se nombró a Trejo, obispo de Cartagena. Su consagración episcopal tuvo lugar el 16 de septiembre de 1618 en la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid en presencia de la corte (67).

Una vez elevado, Trejo marchó a Roma con misivas reales para el papa y los cardenales Borja y Barberini (él ya era un amigo íntimo del cardenal Borghese, sobrino del papa). Como apoyo documental a su misión, pidió al rey cartas de las universidades, iglesias y prelados así como copias de toda la correspondencia que la Real Junta había recibido en apoyo de los objetivos de la legación. También pidió al rey que escribiese cartas a la Santa Sede pidiendo la definición a todos los embajadores en el extranjero (68). Entre los documentos así reunidos por Trejo, se encontraban las defensas de la Inmaculada Concepción hechas por los dominicos, entre ellos los confesores del rey y del príncipe coronado. Felipe también propuso que Lorenzo Gutiérrez, un dominico defensor de la Inmaculada Concepción, fuese a Roma. Sin embargo, el general de la orden no le dio el permiso (69). Además de sus documentos, Trejo tenía como testigo viviente al franciscano irlandés Luke Wadding, quien se ocuparía de tomar nota de la misión y de dar consejo teológico (70).

En su primera audiencia con Pablo V el 9 de Diciembre de 1618, Trejo presentó sus credenciales de Felipe (71) y todos sus documentos. El papa, cortés pero inamovible (72), le concedió dos audiencias más los meses de Enero y Febrero del año siguiente, pero ninguna resolución. Dada la aparente ineficacia de Trejo, Felipe decidió enviar al Duque de Alburquerque, virrey de Cataluña para que le ayudase (73). Cuando Felipe requirió de nuevo la opinión de la Real Junta recibió una sincera opinión de Juan Márquez:

"Primero, que conviene y es necesario que el Rey no insista en pedir la definición, porque la materia no está madura para ello, ni se puede esperar que se saldrá con ella ni es bien que se entienda que se espera, desistiendo su Magestad de pedirla, porque esta esperanza es la que fomenta las disensiones del Reyno sobre este punto, que son ya dignas de remedio... (74).

Plácido Tosantos, que había sido el primer emisario especial enviado a Roma, escribió en su dictamen que el papa no definiría la Inmaculada Concepción porque no estaba dispuesto a alterar ninguna de las decisiones del Concilio de Trento (75)Habiéndole aconsejado que tuviese presente el consejo de la Real Junta, el Duque de Alburquerque llegó a Roma en mes de noviembre con una carta del rey dirigida a Trejo ordenándole que volviese a Cartagena (76). La resistencia de Trejo a dejar Roma se vio alimentada por la lentitud del correo de Felipe, quien entonces se encontraba en Roma. Alburquerque no pudo sustituirlo hasta que, finalmente, Trejo abandonó Roma

el mayo de 1620 (77). Los primeros meses de la misión de Alburquerque estuvieron presididos por un curioso *imbroglio*.

En Enero de 1619, el sevillano Enrique Gómez y Cárdenas escribió una breve a Felipe III en la que decía que la imagen de la Inmaculada Concepción debería colocarse en la moneda española con las armas reales sobre el reverso. Como es habitual, apelaba a la tradición sosteniendo que los motivos que interesaban especialmente a los antepasados de Felipe se reflejaron en la acuñación de sus monedas, y señalaba el precedente de una medalla acuñada durante el pontificado de Clemente VIII y que mostraba una imagen de la Virgen como *amicta sole* con la inscripción *Tota fermosa*. Guzmán recomendó que se las sustituyera por las palabras *sine originali*. Su carta se publicó ese año con un frontispicio decorado con una xilografía de la Virgen rodeada por los símbolos de la Inmaculada Concepción y en la parte superior por la figura de Dios Padre (78).

Cuando la idea de Guzmán fue rechazada, la recogió, con ligeros cambios, Bernardo de Toro en Roma: debería acuñarse una medalla con la imagen del Santo Sacramento en un lado y la Inmaculada Concepción en el otro. Toro consultó a Trejo quien apoyó el proyecto. En octubre de 1619, las monedas ya circulaban por Roma y también se enviaron a España. Por un lado se inscribió un cáliz con la hostia encima con las palabras "Alabado sea el Smo. Sacramento"; sobre el reverso, una imagen de la Inmaculada Concepción con la inscripción "Concebida sin pecado original" (79). Consciente de la implicación, el papa no quiso conceder indulgencias a las medallas porque la presencia concomitante del símbolo de la Eucaristía sobre una cara implicaba la análoga aceptación de la imagen de la Inmaculada Concepción del reverso, i. e., la definición de la doctrina (80). A mediados de Noviembre, miles de medallas fueron confiscadas de las tiendas romanas. El papa, temeroso de que el conocimiento del episodio ofendiera a Felipe, escribió una carta a su nuncio en Madrid explicando que las medallas de Clemente VIII tenían inscrita solamente la frase *tota fermosa*, lo que no se prestaba a que se malinterpretaran. Si los españoles limitaran la inscripción a la *Conceptio Beatissimae Virginis* concedería las solicitudes (81). A instancias de Duque de Alburquerque, Luke Wadding terció en la disputa mediante el envío de una breve al Cardenal Scipione Cabelluzio, gran amigo de los españoles de Roma, a quien se encomendó la tarea de negociar la materia (82).

En pocas palabras, Wadding sostuvo que la inscripción "Concebida sin pecado original" de las medallas confiscadas podía justificarse por todo lo que previamente el papado había permitido ampliamente en arte. Durante años -dijo- la iglesia ha permitido pinturas y grabados de la imagen de la Virgen con los símbolos de su Inmaculada Concepción. Por lo tanto, no puede prohibir que se añadan estas palabras que solamente expresan verbalmente los que las imágenes visuales han comunicado de otro modo. No cabe duda -alega- de que las imágenes gráficas no son menos importantes que la palabra escrita, pues, cuando los fieles contemplan los emblemas y símbolos de la Inmaculada Virgen, entran en el conocimiento y se introducen en la devota admiración del misterio de la Concepción (83). La argumentación de Wadding refleja la confianza de la iglesia en el arte como medio de instrucción y la convicción de que el tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción que se desarrolla a finales del siglo XVI era un medio seguro de extender la devoción a este culto. Para hacer más convincente su argumento, Wadding señala que el rey de España está cada vez más impaciente:

Aegre etiam, et moleste feret Hispaniarum Monarcha tantam fieri contradictionem piae, et iustae causae, quam ille pro sus pietate, et devotione in hoc mysterium, sollicitus tractat (84).

Molesta y apena al rey de España que haya tanta oposición a su piadosa y justa causa por la que tanto se ha preocupado a causa de su piedad y devoción al misterio (84)

Mientras tanto, en España la diligencia de los franciscanos contribuye a popularizar la doctrina. En 1620, Juan de Venido, General de los franciscanos en España, ordena a sus subordinados que siempre que les fuese posible establecieran cofradías dedicadas a la Inmaculada Concepción. Solamente en la provincia de Burgos, miembros de un centenar de estas cofradías hicieron voto de defender la doctrina. En el cabildo general de los franciscanos celebrado en Sevilla el año 1621, los asistentes prometieron dar sus vidas, si fuese necesario, en defensa de la Inmaculada Concepción. El General de la orden animó a los presentes a que extendiesen este voto entre los fieles. El juramento que se tomó en aquella ocasión incluye un compromiso de instruir al pueblo sobre la doctrina (quedó así reconocido que la creencia en la Inmaculada Concepción no era todavía lo suficientemente universal como para alcanzar el rango de dogma):

"Et curabimus, quantum in nobis fuerit, quod haec sancta devotio populo doceatur christiano, et ita promittimus et juramus per Deum" (87).

"Y procuraremos en todo aquello que esté a nuestro alcance que esta santa devoción popular se enseñará al pueblo cristiano. Así lo prometemos y juramos por Dios" (87).

La controversia sobre las medallas confiscadas continuó en Roma hasta junio cuando Alburquerque recibió una carta del rey en la que le mandaba que renunciase a esta solución secundaria y volviese a la finalidad real de la legación. El 9 de febrero de 1621, Gregorio XV sucedió a Pablo V en el solio pontificio. A finales de marzo, Alburquerque y el teólogo José Vázquez fueron recibidos en audiencia por el nuevo papa quien alabó el celo devoción de Felipe y le prometió estudiar la materia de la Inmaculada Concepción (88). El celoso y devoto Felipe III murió en 21 de marzo sin que su Real Junta emisarios especiales y masiva correspondencia hubiesen fructificado en ninguna afirmación del papa favorable a la doctrina de la Inmaculada Concepción. El monarca español murió vistiendo el hábito franciscano. Los cronistas relatan que, al expirar, su única pena era haber fracasado en su propósito de obtener la glorificación de María (89).

#### NOTAS:

(1) Algunos de ellos con sus notas se hallan en el Escorial. Ver Lea, p. 587.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 588.

(4) Ver Fernando de los Ríos Urriti, *Religión y estado en España del siglo XVI* (New York, 1927), pp. 42?63.

(5) Ver Pierre Pauwels, *I Francescani e la Immacolata Concezione*, trad. por Agostino Molini (Rome, 1904), p.189.

(6) Los acontecimientos que rodearon estos descubrimientos son tratados por Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Crónica de la provincia de Granada* (Madrid, 1869). 168; Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 2 (Madrid, 1880), 642?644; y Vicente de la Fuente, *Historia Eclesiástica de España*, vol. (Madrid, 1874), pp. 402?407. El último incluye una larga cita textual citada de *Relación breve...* sobre los hallazgos de reliquias que se publicó en Granada en 1608. Ver también J. Ramón López, *El Sacromonte de Granada* (Madrid, 1883).

(7) Citado por de la Fuente.

(8) Ver Francisco Peramos, "Prodigiosa historia del Sacro Monte", *Temas españoles*, nº 117 (1954), P.15.

(9) Ibid., p. 16.

(10) José M. Poti y Martí, "Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María", *AIA* 34 (1931), p. 381.

(11) Ver Lea, p. 601.

(12) Ibid., p. 600.

(13) Ver Fidel García Martínez, "El sentir de la iglesia en la definición de los dos dogmas marianos: Concepción Inmaculada y Asunción corpórea a los cielos. Enseñanzas y orientaciones", *MC* 22 (1954), p. 6.

(14) Citado por H. Lennertz, "Duae quaestiones de Bulla Ineffabilis Deus" *Gregorianum* 24 (1954), p. 361.

(15) Ibid., p. 363.

(16) Ver (R.P.) Barré, "De Pie IX a Pie XII: L'enseignement des papes sur l'Immaculée Conception", 7th Congrès Marial National, Lyon, 1954, *L'Immaculée Conception: compte rendu in extenso* (Lyon, 1954), pp. 103?106, y en el mismo volumen, Marie?Joseph Nicolas, "L'Immaculée Conception dans la tradition vivante de l'Eglise", pp. 131?145.

(17) Ambos citados por García Martínez, p. 9. (Originalmente en Canisio, *Dei verbi Dei corruptelis* II, V, 5.). VI).

(18) *Ibid.* (Originalmente en Suárez, *In III part. D. Thomae*, quaest. XXVII, art. II, disp. III, sect.

(19) *Ibid.* (En Suárez, *In III part. D. Thomae*, quaest. XXXVIII, art. IV, disp. XXI, sect. II).

(20) Pauwels, p. 191.

(21) Ver Pou y Martí, 34 (1931), p. 373.

(22) Ibid., pp. 375-376.

(23) Diego de Ortiz y Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, que contienen sus principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado*, vol. 4 (Madrid, 1795-1796, 1677), pp. 234-235.

(24) Ibid., p.235.

(25) Citado por Pou y Martí, 34 (1931), p. 378.

(26) La descripción de los acontecimientos hecha por Pedro San Cecilio es citada por Ortiz de Zúñiga, pp. 237-238.

(27) Ibid., p. 263.

(28) Ver Alejandro Recio, "La Inmaculada en la predicación franciscano-española, AIA, época 2, vol. 15 (1955), p. 120.

(29) Ver Antonio Agram, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España* vol. 1 (Madrid, 1912), p. 186.

(30) Juan Meseguer Fernández, "La Real Junta de la Inmaculada Concepción", AIA, época 2, vol. 15 (1955), p. 9.

(31) Pou y Martí, 34 (1931), p. 379.

(32) Pauwels, pp. 191-192.

(33) El mismo año concedió diez días de indulgencias para una antífona de la Inmaculada Concepción impresa toda ella por Ortiz de Zúñiga, pp. 252-253. Pablo V fue el primero en poseer (1614); una estatua de bronce de la Virgen de la Inmaculada Concepción ejecutada por el escultor francés Berthelot. La colocó sobre una columna constantina (erigida por Carlo Mademo) en la *piazza* de Sta. María Maggiore en Roma. Ver Upicier, p. 83. En la escultura encargada por Pablo V, la Virgen sostiene al niño Jesús que, por su parte, lleva una larga cruz que traspasa a la serpiente que está bajo ellos. Aunque este tipo de Inmaculada Concepción fue propagada por los franciscanos y jesuitas, no prolifera mucho en España. Ver León Germain de Maily, "La Vierge et le Serpen" *Revue de l'art chrétien* 51 (1901), p. 504.

(34) Pou y Martí, 34 (1931), p. 379.

(35) Ibid., 35 (1932), p. 488.

(36) Ibid., 34 (1931), p. 381.

(37) Fernández Díaz de Valderrama (Fermín Arana de Varflora), *Hijos de Sevilla ilustres en santidad letras, armas, artes o dignidad* (Sevilla, 1791), pp. 69-70.

(38) Ver Antonio Domínguez Ortiz, *The Golden Age of Spain: 1516-1659*, traducción James Casey (Nueva York, 1971), p. 20.

(39) Pou y Martí, 34 (1931), p. 387.

(40) Díaz de Valderrama, pp. 18-19.

(41) Enrique Valdivieso González, *Juan de Roelas* (Sevilla, 1978), p.162.

(42) Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla* (Valladolid, 1946), vol. 3, p. 314. C

(43) La transcripción completa la publicó en España Valdivieso, *Juan de Roelas*, pp. 56-57.

(44) Está documentado que la pintura data de 1618 cuando era uno de los tres cuadros realizados para Felipe III que Roelas recamó porque le faltaba dinero. Debió volver de nuevo a la corte, pues está registrada como una donación real al convento de San Benito de Valladolid desde donde pasó al museo de la ciudad. Una pintura de composición semejante a la de Roelas y que está completamente llena de pinturas es el *Triunfo de la Inmaculada Concepción* hoy en la capilla de la Virgen del Pilar en la iglesia española de Sta. María di Monserrato en Roma. Esta obra fue citada hace ya bastante tiempo por Emile Mále, *L'Art religieux après le concile de Trente* (Paris, 1932), p 42 como un "curieux tableau anonyme". De hecho, la pintura la realizó en 1633 un pintor flamenco llamado "Luigi Primo Gentile" por los romanos El lienzo se encontraba originalmente en la iglesia de San Giacomo degli Spagnuoli de Roma. La pagó el obispo de Jaén, Cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval con la

mediación de Bernardo de Toro quien impuso la iconografía de la obra al pintor. Ver J. Fernández, *S. Maria di Monserrato* (Roma, 1968).

En el inventario de 1637 de la sacristía de la iglesia de "Santiago y San Idelfonso de la Nación Española" (pp. 168-169v) se describe a la pintura como:

Otro quadro demas de cana y dos palmos de alto y de una de ancho que tiene a la Concepcion de nra. senora sobra (sic) una palma con pontifices y cardenales y todos las religiones alrededor de la palma y debajo el Infierno con su corrija (cornija?) dorada. Codio el Dor. Bernardo de Toro paraq. se pusiese en un altar de la ygla el dia delta Concep.on de nra Senora. (Archivos de la Fundación de Santiago y S. Ildefonso y de S. María de Montserrat, p.I-1335).

En el mismo archivo se encuentra una copia manuscrita de *Dotación de la festividad de la concepción hecha por el Dor. Bernardo de Toro Sevillano* fechada el 16 de Diciembre de 1630. Las instrucciones incluyen el colgamiento de tres pequeñas pinturas de la "concepción" sobre los tres portales de la iglesia el día de la fiesta.

(45) Para el texto del ensayo de Pacheco sobre la iconografía de la Inmaculada Concepción, ver la edición de su *Arte de la Pintura* realizada por F. J. Sánchez Cantón (Madrid, 1956), vol. 1 pp. 212-219.

(46) Ver Jonathan Brown, *Painting in Seville from Pacheco to Murillo: A Study of Artistic Tradition* (Ph. . diss., Princeton University, 1964), p. 11.

(47) Su biografía es resumida brevemente por Díaz de Valderrama, pp. 25-28.

(48) Ver Diego Angulo Iñiguez, "Velázquez y Pacheco", AEA 23 (1950), p. 355.

(49) La carta fue publicada por Pou y Martí, 34 (1931), p. 391.

(50) Ibid., p. 497.

(51) Ibid., p. 405.

(52) Ibid., p. 409.

(53) Ortiz de Zúñiga, vol. 4, pp 269 ff., reproduce enteramente la *Relación de las fiestas de toros y juego, de cañas con libreas, que en la ciudad de Sevilla hizo don Melchor del Alcázar en servicio de la purísima Concepción de nuestra Señora, Martes 19 de Diciembre de 1617*.

(54) Pou y Martí, p. 409.

(55) Ibid., p. 410.

(56) Citado por Meseguer Fernández, p. 21.

(57) Ibid., pp. 20-21.

(58) Pou y Martí, p. 410.

(59) Meseguer Fernández, p. 24.

(60) Ibid., p. 25.

(61) Pou y Martí, 34 (1931), p. 531.

(62) Ibid., p. 531.

(63) Ibid., pp. 532-534.

(64) Ibid., 35 (1932), p. 424.

(65) Meseguer Fernández, pp. 26-30.

(66) Pou y Martí, 35 (1932), pp. 74-88.

(67) Ibid., p. 88.

(68) Ibid., p. 426.

(69) Ibid., p. 434.



(70) Wadding's *Legatio Philippi et III et IV Catholicorum regum hispaniarum ad SS. DD. NN. Paulum PP. V. et Gregorium XV. De definienda controversia Conceptionis B. Virginis Mariae* se publicó en Lovaina en 1624. Su material narrativo complementario se encontró en muchos archivos. Para aquellos ver Meseguer Fernández, p. 3.

(71) Cita completa en Pou y Martí, 35 (1932), p.429.

(72) *Ibid.*, p. 482.

(73) *Ibid.*, p. 499.

(74) *Ibid.*, p. 508.

(75) *Ibid.*, p. 509.

(76) *Ibid.*, p. 519.

(77) *Ibid.*, 36 (1933), p. 12.

(78) Enrique de Guzmán Cárdenas, *Memorial que dio, en el qual pide se ponga en la moneda de oro y plata, la cifra de María Sevilla*, 161 . El autor era un sevillano que Vázquez de Leca dejó en Madrid como su "agente" cuando se marchó a Roma. Ver Manuel Serrano Ortega, *Glorias sevillanas: noticia histórica de la devoción culto que la muy noble y leal ciudad de Sevilla ha profesado á la Inmaculada Concepción de la Virgen María desde los tiempos de la antigüedad hasta la presente época* (Sevilla, 1893), p.289.

(79) Pou y Martí, 36 (1933), p. 28.

(80) *Ibid.*, p. 29.

81) *Ibid.*, p. 31.

(82) *Ibid.*

(83) Los argumentos de Wadding aparecen en el "Opusculum primum ad illustrissimum et reverendissimum (sic) D. Scipionem cobellutium..." en su *Legatio...*, pp. 294-305. Escribió dos tratados más sobre el tema: "De Inscriptioe Numismatum Conceptionis" (*Ibid.*, pp. 308-324) y "De absolute cudendis sacris Numismatibus" "*Ibid.*, 325-339).

(84) *Ibid.*, p. 305

(85) Pauwels, p. 218.

(86) *Ibid.*, pp. 219-221.

(87) *Ibid.*, P. 221. El texto de voto, que lleva la fecha de 31 de Mayo, lo publicó Pauwels en pp. 220-221.

(88) Pou y Martí, 36 (1933), p. 37.

(89) Pauwels, p. 208.

## **CAPITULO IV**

### **LA INMACULADA CONCEPCION DURANTE EL REINADO DE FELIPE IV**

Cuando el joven Felipe IV subió al trono no pareció tomar partido sobre él tema de la Inmaculada Concepción. Evidentemente, pensaba que sería inútil enviar otra delegación a Roma que pretendiese la definición de la doctrina. En lugar de ello, deseando concentrar sus representantes en las cuestiones políticas, en Mayo y Junio escribió a su embajador el duque de Alburquerque ordenándole que cesasen las peticiones al Papa sobre la doctrina (1). A finales de 1621, Alburquerque pidió ayuda a los franciscanos. El General de la orden exhortó a Felipe para que, "a imitación de su padre", promoviese la causa (2). Los esfuerzos franciscanos para ampliar el apoyo a la

doctrina encarnada en el espaldarazo laico cuando las cortes de Castilla votaron en 1621 defender la Inmaculada Concepción (3). Cuando el Conde de Monterrey estaba a punto de marchar a Roma como embajador extraordinario, los immaculistas insistieron en su causa. Monterrey fue a Roma para presionar a Gregorio en favor de la definición. Llevaba consigo cartas de Felipe, quien ahora parecía ganado para la causa, la reina Isabel, el Cardenal Infante Fernando y Sor Margarita de la Cruz (4). En la carta de Felipe al papa, fechada el 10 de Noviembre de 1621, no aparecen los signos de su inicial indiferencia:

"Los Monarcas Católicos de España, mis antepasados, siempre veneraron con gran afecto a la Inmaculada Concepción de la purísima Virgen María, Madre de Dios, Nuestra Señora. Pero entre todos ellos fue el Rey, mi señor y padre, quien guardó el mayor fervor, y yo, sucesor de su Majestad, y de mis otros antepasados, he heredado una devoción hacia su sagrado misterio y fiesta, que yo he querido declarar para vuestra Santidad a la que pido que, durante su dichoso pontificado, trate de ensalzarla y extenderla por toda la nación cristiana por todos los medios y con vuestro celo sagrado. Vuestra gran sabiduría y experiencia lo juzgará más conveniente y útil para servir el honor de Dios nuestro Señor y el de su Santa Madre (5).

Casi inmediatamente, el nuevo rey obtuvo una pequeña concesión. El 24 de Mayo de 1622 la decretal *Sanctissimus*, promulgada por la Suprema Congregación de la Inquisición con la aprobación de Gregorio XV, fue más lejos que todas las anteriores cuando prohibió cualquier afirmación privada que sostuviera que la Virgen fue concebida en pecado (6).

A partir de entonces, panegíricos y pintura asociaron la figura de Felipe IV con la Inmaculada Concepción de la Virgen. Así, en un cuadro de Pedro de Valpuesta, discípulo de Eugenio Cajés (fig. 58), se honra la devoción de Felipe a la Virgen. La obra forma parte de una serie de lienzos ejecutados para el Hospital de la Latina en Madrid (dedicado a la Inmaculada Concepción a comienzos del siglo XVI). Felipe IV, acompañado de testigos, de rodillas, posa su mano sobre la Biblia. Al fondo, hay una pintura de la Virgen de la Inmaculada Concepción con San Buenaventura (7). Pietro del Po de Palermo pintó una serie de sesenta pinturas que representaban la vida de la Virgen (incluyendo su Inmaculada Concepción). Estas obras, ejecutadas sobre 1664-1666, hoy se encuentran en la Catedral de Toledo. En una de las series (fig. 59), la Virgen aparece encima de las figuras arrodilladas de Felipe IV, su esposa Mariana de Austria y el joven Carlos II. Alrededor de la familia real, encontramos figuras alegóricas que representan los cuatro extremos de la tierra sobre los cuales España todavía ejerce su ya débil dominio. El Cardenal Pascual de Aragón, quien encargó las series, también se encuentra presente (8). La composición refleja la creencia generalizada de que los Habsburgos españoles deben guardar especial devoción a la Virgen porque Ella es la protectora de mundo hispánico.

Fuera de España, el papel de Felipe IV y sus antepasados Habsburgo se celebra en un grabado de Paulus Pontius ejecutado según un esbozo al óleo de Rubens de 1631-1632 (9) (fig. 60). El grabado quizá se destinara a ilustrar uno de los muchos tratados que defendían la Inmaculada Concepción. En el centro del dibujo, San Francisco, representado como "Seraphicus Atlas", sostiene tres esferas sobre sus hombros. La Virgen de la Inmaculada Concepción se alza ligera sobre ellas. A la izquierda de San Francisco hay cuatro monjes franciscanos ?entre ellos Duns Scotus- que empujan a la Herejía dentro de las fauces del Infierno. A la derecha, acompañado por Franciscanos, se encuentra Felipe IV y sus hermanos el Cardenal Infante Fernando, Don Carlos y el príncipe Baltasar Carlos. El grupo de arriba, sobre un carro, son los antepasados de Felipe de Habsburgo ?Carlos V, Felipe II y Felipe III?. Esta imagen ilustra claramente la idea de que la defensa de la Inmaculada Concepción constituía una tradición para los Habsburgo españoles y para su apreciada orden franciscana) (10). El gesto de Felipe hacia su hijo implica la continuación de su devoción. De manera análoga, una poesía contemporánea describe una procesión real en honor de la Virgen:

"O Baltasar, Primero deste nombre/ Ierusalem aclame su renombre,/ Pues Príncipe Español, que en tierna infancia/ Con fiel perseverancia/ A seguir se dispone tan atento/ Ejemplos de Filipo, cuyo intento/ Es consagrar Alumno tan precioso/ Al zelo de María..." (11)

Felipe IV y la Virgen aparecen juntos en muchos tratados y panegíricos immaculistas publicados en España durante su reinado. Es el caso del frontispicio de *María Inmaculata Concepta libri quinque. Phillippo IIII Hispaniarum Regí Catholico Novo Constantino Augusto. Mundi globum Arcae Mariae Sacrae ad firmitatem ponenti* del jesuita Juan Antonio Velázquez (1653). Aquí Felipe lleva un estandarte con la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción y la inscripción: "Et spernemus insurgentes in nos. In nomine tuo Vexillabimur. S. 19" (12). La literatura mariana del momento abunda en referencias reales que apuntan la conexión entre los Habsburgo y el culto a la Virgen. Todos los miembros de la familia real comparten un interés; algunos desempeñan papeles claves. Margarita de Austria, por ejemplo, estaba decidida a que la Inmaculada Concepción se convirtiese en dogma. Presionó fuertemente a Felipe III y Felipe IV para

que defendieran vigorosamente la doctrina y ella misma escribió cartas a Roma en nombre de la causa. Su devoción queda reflejada en un retrato atribuido a Pantoja de la Cruz en el que ella se encuentra al lado de una mesa sosteniendo con su mano derecha un Libro de Horas abierto en una página iluminada que representa la Virgen de la Inmaculada Concepción.

Gregorio, quien se había complacido en acallar todas las polémicas antiinmaculistas, murió en 1623. Urbano VIII, su sucesor, era mucho menos proclive a ceder a las presiones españolas sobre la cuestión. Por ello, durante los siguientes veinte años el frente de los inmaculistas observó una relativa tranquilidad. Quizá Felipe IV y los franciscanos españoles estaban satisfechos con la decretal de Gregorio XV; quizá simplemente se aceptó la negativa de Urbano VIII a definir el dogma. Sea como fuese, las peticiones españolas a Roma se vieron considerablemente atemperadas durante el pontificado de Urbano. Los pocos actos positivos de Urbano VIII sobre la Inmaculada Concepción no pretendían extender la popularidad de la doctrina: en 1624 promulgó la bula *Imperscrutabilis divinorum* en la que autoriza la creación de una orden militar dirigida por los franciscanos y dedicada a la Inmaculada Concepción; en 1626 coloca la primera piedra de la iglesia romana capuchina dedicada a Santa Maria della Concezione; y en 1663 aprueba una fundación cuya finalidad sería sufragar las misas que, en el madrileño convento de la Inmaculada Concepción de las Descalzas Reales, habrían de celebrarse en honor de la Inmaculada Concepción (13). No obstante, mientras que los españoles inmaculistas esperaban pacientemente la terminación del pontificado de Urbano, España produjo algunas de las representaciones artísticas más bellas de la doctrina.

### *Escultura y pintura hacia 1643*

Durante estos días tranquilos, Francisco Herrera el Viejo pintó una Virgen de la Inmaculada Concepción (fig. 61), (1625-1630) en la que casi todos los atributos de la pureza de María se sitúan en el paisaje inferior. El barco sobre el mar de esta pintura representa, según el himno medieval *Ave Maris Stella*, a la Virgen como estrella del mar. En otra versión (fig. 62), Herrera se adelanta al consejo de Pacheco en el Arte de la Pintura de que los cuernos de la luna creciente siempre deben estar vueltos hacia abajo:

"y es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte, que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol. Y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido, había de asentar en la superficie de afuera..."(14).

Pacheco pintó la luna de este modo en sus obras de 1621 y Herrera utilizó la misma fórmula en un grabado de alrededor de 1630. Herrera relega a las esferas celestes atributos tales como la escala de Jacob a lo que no corresponde un escenario paisajístico. En la pintura de Estocolmo, el *speculum sine macula* es sostenido por un *putto* a la derecha de la Virgen. En la versión de Sevilla, un ángel situado a la izquierda de la Virgen sustenta la rosa sin espinas. Estos modos de disponer los atributos son bastante más naturalistas que en las primitivas iluminaciones del Breviario de Grimani o en los grabados de finales del siglo XVI donde los atributos se colocaban en un escenario paisajístico sin tener en cuenta la conveniencia o la escala.

Francisco de Zurbarán pintó por lo menos dos versiones de la Virgen de la Inmaculada Concepción durante este período. Ambas se parecen mucho a las de Herrera. De mayor interés son las versiones en que, a menudo a petición de los patronos, varia todo lo que podía haber contribuido a enfriar la composición. Es el caso de una de sus primeras versiones de la Virgen Inmaculada con los retratos de nobles jóvenes (fig. 63). Aquí quedan reflejados los planteamientos naturalistas de Zurbarán; el paisaje sólo muestra los atributos relevantes desde el punto de vista realista. El espejo, la estrella matutina (15), la escala de Jacob y la *porta Coeli* flotan en un Empíreo enmarcado -al estilo característico de Zurbarán- por nubes diáfanas. Los *putti* sostienen rosas y azucenas y tablillas inscritas con frases difíciles de traducir por imágenes plásticas: "Quae es ista... aurora consurgens" ("¿Quién es Esta que se levanta como la mañana, bella como la luna, resplandeciente como el sol, y terrible como un ejército con banderas?"). Los jóvenes arrodillados en el suelo, bajo Ella, son el primer y segundo hijo de una noble familia (16). La inclusión de estas figuras -en este caso demasiado jóvenes para ser los donantes- prueba el tono personal y familiar de la devoción a la Inmaculada Concepción reflejada a menudo en las pinturas andaluzas sobre el tema.

Análogamente la devoción personal puede explicar una anomalía iconográfica en la Inmaculada atribuida a Zurbarán que forma parte de un retablo en la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla (fig. 64). Aquí, la Virgen no sólo permanece sobre la luna creciente, sino también sobre la forma del "corazón sagrado". Zurbarán pintó una Virgen de la Inmaculada Concepción (hoy en el Prado) para el

desaparecido Colegio sevillano de las "Esclavas Concepcionistas del Divino Corazón". La inclusión en esta obra del corazón sagrado quizá se hiciera a petición de los patronos quienes a la sazón eran "esclavas concepcionistas del sagrado corazón". Así, de nuevo, la pintura no se limitó a representar la Virgen de la Inmaculada Concepción, sino que adquiere valor de testimonio de una devoción especial e individual hacia Ella.

Es muy probable que Zurbarán, al pintar la Virgen de la Inmaculada Concepción -con ninguno de sus atributos salvo los de mujer apocalíptica-, flotando sobre un coro angélico de *putti* firmemente asentado en la tierra (fig. 65), se inspirase en un grabado como los *Doce niños Danzantes* de Domenico Campagnolal (17). Esta composición no admite parangón con ninguna de las representaciones del tema.

Sobre 1638 Zurbarán pintó para la Cartuja-Monasterio de Jerez de la Frontera (Cádiz) la Virgen de la Inmaculada Concepción acompañada por las figuras de medio cuerpo de sus padres (fig. 66). Esta composición, que ahora se nos muestra iconográficamente arcaica, sería probablemente un encargo. La inclusión de Aria y Joaquín es rara en el arte del siglo XVII.

Todavía en otra versión del tema, en concreto en un cuadro de Zurbarán pintado probablemente después de 1640 (fig. 67), la Virgen de la Inmaculada Concepción aparece acompañada por dos figuras alegóricas de medio cuerpo. Los ojos de la figura de la izquierda se encuentran cubiertos por el borde del manto de la Virgen; la figura de la derecha, que gesticula hacia el espectador, sostiene un ancla y quizá sea una personificación de la Esperanza: "Como la esperanza es el ancla del corazón, del mismo modo el ancla de un barco es la característica estable de la Esperanza..." (18). Esta interpretación del ancla se conocía en España a través de los *Emblemas morales* de Sebastián de Orozco publicados en Madrid en 1610. El significado de la figura cuyos ojos están cubiertos por el manto de la Virgen no es tan directo. Cuando Ripa se refiere a la personificación del *Peccatum* afirma: "Los ojos vendados son una obvia alusión a la deliberada ceguera del pecador ante los mandamientos de Dios" (19). Tradicionalmente, en la iconografía eclesial la figura con los ojos cubiertos representa la Sinagoga y la ceguera de los judíos ante la divina presencia del Cristo encarnado. Aquí, la "venda sobre los ojos" probablemente represente la ceguera de los maculistas ante la revelación de la Inmaculada Concepción. Así, la figura con el ancla representa la esperanza de los inmaculistas para que se haga realidad la declaración dogmática.

A Zurbarán, cuya obra habitualmente se considera conservadora desde los puntos de vista iconográfico y compositivo, se deben de hecho las variaciones más audaces sobre el tema de la Inmaculada Concepción durante este período. Sin embargo, aunque es el pintor del tema más conocido durante la década 1620-30, no estaba solo. En Andalucía, Juan de Roelas, Luis Tristán y Pedro Orrente entre otros realizaron otras tantas versiones -siempre más conservadoras- de la Virgen Inmaculada. En Castilla, Antonio de Pereda, Angelo Nardi, Eugenio Cajés, Pedro Núñez del Valle son autores de rígidas versiones icónicas. Todas estas obras reflejan fielmente el modelo de la Virgen de la Inmaculada Concepción formulado a finales del siglo XVI. A decir verdad, las representaciones del tema debieron caer permanentemente en una seca y estéril repetición de espaldas siempre a las aportaciones estilísticas extranjeras. La obra de Pedro Pablo Rubens tendrá un efecto especialmente profundo en este y en otros aspectos de la pintura española.

En 1624 Rubens pintó la Virgen de la Inmaculada Concepción como mujer apocalíptica que "...dio a luz un niño que habría de gobernar todas las naciones..." (Apocalipsis 12,5). Incluía en su tabla el dragón de siete cabezas descrito en Apocalipsis 12,3 y la batalla entre el dragón y Miguel y sus ángeles (12,7). Rubens ilustró así no tanto la doctrina de la Inmaculada Concepción como el texto de San Juan. En esta pintura y en otra que se ha perdido (y que conocemos gracias a un grabado de Schelte a Bolswert fechado en 1620), Rubens pinta a la Virgen sosteniendo al niño. Pacheco escribió:

"...algunos quieren que se pinte (la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora) con el Niño Jesús en los brazos, por hallarse algunas imágenes antiguas desta manera, por ventura, fundados, como advirtió un docto de la Compañía, en que esta Señora gozó de la pureza original en aquel primer instante por la dignidad de la Madre de Dios, aunque no había llegado el tiempo de concebir en sus purísimas entrañas al Verbo eterno. Y, así, desde aquel punto, como sienten los Santos, era Madre de Dios y en ningún tiempo dexó de serlo, y tal que no fue posible ser mejor como no fue posible tener mejor hijo; pero, sin poner a pleito la pintura del Niño en los brazos, para quien tuviere devoción de pintarla así, nos conformaremos con la pintura que no tiene Niño" (20).

Aquí Pacheco hace un mero ejercicio de erudición, pues los artistas españoles del siglo XVIII no incluyeron al Niño en la representación de la doctrina. (Aunque, por ejemplo, Montañés representó juntos sobre una luna creciente a la Virgen y el Niño; la escultura, en el

Convento de San Leandro de Sevilla, se encuentra en un retablo dedicado a San Juan Evangelista. De ahí que la pintura de Rubens represente el pasaje 12,5 del Apocalipsis).

Una composición basada en los versos ilustrados por Rubens parece mostrarse en el arte español de la época en un grabado de Juan de Jáuregui (fig. 68). En él, el Niño es salvado por ángeles. La figura alada de la Virgen probablemente provenga de Durero cuyos grabados siempre sirvieron como fuentes compositivas a los artistas españoles.

Cuando Rubens pintó una Virgen de la Inmaculada Concepción para un patrón español lo hizo al estilo español, i. e., sin el Niño. Durante el tiempo que duró una misión diplomática en Madrid Rubens pintó una Inmaculada para Diego de Mexfa, Marqués de Leganés (fig. 69) (21). La vital Virgen de este cuadro, fue muy admirada a juzgar por el número de copias existentes (22). No cabe duda de que inspiraría decididamente a los pintores españoles del barroco tardío. Sobre ellos volveremos más tarde.

Otra versión seminal de la Virgen de la Inmaculada Concepción fue creada por un pintor español que trabajaba en Itaca. El Conde de Monterrey, quien durante su embajada en Roma ya había apoyado la doctrina, al ser nombrado Virrey de Nápoles -cargo que desempeñó entre 1631 y 1637-, encargó un cuadro a Jusepe Ribera, quien entonces vivía en la ciudad. La pintura, del año 1635, se colocó en el convento de las Agustinas Descalzas de Salamanca donde se encuentra hoy (fig. 70) (23). Esta pintura es más "española" que la de Rubens, pues Ribera incluye muchos de los atributos de los cánticos. Sin embargo, el cuadro de Rubens serviría todavía de inspiración estilística para una última generación de pintores.

La escultura más conocida de la época de la Virgen de la Inmaculada Concepción se debe a Juan Martínez Montañés y se encuentra en el retablo de la Inmaculada Concepción de la Catedral de Sevilla (figs. 71 y 72). La originaria dedicación de este retablo a San Juan Bautista fue cambiada como consecuencia de la decretal de Gregorio XV del año 1622. Por ello Francisco Gutiérrez de Molina y su esposa Jerónima Gutiérrez de Molina decidieron entonces dedicar la capilla a la Inmaculada Concepción y fundar allí una capellanía (24). Cuando murió Molina y fue enterrado en la capilla, Doña Jerónima encargó a Martínez Montañés que esculpiera un retablo que, más tarde, sería policromado por Francisco Pacheco y Balthasar Quintero. El trabajo se realizó entre los años 1628 y 1631 (25). La Inmaculada de este retablo enseguida levantó admiraciones. Un contemporáneo describe a la Virgen como "tan bella por su modestia, serenidad, piedad y encanto de su rostro que levanta las almas de cuantos miran hacia ella" (26). Otro dice: "La estatua es lo mejor que se ha hecho en el mundo, por ello Juan Martínez Montañés debe vanagloriarse" (27).

La Virgen de la Inmaculada Concepción de Montañés inspiró muchas réplicas. En todas ellas, la postura de la Virgen contrasta con el tratamiento asimétrico de los ropajes y de unas manos apretadas hacia un lado.

El escultor Gregorio Fernández, o Hernández, creó una figura más hierática: se presenta a la Virgen frontalmente, enmarcada dentro de la forma triangular del manto que cae pesadamente sobre sus hombros. Como la versión de Montañés, el modelo de Virgen de la Inmaculada Concepción de Fernández fue abundantemente reproducida, incluso por artistas de su propio taller. Un cronista de las festividades conmemorativas de un voto en la Catedral de Astorga en 1626 para defender la Inmaculada Concepción describe así una de las imágenes del maestro (fig: 73):

"Antes de comenzar las vísperas, casi todos los prebendados fueron a las casas del Obispo... además de los capitulares fueron los nobles y principales de la ciudad. Grande fué la admiración de todos cuando se descubrió la imagen, de estatura natural, sobre andas de plata, en la que más se esmeró su autor, con haber hecho otras célebres, Gregorio Hernández. Estaba rodeada de un círculo de rayos dorados; sobre la cabeza una corona imperial con varias y vistosas piedras, y un cerco de doce estrellas, formadas de doce topacios engastados en puntas de oro; el cabello suelto ondeado graciosamente sobre el manto de zafar color de cielo, cuyas estrellas eran de piedras preciosas, así la guarnición, como los espacios de él; la túnica era blanca de un imitado tabí de vistosa labor y artificiosa traza, con orla de sutiles y curiosas puntas y en el manto, con igual proporción, otras de oro. A los pies subpeditada un fiero dragón, cuya cerviz oprimía con su planta, la cual recibía una media luna de plata. Toda, en fin, bellísima y donde parece que puso el *non plus ultra* el arte" (28).

Esta descripción refleja cuales eran para sus contemporáneos los rasgos sobresalientes de las Inmaculadas de Fernández -rica policromía e incrustaciones. El autor no alude al efecto de la obra sobre la piedad del espectador que incluso sus contemporáneos debieron menospreciar.

Las pinturas y esculturas a las que nos hemos referido hasta el momento reflejan la atmósfera relativamente tranquila que rodeó a la doctrina durante las dos primeras décadas del reinado de Felipe IV. Al no producirse consecutivas polémicas que inevitablemente reducen las manifestaciones plásticas de la doctrina, los artistas y patrones -siempre dentro de los límites canónicos- pudieron explorar nuevas vías de representación de la doctrina. En las pinturas, la Virgen se hace más vital, la disposición de los atributos más variada y naturalista, mientras que los patrones colaboran a la introducción de nuevos matices. Esta tendencia está especialmente bien documentada en el caso de las Vírgenes de la Inmaculada Concepción creadas por Zurbarán. En escultura, los modelos y actitudes se hacen más variados. Este período de tranquilidad, que permitió tanto a la doctrina como al arte florecer en paz, terminó con la promulgación de otra decretal por parte del Papa.

#### *Una cuarta Real Junta:*

En 1624, Urbano VI firmó la bula *Universa per orbem* que contenía un catálogo de las fiestas obligatorias (*de precepto*) para toda la Iglesia. La fiesta de la Inmaculada Concepción no estaba en la lista. Ello podía implicar la supresión de la doctrina, pues las creencias de la Iglesia Católica se profesan constantemente mediante ritos de iglesia. El impacto de la omisión no fue sin embargo tan grave, pues la misma bula autorizaba a que cada una de las jurisdicciones católicas o reinos, pueblo o ciudad, estableciese una fiesta de precepto en honor de alguno de sus principales santos patronos (29). El año siguiente se produce un movimiento -iniciado en Burgos y Mallorca- para presionar en favor del *patronato concepcionista*. La causa fue abrazada por la corte de Madrid que vio colmados sus esfuerzos en 1645 mediante la promulgación de la bula *In his per quae* que estableció la fiesta "...in Regnis Hispaniarum tantum" (30).

En 1634 las fuerzas que presionaban ante Felipe IV para que exhortase al papa a definir la Inmaculada Concepción se vieron reforzadas por la intervención de Sor María de Jesús de Agreda, la autora de *La Mística Ciudad de Dios* quien durante mucho tiempo mantuvo correspondencia con el monarca. Durante años estuvo recordándole una y otra vez la importancia de la Virgen para España:

"A la Reina del cielo hemos de poner por intercesora, medianera, abogada y restauradora de esta monarquía (31).

y más específicamente:

"Muy poderoso espero ha de ser para todo el asentar la definición del misterio de la Concepción de la Reina del Cielo (32).

En el mismo año, Felipe IV reservó un fin de semana de fiestas para pedir ayuda a la Virgen contra los herejes. El principal acontecimiento era una procesión con la venerable figura de la Virgen de Atocha. Los consejos de Sor María de Agreda fueron atendidos, pues el cronista del acontecimiento cantó:

"O aclama todo el Orbe ya esta hazaña,/ Desde el profundo valle a la montaña;/ Desde la cumbre al viento;/ Desde el aire al voraz arduo elemento;/ Porque el infiel se espante,/ El rebelde a Filippo Glorius cante,/ El contrario le tema,/ Y el mundo se consagre su Diadema,/ Pues goza ya del cetro, que blasona/ A la reina del Cielo por Patrona " (33).

La idea de que la fortuna de España continuaría -o mejor reviviría- gracias a los auspicios de la Virgen se iría acentuando progresivamente en relación directa a la paulatina caída económica y política de la nación. El tono triunfal de los versos citados era de hecho meramente esperanzador. Sor María de Agreda se mostró en cambio mucho más realista cuando veía a la Virgen como *restauradora* de la monarquía:

"...uno de los reinados más largos de la historia de España y también uno de los más desafortunados, porque fue entonces cuando comenzó irremisiblemente una decadencia de la Monarquía que ya se había iniciado con su predecesor: se perdieron territorios, la economía estaba arruinada, la monarquía perdió su gloria ..." (34).

El interés de España porque se definiese como dogma la doctrina de la Inmaculada Concepción no sólo derivaba de su lealtad a la Virgen, sino también de su deseo de mantener su antigua influencia sobre materia eclesiástica. La definición del dogma por el Papa redundaría en prestigio del poder del rey de España. Sólo así puede comprenderse en parte la designación en 1643 de otra Real Junta de la Inmaculada Concepción.

En este año, Fray Hernando de Santa María escribió a Felipe V animándole a que planteara de nuevo a Roma la cuestión. Felipe entonces

pidió a Juan Chumacero y Consejo de Castilla, que designase una Real Junta, que se reunió en octubre de este mismo año (35). Esta vez no hubo dominicos en la Junta que constaba de dos agustinos, dos franciscanos, un jesuita y un cisterciense. De la reunión salieron dos decisiones, que se comunicaron al rey: que la Inmaculada Concepción podía ser definida, pero que todavía no había llegado el momento idóneo para plantear la cuestión. Además se sugirió como más conveniente que Felipe, en lugar de presionar por la definición dogmática, podía contribuir a propagar la doctrina pidiendo al Papa que estableciera una fiesta en favor del patronazgo de la Virgen de la Inmaculada Concepción en España:

...porque con esta misma ejecución adelantará la piedad con el misterio y ayuda a la definición para su tiempo (36).

Felipe se mostró de acuerdo, pero no se emprendió ninguna acción inmediata.

Urbano VIII murió en 1644. En los últimos días de su pontificado, una decretal de la Congregación romana (dependiente de la Inquisición) que prohibió el uso escrito de la palabra "inmaculada" para describir la palabra "concepción", implicó un retroceso en la defensa de la doctrina. La decisión se basaba en la variación del genitivo que de *Conceptio immaculata Virginis* había pasado a *Conceptio immaculata Virginis* (37). La decisión sólo se conoció cuando el "Maestro de Santo Oficio" del Vaticano (siempre un dominico) denegó varios imprimatur de libros con esta particularidad. Cuando la noticia se conoció en Sevilla, fue divulgada beligerantemente por todas partes (38). El cabildo catedralicio de la ciudad colgó una pintura de la Inmaculada Concepción de Murillo bajo una leyenda que decía "Concebida sin pecado" (39). Felipe IV recibió las primeras noticias oficiales de la decisión gracias a un jesuita en Roma a finales de 1646 (40). El rey señaló perturbado que prohibir la descripción de la concepción como inmaculada era "...afirmar que tampoco puede decirse que la concepción fue sin pecado" (41). Las copias de la decretal, que los franciscanos hicieron circular ampliamente, provocaron vigorosas reacciones en España, Francia, Italia y Holanda. Los franciscanos prepararon una respuesta con base doctrinal: Pedro de Alava y Astorga y otros reunieron documentos que probaban la antigüedad y legitimidad de la expresión prohibida y los publicaron en un voluminoso libro con el título de el *Armamentarium Seraphicum et Regestum universale tuendo titulo Immaculatae Conceptionis* (Madrid, 1649) (42).

Mientras tanto, Sevilla llevó el problema ante las Cortes (43). Cuando en la primavera de 1649 se reunió la Real Junta, las cortes pidieron al rey que enviase a Roma al jesuita Pimentel para que negociase la anulación de la decretal de 1664. Felipe se negó, pues ya había nombrado embajador al Duque del Infantado y designado al jesuita Pedro González de Mendoza como consejero teológico del Duque" (44). A partir de 1647, la campaña inmaculista recayó sobre las Cortes. El 6 de Abril de 1647 el consejo de Estado sugirió a Felipe quien podía ser nombrado para la Junta así como el lugar de su reunión (la casa del Cardenal Sandoval) (45). En 1651, las Cortes enviaron al jesuita Gonzalo de Castillo a Roma como propio embajador con una carta de Felipe dirigida a Inocencio X. En 1652, las Cortes pidieron a Felipe que reemplazase a Castillo por un embajador que fuera "más digno de ser tenido en cuenta por su dignidad y cultura" i.e., un diplomático más efectivo (46). El 20 de Julio de 1654 el rey decretó:

"Aunque por aora esté suspendido el embiar a Roma persona ni escriuir sobre este sancto negocio de la Inmaculada Concepcion de Nuestra Senora, es conueniente que se continue la Junta y que en ella se confieran, traten, ajusten y pongan en perfeccion todos los puntos que esten pendientes y las instrucciones y papeles que an de servir al intento; vos hareis que se conuoque dicha Junta y que se continue incessantemente, siempre que fuere obrando y disponiendo para que yo lo tenga entendido" (47).

En 1665, este mensaje se repitió y la Junta continuó sus sesiones ininterrumpidamente hasta 1662. En 1665, Alejandro VII se convierte en Papa y la esperanza renace para los inmaculistas. Inocencio X no había adoptado ninguna decisión favorable sobre la materia, si bien sus simpatías quedan reflejadas en la medalla papal acuñada durante su pontificado en la que aparece una Virgen de la Inmaculada Concepción con la prudente inscripción *Unde venit auxilium mihi* (Allá donde esté viene en mi socorro) (48). Sin embargo, sólo un mes después de la llegada al solio pontificio de Alejandro VII, el embajador español en Roma, el Duque de Terranova, escribió a su país que, ante su insistencia, el nuevo Papa no impediría que las palabras *Concepción Inmaculada* fueran impresas (49). España recibió la noticia con alegría, pero, como de costumbre, quería más.

Cuando Alejandro sube al solio pontificio, Felipe escoge como emisario especial en Roma al franciscano Pedro de Urbina, Arzobispo de Valencia y le da largas instrucciones sobre la finalidad de su misión (50). La segunda persona designada por Felipe, el franciscano

Franco Guerra, Obispo de Cádiz, fue poco antes de embarcar. Para ocupar su lugar, en 1658, Felipe escoge al Obispo de Orihuela, Luis Crespi de Borja cuyo tratado inmaculista, el *Propugnaculum theologicum diffinibilitatis proximae sententia piae negantis Beatissima Virginem Mariam in primo suae Conceptionis instanti originali labe fuisse infectam*, se publicó en 1653.

Felipe dio instrucciones a Crespi para que obtuviera una anulación de la decretal anti-inmaculista dictada por la Inquisición el año 1644 así como una declaración de que la fiesta celebrase la Inmaculada Concepción y *no* la concepción de la Inmaculada Virgen. Crespi debería "...conseguir inmediatamente una declaración que justificase la fiesta, sin la cual la definición jamás podría conseguirse" (51). En su primera audiencia con Alejandro VII, Crespi le aseguró que España no buscaba una nueva decisión sobre la materia, sino una mera reiteración de la definición de la fiesta de la Inmaculada Concepción tal y como había venido celebrándose en España desde el pontificado de Sixto IV: "non nova, sed nove", dijo (52). El Papa, complacido de que no se pidiera la definición de la Inmaculada Concepción, se mostró sin embargo reacio a desnaturalizar la decretal de 1644. Sostenía que la iglesia efectivamente había celebrado la fiesta de la Inmaculada Concepción, pero nunca había determinado si esta concepción era "inmaculada" o "santificada". Comparaba la posición sobre la materia con la de fiesta de la Asunción:

"Por ejemplo, en la fiesta de la Asunción celebramos que la Virgen subió a los cielos; pero si el hecho fue o no en cuerpo y alma no está determinado por la fiesta" (53).

Entre los meses de junio y diciembre de 1656 Felipe escribió unas cincuenta cartas a las comunidades religiosas, cabildos y prelados catedralicios pidiéndoles que se dirigieran al Papa a fin de conseguir una solución más permanente del problema (54). Aunque las cartas rogatorias abogan por la definición de la doctrina, raramente utilizan fundamentos teológicos. En cambio, insisten sobre la difusión natural de la creencia. Incluso Alonso de Villapando, provincial de la orden dominica en Aragón, escribió:

"La piedad y devoción al misterio santo de la Concepción de la Virgen..., es innata en los españoles, imitando en esto la que ven en sus reyes y naturales señores ..." (55).

La creencia se había extendido a todos los rincones de España, dijo Miguel Escartín, obispo de Lérida quien pensaba que el aliento de la doctrina alcanzaba a "...los reyes de la tierra y a todo el pueblo, príncipes y jueces de la tierra, jóvenes y vírgenes, viejos y jóvenes..." (56). Señaló que en la iglesia primitiva la voz del pueblo bastaba para canonizar a los santos y que la voz universal de la fe es testimonio de la verdad. En relación a la popularidad de la creencia en la Inmaculada Concepción sostenía:

"Y ¿qué podemos decir sobre esto? ¿Acaso todos se equivocan? ¿todos se engañan? y ¿esto Dios lo permite? Podemos decir que la voz de Dios, que es la voz del pueblo, grita en voz alta que su Madre fue concebida sin pecado" (57).

A pesar del contenido de las cartas, la nueva legación enviada a Roma oficialmente abogaba por hacer del culto una fiesta oficial en España y no por la definición dogmática (58). La legación consiguió su principal propósito: el 28 de Julio de 1656 Alejandro estableció la festividad del patronazgo de Nuestra Señora sobre España (59).

Entonces, el 8 de Diciembre de 1661, Alejandro VII promulgó la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en la que habló de la antigüedad de la creencia, de su desarrollo desde los tiempos de Sixto IV y del hecho de que ahora había pocos católicos que no profesasen la piadosa opinión (60). La bula afirmaba tajantemente:

...renovamos las constituciones y decretales promulgadas por nuestros predecesores, especialmente por Pablo V y Gregorio XV, en favor de la creencia mantenida de que el alma de la bendita Virgen María, desde el momento de su creación y de la infusión dentro de su cuerpo, fue embellecida por la gracia del Espíritu Santo y preservada del pecado original, y en favor del culto y de la fiesta que se celebra, de acuerdo a esta piadosa creencia, en el honor de la concepción de la misma Virgen, Madre de Dios (61).

En Diciembre de 1664, Alejandro concedió a España el derecho de celebrar de precepto el Oficio y Misa de la Inmaculada Concepción. Felipe presionó para que la fiesta se extendiese también hasta sus dominios europeos. El mismo día de su muerte, 17 de septiembre de 1665, una breve papal estableció el culto en Nápoles. El 24 de octubre llegó a Sicilia y Cerdeña; el 24 de Octubre a Flandes y Borgoña (62). De este modo, Felipe IV, por haber abandonado el ideal de conseguir la definición dogmática, consiguió por lo menos poco antes de morir una concesión especial a la devoción española por la Inmaculada Concepción. En Valencia el año 1663 se publicó un libro con el



título de *Solenes fiestas a la Inmaculada Concepción* con un frontispicio grabado por J. Cadi. El diseño se conserva en un dibujo de Andrés Marzo (fig. 74) en el que Felipe IV se arrodilla ante Alejandro VII mientras que la Virgen de la Inmaculada Concepción mira complacida.

Toda España celebró el acontecimiento con el habitual entusiasmo, pero en ningún lugar la fiesta alcanzó el esplendor de la ciudad de Cádiz, donde una elaborada procesión de carrozas deambuló a través de arcos levantados para la ocasión por grupos locales y por las comunidades francesa y genovesa (63).

#### *Pintura y escultura de los años cuarenta a los sesenta*

La bula de Urbano VIII de 1642 y la decretal del Santo Oficio provocaron amargas y vigorosas reacciones entre los devotos españoles de la doctrina de la Inmaculada Concepción. Por otra parte, la bula de 1645, la decisión de Alejandro VIII de no imponer la decretal de 1644 y, especialmente, la bula de 1661 fueron motivos de celebraciones igualmente sonadas. La enorme publicidad de estas decisiones -tanto a favor como en contra de la doctrina- incrementó el fervor de los inmaculistas y, por otro lado, acrecentó la demanda de representaciones artísticas de la Inmaculada Concepción.

Varias de las Vírgenes de la Inmaculada Concepción pintadas por Zurbarán antes de 1640 presentan un estilo y composición notablemente similares. En estas últimas pinturas (i.e., fig. 75), la Virgen flota delante de un marco oval de blandas nubes donde anidan las incorpóreas cabezas de *putti*, que símbolos de sus letanías se insertan discreta y naturalísticamente en el paisaje atmosférico de la parte inferior. La postura de la Virgen, ligeramente vuelta, y su manto ondulante se reproducen fielmente en otras versiones.

Dos de las Inmaculadas de Zurbarán -que eran sin duda las dos últimas que pintó antes de morir en 1664- están firmadas y fechadas en 1661. Las fechas avanzadas de estas obras reflejan la importancia del año en el que la bula *Sollicitudo omnium* fue promulgada. En una de ellas se suprime por completo el paisaje (fig. 76) y con él desaparecen los símbolos de las letanías. En la segunda mitad del siglo XVII, deja de sentirse la necesidad de incluir un inventario de las pruebas de la pureza virginal. Zurbarán, siguiendo probablemente el ejemplo de Morillo, renuncia a la aproximación didáctica al tema de las primeras décadas e insiste en cambio en el aspecto triunfante de la victoria de la Virgen sobre el pecado original. Ahora, Ella es "libre de flotar en los cielos como imagen autoexplicativa de su propia pureza" (64), según palabras de *Sollicitudo omnium*. No obstante, todavía mantiene los atributos de la mujer apocalíptica; se alza sobre la luna creciente, está coronada por estrellas y está "vestida por el sol" -una atmósfera celeste ámbar dorado. Y, como insiste Pacheco, viste una túnica blanca con un manto azul brillante.

El 7 de Noviembre de 1856, Claudius Lavergne, refiriéndose en el diario *L'Univers* a una *Inmaculada Concepción* del mismo tipo pintada por el pintor Bartolomé Esteban Murillo y que entonces se hallaba en Louvre (fig. 77), comentó:

"El gran pintor español sin duda estaba bastante versado en su arte; pero podemos dudar si lo estaba en el sentido estricto conque esta palabra se aplica en el arte cristiano. No podemos ver nada por nosotros mismos en la famosa pintura del Louvre como no sea una figura demasiado real, de vestidos y cabellos desordenados,, alrededor de la cual gira una multitud de infantes desnudos cuyas alegres actitudes y juegos armonizan con la solemnidad del augusto misterio que el artista desea representar.

Los *connoisseurs* se extasiarían con razón ante el colorido mágico de este gran pintor, pero creo que los meros devotos que veneraban la imagen prestarían poca atención al cuadro si no se les hubiera dicho que costó 600.000 francos " (65).

Esta opinión no era compartida por los españoles contemporáneos de Murillo: pintó para ellos más Inmaculadas que cualquier otro pintor si exceptuamos a su contemporáneo José Antolínez. La larga serie de estas representaciones atribuible a Murillo, así como otras muchas pintadas por sus discípulos, provocó curiosas explicaciones:

"...avant d'arriver á la fortune, il passa par tous les échelons de la misère, peignant a la duzaine de petites Verges de pacotille qu'on expédiait dans le nouveau monde... Aussitôt qu'il eut un nom célèbre, le speculation fit revenir en Europe d'anciennes peintures qu'il avait faites pour un morceau de pain..." (66).

"...antes de hacer fortuna, pasó por todos los grados de la miseria pintando a destajo pequeñas Vírgenes de pacotilla que se mandaban al Nuevo Mundo... Cuando adquirió renombre, la especulación hizo que muchas pinturas antiguas que había hecho por un pedazo de pan volvieran a Europa..." (66).

No es menos recurrente más al romántico de la biografía del artista para explicar la enorme proliferación de sus Inmaculadas y las de discípulos suyos, pues ya hemos estudiado la importancia que tenía el tema para los patronos españoles.

La Inmaculada que se reproduce aquí es un trabajo de los años de madurez del autor. Se pintó en 1678 para el Hospital de los Venerables de Sevilla y es quizá, entre las más de dos docenas de versiones del tema, la más conocida. La dulce humildad de la Virgen, las originales posturas de los adoradores -y adorables- *putti*, la luz difusa, el sutil y rico color, la superficie pictórica de este cuadro son algunas de los rasgos que debieron atraer a los sevillanos de la época hacia estas Vírgenes de la Inmaculada Concepción de Murillo. La comparación con una versión anterior, la denominada *Concepción de los Franciscanos* (fig. 78), demuestra la variedad de composiciones de que Murillo era capaz. El agudo sentido del espacio y movimiento es un rasgo que separa a este cuadro de las hieráticas y estáticas Inmaculadas contemporáneas de Zurbarán y otros pintores. Las Vírgenes de Murillo son las herederas de estilo pictórico fluido de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Rubens (Museo del Prado) y de las de Ribera. Todos los atributos, salvo la luna creciente bajo sus pies, han sido suprimidos.

El cuadro de Murillo de la Virgen con Fray Juan de Quirós (1652) recoge la tradición sevillana de incluir retratos de los defensores de la Inmaculada Concepción con representaciones de la doctrina. Juan de Quirós, como tantos otros franciscanos, escribió tratados en defensa de la Inmaculada Concepción. En el cuadro aparece escribiendo, con dos tomos completos sobre la mesa ante él: los dos volúmenes de su libro *Las Glorias de María* que se publicaron en Sevilla en 1650 y 1651 (67).

Cuando la iglesia de Santa María celebró suntuosamente en 1665 la bula de Alejandro VII de 1661, encargó a Murillo un importante trabajo inmaculista. Una *relación* de Fernando de la Torre Farfán (68), que recoge que la iglesia cuya nueva decoración comenzó en 1662- estaba dedicada oficialmente a Santa María de las Nieves, describe las fiestas y decoraciones que se encargaron para celebrar la bula *Sollicitudo omnium* (69).

En la plaza, frente a la iglesia, se erigió un gran retablo provisional. Su nicho central contenía una gran Inmaculada de Murillo flanqueada por representaciones -una de ellas también de Murillo- del infante Carlos como Buen Pastor (70). Alrededor de las pinturas había cartelas inscritas con referencias poéticas a los atributos de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Se prefirió escribirlas en español antes que en latín para una mayor edificación del público que, una noche antes de que comenzasen en la iglesia las festividades propiamente dichas, asistiría a las ceremonias de la plaza iluminada con antorchas (71).

La decoración del interior de la iglesia incluía cuatro pinturas de Murillo insertas en lunetos. Dos relataban la historia de la fundación de la iglesia de "Nuestra Señora de Las Nieves", Sta. María Maggiore del Quirinal en Roma. Las otras dos representaban dos doctrinas centrales de la Iglesia Católica -la *Eucaristía* (fig. 79) y la *Inmaculada Concepción* (fig. 80). Ambas doctrinas también se reunieron en las controvertidas medallas acuñadas en Roma durante el pontificado de Gregorio XV. La expresión del amor por el género humano mediante la mezcla del tema de la creación Inmaculada de la Virgen con el del sacrificio del cuerpo de Cristo ya había aparecido anteriormente en un grabado de Durante Alberti del siglo XVI. El aprecio que los sevillanos profesaban a ambas doctrinas queda reflejado en el hecho de que los candidatos para la Academia de Pintura de Sevilla (fundada en 1660) debían prestar juramento de lealtad al Santo Sacramento y a la doctrina de la Inmaculada Concepción (72). Los lienzos de Murillo están relacionados no sólo por su tema, sino también por su composición y por las inscripciones de las banderolas. En la Inmaculada Concepción, la Virgen sobre la luna creciente se aparece a un grupo de sevillanos de la época en la parte inferior izquierda (73). Dos *putti* sostienen una banderola con las palabras: "In principio dilexit eam". En la otra pintura, una personificación de la Iglesia (identificada por las llaves y el cáliz) está acompañada por un grupo de figuras en la parte inferior izquierda. Una banderola inscrita completa la idea: "In finem dilexit eos", que se basa en Juan 13,1: " el Padre, habiendo amado a los suyos que estaban en el mundo, los amó hasta el fin" (74).

De este modo tanto la Virgen como la Iglesia se asocian como figuras redentoras. La promesa de redención, que se manifiesta en la creación por parte de Dios de un ser redimido del pecado original, se refleja en la celebración de la Eucaristía. La Virgen, entendida como tabernáculo sagrado del cuerpo de Cristo, era una vieja idea que había inspirado muchas representaciones artísticas (75). En Sevilla, la relación entre ambas doctrinas queda reflejada en el hecho de la sustitución por parte de Juan Segura en 1668 de la figura de la Fe de la custodia de plata de Juan de Arfe en la Catedral de Sevilla por la de la Virgen de la Inmaculada Concepción (76).

Podrían mencionarse aquí otras variaciones iconográficas de las Inmaculadas canónicas de Murillo y sus discípulos. La devoción personal a la doctrina queda reflejada en la simple y directa imagen creada por Murillo en la denominada *Concepción con la luna creciente* (fig. 81). Aquí se nos muestra recogida, de medio cuerpo, con el único signo identificador de la luna creciente para singularizarla como Virgen de la Inmaculada Concepción (77). En una pintura de un discípulo de Murillo se encuentra una personal y significativa nota con una inscripción sostenida por *putti* que reza: "Non pro te sed pro omnibus haec lex constituta est. Est. 15" ("Esta ley se hizo para los demás que no para ti"). Estas palabras de Asuero se han interpretado durante mucho tiempo como anunciadoras de la preservación de la Virgen del pecado original. Sin embargo, apenas se citan en los tratados españoles ni hay antecedentes de que se recojan en la pintura española.

Otra representación singular del tema nos la proporciona una Virgen de la Inmaculada Concepción de un discípulo de Murillo en la que los ángeles sostienen una inscripción con el mandamiento: "Honra a tu padre y a tu madre para que tus días se alarguen en la tierra..:" (Exodo 20, 12). Bajo la Virgen otro pequeño cartel exhorta al espectador a honrar ante todo a la primera de las madres (78). Estas inscripciones, aunque poco corrientes, son fáciles de comprender en el contexto de la doctrina de la Inmaculada Concepción. Su simplicidad sugiere, como ocurre en las Inmaculadas de Murillo que se separan del tipo canónico, un patronazgo laico.

Torre Farfán, en su descripción de las decoraciones de la iglesia de Sta. María la Blanca, menciona una Inmaculada de "Juan de Valdés" (79). Las Vírgenes de la Inmaculada Concepción que se conocen de Juan de Valdés, pintadas entre los años 1650 y 1660, son interpretaciones muy imaginativas del tema. Comparadas con la sencillez iconográfica de las Inmaculadas de Murillo de estas décadas, las versiones de Valdés Leal son por su estilo más suntuosamente "barrocas" e iconográficamente más complejas.

Su *Virgen de la Inmaculada Concepción con dos Santos* (fig. 82) frecuentemente se ha interpretado de manera equivocada como una Asunción, probablemente por el mero hecho de que no se parece a las otras Inmaculadas sevillanas de 1650. La identificación de los santos como Andrés y Juan Evangelistas (80) arroja luz sobre las fuentes compositivas de Valdés Leal: la Visión de San Juan tal y como la pintaron años antes Sánchez Cotán, Vicente Carducho y otros. El único elemento que dificultó la identificación del tema fue la adición de un segundo santo (Andrés -quizá el nombre santo del donante-), pues la inclusión de los atributos de las letanías sostenidos por el círculo de *putti* dispuestos alrededor de la Virgen, no deja la menor duda de que esta pintura representa la Inmaculada Concepción.

La composición e iconografía de otra Inmaculada (fig. 83) pintada por Valdés Leal son, para la época (1656-1660), bastante arcaizantes. La figura de Dios Padre y de la paloma del Espíritu Santo aparecen en la parte superior del luneto como ocurría en algunos grabados y pinturas de finales del siglo XVI. Además, como hemos visto, por estos años ya había dejado de introducirse -incluso por Zurbarán- la población celeste así como el paisaje terrestre con los símbolos de las letanías.

La figura de Dios Padre también aparece en una Inmaculada pintada por Valdés Leal en 1661, el año de la bula de Alejandro VII (fig. 84). A la derecha, los ángeles sostienen los símbolos de las letanías. A la izquierda, en los altos de un tramo de escaleras (quizá la escala de Jacob), dos ángeles custodian un trono. Se ha sugerido que el trono representa el de Salomón o el trono de la Sabidurías (81). También es posible, a causa de la presencia de los arcángeles, interpretar la escena como una lectura abierta de los versos del Apocalipsis [12,5] que habitualmente se asocian con la imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción y que dicen así:

"Y Ella dio a luz un hijo varón, que regirá con vara de hierro a todas las naciones; y su hijo fue arrebatado para Dios y paró su trono".

(No es posible identificar a los dos donantes que aparecen en el cuadro).

En "La Virgen de los Plateros", otra vigorosa composición de Valdés Leal en la que la Virgen de la Inmaculada Concepción se muestra junto con los Santos Eloy y Antonio de Padua (fig. 85), aparece otro trono. San Eloy, el santo patrón de los plateros, gesticula hacia un trono primorosamente trabajado. Bajo éste hay un rollo de papel que dice:

"El universal platero de Dios, El Padre Eterno forjó una joya digna de que El gastara en ella sus riquezas mundanas pues era para su madre" (82)

Sobre 1665, Valdés Leal pintó dos Inmaculadas que nos muestra todo el alcance de su imaginación. Una (fig. 86) es similar a las

contemporáneas versiones de Murillo si exceptuamos la introducción del amontonamiento aborregado de *putti* (Murillo sólo incluía unos pocos). La Virgen, coronada por doce estrellas y *amicta sole*, permanece sobre la luna creciente encima de un globo terráqueo ceñido por el dragón del Apocalipsis que ha tomado forma de serpiente. Dos *putti* representan heroicamente los papeles de Miguel y sus ángeles ya que hacen salir a la criatura de la tierra con una rama que quizá simbolice el ciprés de Sión. Otro *putto* sostiene una fronda de palma (la *palma exaltata*) que señala hacia España (83). En la esquina inferior izquierda del cuadro, el trono aparece de nuevo la tercera vez en la Inmaculada de Valdés Leal. Su asociación con los elementos apocalípticos que se encuentran a su lado determina seguramente su identificación con el trono del Apocalipsis. El trono, que está iluminado por un resplandor que emana de él mismo, parece estar ocupado y un *putto* lo mira con reverencia. Un sermón de 1665 de Pedro Francisco Levanto, "capellán de honor" de la reina de España, identifica el trono del palacio de Salomón con el de Apocalipsis 12,5:

"Esse trono es el mismo portento representado en el Apocalipsi, por symbolo el mas conocido de María al primero instante concebida, en el qual fue Trono del Sol divino que la eslava vistiendo con la dorada luz de su gracia, del qual solo es el Cielo su propio sitio en que se manifiesta: *Apparuit in Coelo* (84)

El trono mencionado en Ecclesiasticus no es seguramente un trono propiamente dicho, sino un "pilar nebuloso" (85). En la *Madonna del Rosario* de Alonso Cano (fig. 87), una pintura que más tarde sería copiada fidedignamente por su discípulo Pedro Atanasio Bocanegra, se representa este "trono". En estas pinturas ecuménicas, la doctrina de la Inmaculada Concepción, explicitada por la inclusión del pilar nebuloso del Ecclesiasticus 24,7 -un texto usado como prueba de la doctrina- se funde con el culto dominico del Rosario. Los santos han sido identificados como Francisco, Domingo, Clara, Tomás, Teresa y Luis de Tolosa -es decir, se representa por igual a los maculistas que a los inmaculistas (86). San Francisco y Sto. Domingo, ignorando los conflictos doctrinales de adorar juntos a la Virgen y el Niño, aparecen despreocupados hombro con hombro.

Aproximadamente el mismo año (1665), Valdés Leal pintó la representación más compleja de la Inmaculada Concepción de toda la época -la denominada *Alegoría de la Eucaristía y de la Inmaculada Concepción*- (fig. 88) (87). La composición probablemente derive de una representación de Francisco de Herrera el Joven descrita por Torre Farfán como parte de la decoración de Santa María la Blanca:

"Es una idea de estudio distinguido hasta ahora no imitada en la que brilla un exaltado triunfo del Sacramento venerado por un admirable coro de almas. Como en una fantasía devota soñada, la custodia baja de las nubes gloriosas de acuerdo a la ceremonia o procesión seguida humildemente, con sagrada humildad, por la soberana imagen de María purísima: todos asistieron y adoraron, en primer plano, junto a los cuatro Sagrados Doctores, sus manos "llenos de plumas sagradas" con aspecto de gran devoción acompañados por el angélico Tomás y el Cardenal Buenaventura (88).

El centro del lienzo de Valdés Leal está ocupado por la figura de la Virgen Inmaculada. En la parte superior izquierda, la imagen de Cristo crucificado está unida a la Virgen por una corriente de luz divina que conecta la herida de aquel con el seno virginal. A un nivel simbólico, esta asociación entre las figuras queda subrayada por la colocación, en el fondo a la izquierda del centro, de un cáliz que flota sobre una nube en un pórtico abierto. Así, la figura de Cristo se relaciona con la Eucaristía (que está en el cáliz); la figura de la Virgen con su atributo *porta coeli*. El mensaje que recibe el espectador es claro: gracias a la devoción al Santo Sacramento y a la Virgen Inmaculada, el camino hacia las puertas del cielo está abierto. Contenido doctrinal similar al de los lunetos *pendant* de Murillo para Santa María la Blanca. En el fondo, San Francisco y dos discípulos perciben la visión celeste. En la parte inferior izquierda, un *putto* sostiene un mapa de España. Inmediatamente detrás, hay dos papas: uno sosteniendo un papel que probablemente represente la decretal de 1661, quizá se trate de Alejandro VII. El otro quizá sea el franciscano Sixto IV, que fue el primer papa que reconoció sustantivamente el deseo español para que se definiese la doctrina. En 1665, Sixto IV y Alejandro VII representaron el *alfa* y la *omega* del apoyo papal a la Inmaculada Concepción.

La promulgación de la bula *Sollicitudo omnium* fue también indudablemente el estímulo de una singular pintura obra de Jacinto Jerónimo de Espinosa (año 1662) (fig. 89) en la que se representa a la Virgen Inmaculada como una escultura viviente sobre un altar venerado por las autoridades municipales de Valencia. Es muy probable que el cuadro refleje una promesa municipal emitida para defender la doctrina. Estas promesas públicas, como la proyectada por los franciscanos en Sevilla en 1616, eran acontecimientos bastante usuales. Sólo en 1653 pronunciaron votos de defender la Inmaculada Concepción el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, la congregación de los "Esclavos del nombre de María" de Toledo, la congregación de la Inmaculada Concepción de la parroquia de San Salvador de Madrid, el Monasterio de Montserrat la Orden de Alcántara en Madrid y la cofradía de Nuestra Señora de los Remedios (90).

En el mismo año la congregación de la Catedral de Palencia "rompió lanzas" en honor de la doctrina (91).

El pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano inicia su carrera artística en Sevilla, aunque muy pronto sus trabajos le obligan a trasladarse de la ciudad. Sus Vírgenes de la Inmaculada Concepción reflejan la influencia de Pacheco, Velázquez y Martínez Montañés. Sin embargo, las primeras representaciones pictóricas conocidas de Cano (c.1642-1654) datan de sus primeros años madrileños. Para la iglesia de San Isidro de esta ciudad pintó una Inmaculada (fig. 90) cuya túnica es de un ortodoxo color blanco mientras que su manto es azul. Cano toma literalmente las palabras de San Juan según las cuales la Virgen es amicta sole ?la luz dorada tras ella no adopta la forma usual de mandorla- : la Virgen parece estar situada delante de la órbita misma del sol. Este cuadro es una de las primeras representaciones españolas de la Inmaculada Concepción que omite todos los atributos salvo aquéllos que pueden ser sostenidos ligeramente por putti y que además obvia la necesidad de un paisaje al fondo como escenario: quizá Cano se viese influído por la Virgen de la Inmaculada Concepción pintada por Rubens para el Marqués de Leganés.

Las pinturas de Cano de la Inmaculada Concepción se caracterizan por la actitud de seguridad en sí misma de la Virgen quien, en vez de mostrárenos como un ejemplo de humildad, no puede dejar de ocultar una positiva confianza.

Ello es especialmente visible en la Virgen de la Inmaculada Concepción de comienzos de 1650 (fig. 91) que casi parece desafiar al espectador que cuestione su privilegio (92).

Durante los años 1650-1660, Cano pintó algunas otras versiones de la Inmaculada Concepción en actitud más comedida. En ellas por encima de todo se refleja su familiaridad con la escultura de Martínez Montañés de la Catedral de Sevilla y fueron reproducidas frecuentemente por discípulos suyos.

Durante sus años granadinos se hizo a Cano el importante encargo de reemplazar las series de pinturas que representaban la vida de la Virgen del siglo XVI situadas en la rotonda de la Catedral de Granada. Las series de Cano, ejecutadas entre 1652 y 1664, no cambian los temas de las primitivas versiones, sino que simplemente las reemplazan por otras de un estilo más actual (93). Es probable que su Virgen de la Inmaculada Concepción (fig. 92) reemplazase una imagen de la Virgen enteramente anticuada sostenida en alto por dos vides que nacían de los pechos de los santos Ana y Joaquín y que tenía su réplica en una de las vidrieras que había allí mismo. Es muy posible que de hecho fuese la anticuada Inmaculada Concepción de las series la que incitó a la Catedral a reemplazar todas las viejas pinturas.

Pocos años antes, Cano había anticipado su pintura de la Inmaculada para la rotonda de la Catedral creando una versión escultórica (fig. 93) que hoy está en la sacristía de la misma catedral. Destinada originalmente para el nicho que se halla encima del facistol, la escultura se reclama fuertemente de las obras de Martínez Montañés sin que por ello deje de afirmarse la originalidad del artista granadino en el contorno romboidal de la forma. En aquellos momentos el arte de esculpir Inmaculadas precisaba fortalecerse urgentemente y el ejemplo de Cano actuó en este sentido. Pedro de Mena, José de Mora y otros miembros de la escuela escultórica de Granada fueron los autores de muchas y excelentes adaptaciones.

La estadía de Cano en Madrid no duró mucho. La influencia de la Inmaculada Concepción que pintó para la iglesia de San Isidro de la ciudad puede sin embargo advertirse en los gestos operísticos (y posturas de los putto) de la Virgen de la Inmaculada Concepción pintada por Juan Antonio Escalante a comienzos de 1660 (fig. 94). Muchos pintores que, como Escalante, estaban relacionados con la corte de Madrid son autores de representaciones de la Virgen de la Inmaculada Concepción durante estas décadas. Ejecutadas con mayor libertad y animación que las que allí mismo se pintaron las décadas precedentes, reflejan no solo la específica influencia de la Inmaculada del Prado, sino toda una corriente estilística sugerida por las pinturas barrocas italianas y flamencas de las colecciones reales (94). El pintor Francisco Rizi desempeñó un papel especialmente importante en reanimar de esta manera el tradicional modelo reproducido por entonces muchas veces de un modo un tanto prosaico. Su versión más "barroca" de la Virgen de la Inmaculada Concepción (fig. 95) aprovecha su formato horizontal para dar a la Virgen un espacio considerable para moverse. La gracia danzarina y tono triunfante de esta Inmaculada es una característica general de las obras de la escuela madrileña después de 1660.

Claudio Coello, alumno de Rizi, pintó una Virgen de la Inmaculada Concepción poco después de 1660 que probablemente sea su primera

versión de un tema sobre el que volvería a menudo (fig. 96) (95). Aunque estilísticamente recuerda a Rizi (y a la Inmaculada de Ribera de Salamanca), la iconografía de la imagen tiene mucho que ver con la simplicidad de las versiones murillescas del tema. Unos pocos putti sólo llevan como atributos las azucenas y el *speculum sine macula*. Mateo Cerezo, otro miembro de la escuela de Madrid, pintó una versión similar.

Antonio de Pereda, como Zurbarán en Sevilla, siguió decididamente con los cambios de gusto en Madrid. En 1650 y 1660 la moda de pintar Vírgenes de la Inmaculada Concepción sosegadas se ve transformada por el aliento dinámico de la pintura barroca flamenca. La Inmaculada de Pereda (fig. 97) se mueve con la misma libertad que los putti que la rodean. El éxito de esta representación enérgica se repite en una pintura de 1663 (fig. 98) en la que Pereda vuelve al primitivo estilo de incluir símbolos de la Inmaculada Concepción en un paisaje de fondo. En estas dos últimas versiones, putti a la derecha de la Virgen llevan una primorosa caja que probablemente representa el Arca de la Alianza simbolizando a la Virgen como "santuario sagrado" del cuerpo de Cristo y sugiriendo la conexión de su pureza con el dogma de la Eucaristía.

Juan Carreño Miranda, contemporáneo de Francisco Rizi, es autor de un modelo de Virgen de la Inmaculada Concepción muy admirado y copiado por sus contemporáneos. Un ejemplo característico de este tipo es un cuadro de 1666 (fig. 99) en el que una mano de la Virgen se dobla sobre su pecho mientras que la otra está extendida. Su contorno romboidal es típico de las Inmaculadas de Carreño y el tratamiento fluido del tumulto de putti es característico de su estilo.

De todos los pintores de Vírgenes de la Inmaculada Concepción de mediados del siglo XVII ninguno fue tan fecundo como José Antolínez, autor de más de veinticinco Inmaculadas, un número solo igualado por Murillo en Sevilla. Como Murillo, Antolínez fue copiado fidedignamente repetidas veces por otros pintores. Muchas de sus Inmaculadas se caracterizan por la inclusión de la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza de la Virgen y por un tratamiento detallado de la corona de doce estrellas alrededor de su cabeza. Basta un ejemplo para ilustrar el modelo cultivado por Antolínez y sus discípulos (fig. 100); a diferencia de Murillo, cada uno de estos cuadros apenas se preocupa de modificar su composición en relación al anterior.

Las Vírgenes de la Inmaculada Concepción pintadas por miembros de la escuela de Madrid carecen del toque de devoción personal que tan a menudo se muestra en las pinturas sevillanas de la misma época. Los santos se incluyen raramente; aparentemente nunca se introducen retratos ni inscripciones especiales. No estaba dentro de la tradición madrileña insertar tales variaciones en un cuadro de la Inmaculada.

Si consideramos solamente las obras de los pintores importantes del periodo, se puede afirmar que la producción de cuadros de la Virgen de la Inmaculada Concepción en las décadas de 1650 y sobre todo de 1660 tras la bula *Sollicitudo omnium* es enorme. Es importante darse cuenta de que el trabajo de celebrar las bulas en favor de la doctrina y el esfuerzo por popularizar su culto fue proseguido laboriosamente por el clero inmaculista en beneficio de aquellos españoles que nunca podrían viajar a Madrid, Sevilla o Granada. Muchas de las versiones de provincias de las grandes Inmaculadas realizadas para los fieles de estos centros urbanos son prueba del continuo y extendido esfuerzo por asegurar que algún día la doctrina de la Inmaculada Concepción pudiese finalmente ser definida.

#### NOTAS:

(1) Pou y Martí, 36 (1933), p. 42.

(2) Meseguer Fernández, p. 31.

(3) Tormo y Monzó, p. 35.

(4) Las cartas se encuentran en la Legado... de Luke Wadding, pp. 430-451.

(5) Citado por Pou y Martí, pp. 44-45.

(6) *Ibid.*, p. 46.

(7) Madrid, Museo Municipal, *Madrid hasta 1875: testimonios de su historia* (Madrid, Dic. 1979 Enero-Febrero, 1980), nº 345, p 141.

(8) Ver Alfonso Pérez Sánchez, "Pietro del Po: pintor de Palermo", *Mineilungen des kunsthistorischen Institut in Florenz* 12 (1965/6f , pp. 135?140. Pascual de Aragón era el hermano del Duque de Segorbe y Cardona, una importante figura durante el reinado de Felipe IV y él mismo era un importante coleccionista (ibid., p. 135). Pérez Sánchez (p. 140) sugiere que los retratos de la familia real se ejecutaron según las versiones oficiales del taller de Velázquez. Fecha el cuadro calculando la edad de Carlos II, quien nació en 1661.

(9) Para mas recientes tratamientos de este trabajo, ver Judson Clark van de Velde, *Corpus Rubenianum: Ludwig Burchard XI: Book Illustration and Title Pages*, vol. 1 (Bruselas, 1978, p. 353), y Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* vol. I (Princeton NJ.,1980), pp. 526?528.

(10) Para una interpretación más estricta de la obra, ver especialmente Held, p. 527.

(11) Sebastián de Olivares Vadillo, *Descripción de la real festividad que hizo Felipe IV. el grande a la virgen santissima N. Señora, implorando su auxilio por medio de su antiquísima imagen de Atocha* (Madrid, 1643), p. 8v.

(12) Ver Mariano Alcozer y Martínez, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid 1481-1800* (Valladolid, 1926, nº 878, p 342). Ver también Madrid, Biblioteca Nacional, *Catálogo de la Exposición bibliográfica Mariara* (Madrid, 1955).

(13) Pedro de Alva y Astorga, *Armamentarium Seraphicum & Regestum Universale tuendo titulo Immaculatae Cortceptionis* (Madrid, 1649 col. 613 y Hibbard, p. 24). Felipe IV no fue el único de los I gobernantes europeos que presionó ante Roma para que se definiese la doctrina. En 1624 el papa recibió cartas apoyando el culto de Ernesto de Bavaria (Arzobispo de Colonia), de Segismundo, Rey de Polonia, de Wolfgang Guillaume, conde latino del Rhin, de Maximiliano, Duque de Bavaria y del mismo Emperador Ferrando II. Ver Bachelet y Jugie, col. 1172.

(14) Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* ed. por F. J. Sánchez Cantón (Madrid, 1956), vol. 2, p. 212.

(15) Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebro la iglesia parroquial de S. María la Blanca, Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y patriarchal de Sevilla: en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII en favor del purissimo mysterio de la Concepcion sin Culpa Original de Marta Satiisima* (sic) *Nuestra Señora, en el Primero instante physico de su ser* (Sevilla, 1666), p. 75r: Santo Alberto el Grande dixo, que se llamava Estrella: Cuius nomen erat Stella. Y qué mas? Haec est Stella, quae illusit in medio nebulae... y de mi esclarecido Padre Santo Domingo dize la Iglesia: Quasi Stellia [sic] matutina in medio nebulae.

(16) Ver Jonathan Brown, *Francisco de Zurbarán*, Nueva York, 1973, p. 90.

(17) Ibid., p. 17, fig. 7.

(18) George Richardson, *Iconology, or a Collection of Emblematical Figures*, vol. 2 (Nueva York y Londres, 1979 reimpresión de la publicación de 1779), p. 27.

(19) Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, Introd. y traducción Edward A. Maser (Nueva York 1971). frg. 164.

(20) Pacheco, pp. 208-209.

(21) Ver Matías Díaz Padrón, "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: `La Inmaculada' del Marqués de Leganés", AEA 40 (1967), p. 1.

(22) Ibid. p. 12.

(23) Ver *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto* (1591?1632), ed. por Craig Felton y William B. Jordan (Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1982), pp. 167-175.

(24) Proske, p. 115.

(25) Ibid., pp. 116-117.

(26) Ibid., p.118.

(27) Ibid., p.117.

(28) Citado de Servando Escanciano Noguera, "Una Inmaculada de Gregorio Hernández de la Catedral de Astorga", AEA 23 (1950),.75, quien lo transcribe de una copia manuscrita, la *Relación de las fiestas que celebraron en la ciudad e Astorga el Obispo y su Cabildo, Marqués y su Ciudad en el voto y solemnidad de la Purísima Concepción de Nuestra Señora y sermones que se predicaron en el discurso de su octava y varias poesías que concurrieron al propósito de la fiesta* por Juan de Peñalosa y Sandoval.

(29) Constancio Gutiérrez, p. 31.

(30) Ibid., p. 32.

(31) Citado por Emilia Pardo Bazán en su introducción a la *Vida de la Virgen Madre* según la venerable Sor María de Jesús de Agreda (Barcelona, 1941), p. 16.

(32) Ibid.

(33) Olivares Vadillo, p. 17v.

(34) Domínguez Ortiz, p. 22.

(35) Meseguer Fernández, pp. 32-33.

(36) Ibid.

(37) *Decreverunt quod, quando agitur de tribuendo titulo Immaculatae Conceptioni beatae Virginis, nullo modo permittatur, sed solum dicatur conceptio Immaculatae Virginis.*

Citado por Bachelety Jugie col. 1174. Las vicisitudes de la cuestión son tratadas por Celestino Piana, "Attività e peripezie dei padri del convento de S. Francesco in Bologna per la difese e propagazione del culto dell'Immacolata Concezione nei seicento", *Archivum Franciscanum Historicum* 39 (1946), pp. 221-227.

(38) Meseguer Fernández, p. 40.

(39) C. María Abad, "Preparando la embajada concepcionista de 1656. Estudio sobre cartas inéditas a Felipe IV y a Alejandro VIII", *MC* 20 (1953), p. 27. .

(40) Meseguer Fernández, p. 40.

(41) Gutiérrez, p. 36.

(42) Pedro de Alva y Astorga publicó un opúsculo en Madrid el 27 de Julio de 1640 titulado *Al Magnifico reyno de Castilla, Patron sigular del soberano Misterio de la Inmaculada Concepcion de N. S. la Virgen María*. En él afirma que más de 2600 hombres cultos han escrito en defensa de la Inmaculada Concepción y que cuatro franciscanos reunieron este material para publicarlo en la propuesta *Armamentarium Seraphicum...* (p. 2v.). El opúsculo sostiene que el Reino de Castilla pagó para que se imprimiera ese compendio. La descripción detallada de Alva y Astorga para una propuesta de frontispicio refleja el grado de control iconográfico ejercido por los teólogos:

La estampa del libro ha de ser facada del capitulo quarto del Apocalypsis, hace de poner un throno, el qual han de sustentar los dos bracos de Christo Nuestro Redemptor y el de nuestro Padre san Francisco, cruzados, como se suelen pintar, debaxo del uno se ha de escriuir: *Agnus vere occisos*: y debaxo del otro: *Agnus tanquam occisos*. Encima del trono ha de estar la Virgen de la Concepcion, á quien han de Coronar dos Doncellas, vna la Iglesia, en la otra mano un libro: otra España, con una espada en la mano derecha. Alrededor del trono, han de estar los vente y quatro Señores, ó Ancianos, ofreciendo cada vna su Corona, y cada Corona, ha de tener escrito el nombre de una ciudad, de las que tienen voto en Cortes... (p. 3v).

Alva y Astorga propone aquí que el *Armamentarium* se compondría de cuatro o siete volúmenes. Cuando finalmente se publicó en uno solo el año 1649, no se hizo mención de la contribución de las ciudades de Castilla -probablemente porque ninguna colaboraría. La lista de hombres cultos de Alva y Astorga, que incluía a los dominicos que escribieron en defensa de la doctrina, se publicó por separado en Lovaina el año 1663 con el título de *Militia Immaculatae Conceptionis Vaginis Mariae, contra Malitiam originalis infectionis peccati*.

(43) Meseguer Fernández, p. 41.

(44) Ibid., pp. 41-42.

(45) Ibid., p. 44, donde se resumen las peticiones del Concilio.

(46) Ibid., p. 42.

(47) Ibid., p. 48.

(48) En 1653 el jesuita Juan Nieremberg se refirió a la bula *Pro festo concep.* de Inocencio X. Cualquiera que fuera el contenido de esta decretal, apenas provocó reacciones en España. Ver Juan Eusebio Nieremberg, *De perpetuo obiecto festi immaculatae Conceptionis Virginis* (Valencia, 1653), n. p.

(49) María Abad, p. 28.

(50) Gutiérrez publicó el documento completo con las defensas teológicas de cada punto, pp. 85-216

(51) Ibid., p. 47.



- (52) Ibid., pp. 54-55.
- (53) Ibid., p. 57.
- (54) Las copias que se enviaron al papa, hoy pueden encontrarse en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. Las publicó Mana Abad, *passim*..
- (55) Ibid., pp. 30-31.
- (56) Ibid., p. 35.
- (57) Ibid.
- (58) Meseguer Fernández, p. 68.
- (59) Recio, p. 139.
- (60) El contenido de la bula ha sido resumido por Pauwels, pp. 256-257.
- (61) Bachelet y Jugie, col. 1175.
- (62) Meseguer Fernández, p. 105.
- (63) Descrita por Antonio Fajardo de León, *Poema sacro que consagra a la nobilísima, antigua, y muy leal ciudad de Cadiz... en la festividad, que celebró a la Concepcion Purísima de María* (Cádiz, 1662).
- (64) Brown, *Francisco de Zurbarán* p. 152.
- (65) Citado por Coquerel, pp. 239-240.
- (66) Frangoia Bournand, *La Sainte Vierge dans les arts* (París, 1895), p. 200.
- (67) Diego Angulo Iñiguez, *Murillo su vida, su arte, sus obras*, vol. 2 (Madrid, 1981), p. 172.
- (68) Ver nota 15.
- (69) Torre Farfán, p. 6r.
- (70) Ibid., p. 7v.
- (71) Ibid., p. 7v.
- (72) Ver Lépicier, p. 139.
- (73) Las figuras han sido identificadas individualmente por Angulo, Murillo, vol. 1, pp. 335-337.
- (74) Ibid., p. 333 para la fuente de esta inscripción.
- (75) La adopción artística de estos puntos doctrinales la trata ampliamente Vetter, op. cit.
- (76) Se ha sugerido que, tras la batalla de Lepanto, la luna creciente a los pies de la Virgen se identificó con la derrota del Islam. Ver Réau, vol. 2, pt. 2, p. 80 o Francisco Abbad Ríos, *Las Inmaculadas de Murillo* (Barcelona, 1948), p. 24. No hay sin embargo, pruebas que sostengan esta asociación.
- (77) Transcrito por Angulo, *Murillo*, vol. 2, p. 363.
- (78) Torre Farfán, p. 12v.
- (79) Ver Duncan Theobald Kinkead, *Juan de Valdés Leal (1622-1690): His Life and Work* (Nueva York y Londres, 1978).
- (80) Neil MacLaren, *National Gallery Catalogues: The Spanish School* 2nd ed. rev. by Allan Braham (Londres, 1970), p. 99 y Kinkead, pp. 410-411.
- (81) Traducido por Elizabeth du Gué Trapier, *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter* (Nueva York, 1960), p. 9.

(82) Esto lo señaló Kinkead, p. 216, fn. 102.

(83) Torre Farfán, p. 41v.

(84) Ettlenger, pp. 59-67 sostiene que el "pilar nebuloso" de la Madonna de Pesaro de Tiziano (Venecia, S. Mana dei Frari) ilustra el pasaje 24,7 Ecll: "et thronus meus in columna nubis", pues este texto se utilizaba como una de las pruebas de la Inmaculada Concepción y el retablo de Pesaro estaba dedicado a esta doctrina. En algunos otros casos de la pintura española la Virgen sobre un pilar simplemente representa la Virgen del Pilar que se apareció milagrosamente a Santiago para ordenarle que construyese en Zaragoza una basílica en su honor. No hay pruebas de que las representaciones de la Virgen del Pilar y la de la Inmaculada Concepción se fundiesen en España alguna vez.

(85) Ver Emilio Orozco Díaz, *Pedro Atanasio Bocanegra* (Granada, 1937), p.122.

(86) Kinkead, p. 178.

(87) Torre Farfán, pp. 9r-10v. El cuadro de Francisco de Herrera el Mozo debe de ser el único, firmado y fechado 1656, que está en la colección de la Hermandad Sacramental del Sagrario, Sevilla. Ver E. Valdivieso y J. M. Serrera, *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura* (Sevilla, 1982), pp. 116-117 y Duncan T. Kinkead, "Francisco de Herrera and the Development of the High Baroque style in Seville", *Record of the Art Museum, Princeton University*, 41(1982), pp. 15-16 y fig. 3. Sin embargo hay alguna confusión sobre la obra; Valdivieso y Serrera señalan que está fechada "Año 1656", pero Kinkead, recoge una descripción anterior en un documento del 6 de Enero de 1656.

(88) Madrid, Biblioteca Nacional, *Exposición bibliográfica mariana*, catálogo (Madrid, 1955), pp. 71-72.

(89) Timoteo García Cuesta, "El retablo de la Inmaculada, de la Catedral de Palencia, y noticias de los Sedano", *Valladolid Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (1962), p.181.

(90) La pintura procede haber sido encargada por Pedro de Urbina Montoya, un devoto al culto que fue nombrado por Felipe II emisario ante el Vaticano en un esfuerzo "obtener del papa la aceptación del dogma". Ver Harold E. Wethey, *Alonso Cano: Painter, Sculptor, Architect* (Princeton, NJ.,1955), pp.178-179.

(91) Rosenthal, p.112.

(92) Ver el ensayo de Edward Sullivan "Painting in Madrid 1650-1700". En Edward J. Sullivan y Nina A. Mallory, *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections* (Princeton, NJ.,1982), pp. 7-35.

(93) Ver Eric Young, "Claudio Coello and the Immaculate Conception in the School of Madrid", *BM 116* (1974), p. 510.

## CAPITULO V

### EL STELLARIUM. UNA DEVOCION INMACULISTA Y SUS MANIFESTACIONES EN EL ARTE ESPAÑOL

En la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII se representa a menudo a la Virgen coronada por las doce estrellas descritas en Apocalipsis 12,1. Como hemos visto, éstas constituyen parte integrante de la iconografía de la Inmaculada Concepción. No obstante, las estrellas a menudo coronan a la Virgen incluso cuando la pintura no representa estrictamente la doctrina de la Inmaculada Concepción. Tal es el caso por ejemplo de una *Sagrada Familia* de José Antolínez (fig.101). Las encontramos en representaciones de escenas de la vida de la Virgen -como en una *Visitación* de Francisco de Solís del año 1676 (fig. 102)- y en figuraciones de los milagros asociados con ella por ejemplo, en el *San Francisco y el Milagro de Porciúncula* de Alonso Cano del año 1663 (fig. 103). Estos ejemplos revelan un modelo de patronazgo inmaculista; el cuadro de Solís forma parte de un retablo del Convento de los Carmelitas Descalzos en Boadilla del Monte (Madrid) y el de Alonso del Arco representa un tema franciscano. Aunque las estrellas se ven más frecuentemente en cuadros de la segunda mitad del siglo, también pueden encontrarse antes- así, en una *Sagrada Familia* del año 1621 pintada por Diego Valentín Díaz (fig.104).

La inclusión de la corona de doce estrellas en pinturas como las citadas nunca se ha señalado ni explicado. Sin embargo, no debe sorprender que los partidarios inmaculistas alentaran su introducción, pues para ellos el motivo tiene un especial significado. Sin embargo, hay otra asociación más específica: estos patronos serían muy probables devotos del ciclo de oraciones del rosario conocido como *Stellarium*.

De todos es conocida la extensión de la devoción por la devoción del rosario dominico y sus manifestaciones en las pinturas que representan la Madonna del Rosario son evidentes. Es mucho menos conocido sin embargo la existencia de un rosario franciscano (alternativamente llamado "corona" franciscana o "seráfico rosario") que hasta tiempos bastantes recientes tenía muchos partidarios. Otra versión del rosario franciscano, que recibió el nombre de Stellarium, alcanzó gran popularidad durante el siglo XVII cuando estaba vinculado con la doctrina de la Inmaculada Concepción (1).

El ciclo de oraciones en honor de María ya era conocido a mediados del siglo XII. *Sertum, crinale, corona, rosarium, psalterium, rosenkrantzlin, chapelet* eran nombres que se aplicaban a las oraciones seriadas en honor de la Virgen. Se acostumbraba a adornar una estatua de la Virgen con auténticas guirnaldas de flores y rendirla homenaje metafóricamente ciñendo a aquéllas con oraciones que formarían una "corona espiritual". Estos ciclos de oraciones, que adoptaron la forma de una serie de *Ave Marías*, se convirtieron en una forma popular de devoción. No llegaron a cuajar otras oraciones seriadas más complejas a pesar de que su intención era la misma; por ejemplo, cuando al cartujo Koenraad Van Haimburg (muerto en 1360) compuso su himno *Sertum beatæ Mariæ Virginis* lo llamó "corona de rosas espirituales". La canción de Van Haimburg, compuesta por veinticinco estrofas dobles con cinco diferentes saluciones a la Virgen, era bastante más compleja que la mayoría de los ciclos seriados que normalmente estaban formados simplemente por la repetida fórmula de salutación Ave María..., a la que a veces también seguía otra oración llamada "cláusula". A lo largo del siglo XVI, la cláusula *Sancta María...mortis nostræ* predomina sobre las demás. El número de Aves recitados (i. e. separados por cada una de las cuentas del rosario) estaba regido por la fascinación medieval por la simbología numérica. Entre estas consideraciones numerológicas predominaba el dato del número de Salmos -150- o el número de años que vivió la Virgen -63-. Estos números inspiraron las oraciones llamadas *Psalterium B.M.V.* (de 150 Ave Marías). Así como una versión reducida de éste, el *Rosarium B.V.M.* en el que el número de oraciones correspondía con el número de años de la vida de la Virgen. Así, muchos rezos estaban formados por una serie de oraciones que, mientras que los fieles mantenían su atención fija en la estricta contemplación de su objeto de devoción, eran esenciales para llevar el cómputo de las cuentas. Sobre 1470 estas recitaciones fueron codificadas cuando el número de Aves fue dividido en series de diez mediante el rezo de un *Pater Noster* señalado por una cuenta mayor que las demás de la serie.

Cuando la forma de los rosarios adquirió de este modo una forma más codificada, simultáneamente alcanzó también una mayor profundidad e introspección. Habían comenzado como simples letanías; a finales del siglo XV ya trataban de mover hacia la contemplación. Al dominico Alanus de Rupe (muerto en 1475) se debe la forma más compleja de Rosario: compuso 150 cláusulas que formaron los puntos de contemplación para cada Ave del *Psalterium B.M.V.* Estas se basarían en un número equivalente de hechos de la vida de Cristo. Oficialmente aprobada por Sixto IV en 1479, propagada ampliamente por los dominicos, esta compleja forma de oración, que es el fundamento del actual rosario dominico, no era fácil de llevar a la práctica sin la ayuda de un texto escrito y por eso mismo no estuvo al alcance de los iletrados.

Las dificultades de esta forma de devoción provocó la creación de un segundo y más simple método de oración: se vinculó a los puntos de contemplación (llamados "secretos" o "misterios") con grupos completos de diez Aves. Así, los puntos de contemplación se redujeron a un número que podía memorizarse fácilmente. Este método de unir siete "secretos" con las 63 Aves de la *Corona B.M.V.* fue propagado en fecha temprana sobre todo por los franciscanos. El Beato Juan de Capistrano escribió en 1452 a un franciscano de Nuremberg que los novicios podrían rezar todos los días la "coronara Virginis Mariæ cura VII meditationibus". Recomendó siete puntos de meditación basados en la vida de la Virgen -la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, la Presentación de Cristo en el templo, la Despedida de Cristo de su Madre, María al pie de la cruz, la sepultura de Cristo y su Aparición a su Madre tras su Resurrección. En el *Stellarium coronæ benedictæ virginis* publicado por el franciscano húngaro Pelbart von Themeswar sobre 1483 encontramos un sistema de "secretos" más unificado. Pelbart recomendó considerar el misterio en relación a cada una de las siete partes de la Corona B.M.V. relacionadas con los siete gozos de la Virgen: la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Adoración de los Magos, la presentación de Cristo en el templo, la Resurrección y la Coronación de la Virgen. La misma idea se recoge en el *Tractatus coronæ B.M.* de Marianus da Firenze publicado en 1503 donde el autor atribuyó a Juan de Capistrano y Bernardino de Siena (muerto en 1444) la "pequeña corona de siete alegrías". El franciscano Bernardinus de Busti señaló en su *Mariale* (1493) que muchos rezaban el Corona B.M.V. con un *Pater Noster* después de cada cinco Aves en memoria de las cinco heridas de Cristo; otros, después de siete para los siete gozos de la gloria de María (2); otros, después de nueve para expresar que Ella está sobre nueve coros angélicos; otros, después de diez para indicar que ha sido admitida al

del primer coro del Cielo, y finalmente que muchos insertaron un Pater después de cada serie de doce Aves a imitación de las doce estrellas de su corona (3).

En el Rosarium B.M.V. (la versión más breve del Psalterium B.M.V.), gana terreno el método más simple de los "secretos". Las bases del moderno Rosario se encuentran por vez primera en el *Unser Lieben frawen psalter* publicado en Ulm el año 1483. Se componía de una serie de tres series o cinco "secretos" basados en los cinco gozos, la cinco secretos tristes de la Virgen y los cinco gloriosos (acontecimientos escogidos al azar de su vida), con los números entre las series basados en el número de heridas de Cristo.

En definitiva, el rosario franciscano, basado en la Corona B.M.V. (la *Stellarium Coronae* de Pelbart) se basaba en los siete Gozos de la Virgen. El rosario dominico, con una ligera diferencia en la configuración de los puntos de contemplación, derivó del Rosarium B.M.V., originalmente el Psalterium B.M.V. y se le conoció simplemente como "el Rosario". A ambas formas se las llamó entonces rosarios y las dos fueron rezadas con variaciones considerables en una fecha tan tardía como 1500. El ingenio personal, preferencias y las limitaciones de la memoria fueron factores que condicionaron estas variaciones. Entre los siglos XIII y XVI, el "rosario" fue un término genérico aplicado a una docena o incluso más ciclos de oraciones seriadas. Los términos *rosarium* y *corona* en el siglo XVI todavía se consideraban sinónimos como prueba el título de un libro publicado el año 1518 en Hertogenbosch: *Rosarium sive corona gloriosissimae Virginis Mariae* (4). En una fecha tan tardía como 1595 el benedictino belga Arnold Wion se refirió a varias *coronae* entre las que incluía un "rosariolum XII Stellarium" (5).

Durante el siglo XVII, un ciclo seriado de oraciones llamado el *Stellarium*, o "corona de doce estrellas", se distingue claramente de otros tipos de oraciones. El *Stellarium*, aunque no se basaba en el rosario franciscano ni el dominico tratados arriba, presenta una evolución y lógica similar. Tiene su origen en la contemplación de las doce estrellas de la corona de María tal y como se describen en Apocalipsis 12,1. Este ciclo de oraciones consistía en 12 Aves divididas en tres grupos de Pater Nosters, y los puntos de contemplación eran los doce privilegios, o prerrogativas, de la Virgen -una combinación de elementos basada en los escritos de Bernardinus de Busti (6).

San Bernardo, en su *Sermo Dominica infra octavam Assumptionis* identificó a la Virgen con la mujer apocalíptica y consideró a las estrellas símbolos de sus prerrogativas. Después de Bernardo, los exégetas demostraron que los doce privilegios de la Virgen coincidían con sus doce gozos. Estas explicaciones místicas se reflejaron en el establecimiento de una serie de oraciones de doce Aves dedicada a la corona de doce estrellas. Esta forma de oración fue especialmente popular entre los franciscanos. En un primer momento, las doce estrellas se identificaron decididamente con los doce gozos en una Corona de *dodece stelle* publicada anónimamente por un franciscano (7).

Tanto el libro de Pelbart van Themeswar de 1483 como el Mariale de Busti se dividen en doce capítulos, conforme al número de estrellas que simbolizan las glorias de María. En su *Tractatus coronae* de 1503, corta antología de textos patrísticos y medievales sobre las estrellas de la corona apocalíptica, Marianus da Firenze interpretó las doce estrellas como privilegios de la Virgen. La *Corona beate Mariae virginis*, probablemente también de un franciscano, impresa en Estrasburgo el año 1485, 1488 y 1493, ofrece una interpretación más complicada. El autor de esta obra reunió la recitación de los Paters no en una sino en doce coronas separadas cada una de ellas con doce estrellas y que dieron como resultado la recitación de ciento cuarenta y cuatro Aves (8). Más tarde, Pedro de Alava y Astorga llamó este tratado la *Corona XII coronarum B. Virginis Mariae* (corona de doce coronas...) (9).

Las estrellas de la corona, que en un primer momento se interpretaron como prerrogativas de la Virgen, se asociaron después con sus gozos. Más tarde, durante los siglos XVI y XVII, sobre todo en los escritos de los jesuitas, las estrellas se interpretaron como referencias a las virtudes de la Virgen. Por ejemplo, en Valladolid se publicó el año 1614 un ensayo del jesuita Theodorus Rosmer titulado *Kroone van XII schoon glinsterende Sterren oft Deughden van de Godt-barende Maghet María* ("Corona de las doce estrellas brillantes o Virtudes de la Virgen María María Madre de Dios) (10). Más tarde, Petrus Biverus, jesuita español en la corte de Bruselas, enumeró las doce virtudes de la Virgen en su *De sacris privilegiis ac festis magnae, sponsae et matris Dei*, publicado en Amberes en 1638. A veces, las estrellas se interpretaron como representación tanto de las virtudes como de las prerrogativas virginales. Tal es el caso del tratado del carmelita Isidorus a S. Aegidio titulado *Corona Stellarium XII cuius quaque stella pluribus cossucat radiis, Mariae virtutes, praerogativae, laudes* (Amberes, 1685) (11).

Así pues, el Stellarium tiene su origen en una forma de devoción -el rosario- que hunde sus raíces en la Edad Media. Su popularidad se incrementó a lo largo del siglo XVII cuando comienza a ser practicado en Italia, España, Francia y Países Bajos. La práctica del Stellarium se vio animada por los benedictinos, agustinos, escolapios y especialmente por los jesuitas. La devoción se conserva hasta bien entrado el siglo XX (12).

Durante los primeros años del siglo XVII, la extensión del Stellarium no parece que pudiera competir con el rosario dominico. Se trataría simplemente de otra forma de rosario con diferentes puntos de contemplación. En 1613, Petrus Antonius Spinelli, rector del colegio jesuita de Nápoles, publicó *María Deipara Thronus Dei*, colección de meditaciones y prácticas piadosas en honor de la Virgen. Incluyó en ellas el rosario dominico, la "corona de siete gozos" y también la "corolla in qua ter Oratio Dominica et duodecies Salutatio Angelica repetitur" (13). La popularidad del Stellarium proviene de su brevedad y todavía no de su asociación inmaculista. En un devocionario publicado en Amberes en año 1622 (14), el Stellarium se recomienda precisamente por esta característica:

...la oración seriada de doce Ave Marías, solo interrumpidas y vinculadas por tres Pater Nosters, tan fácil de rezar, mientras alguien la recita en seguida en el jardín y toma el aire fuera, puede pronunciarse una o dos veces en una habitación, mientras se espera para ver a alguien, mientras uno se viste o desviste, se dice rápidamente y tan en secreto que, mientras el orante cuenta con una mano, la otra persona apenas se da cuenta de ello (15).

Una interpretación especialmente inmaculista aparece sin embargo en la forma de oración recomendada por el español José de Calasanz fundador de la congregación de los escolapios en Roma el año 1597. José de Calasanz prescribió para los estudiantes pobres de la escuela para cuyo auxilio se fundó la orden un Stellarium consistente en una oración abierta seguida por cincuenta cortos himnos de oración vinculados a tres Pater Nosters y doce Aves. La oración de Calasanz afirma específicamente: "Quien quiera preservarla de todo pecado en el momento de su concepción, debe rogar al Padre divino" (16). Esta forma de Stellarium codificada por Calasanz ha sobrevivido durante siglos.

La explicación definitiva del Stellarium la proporcionó Cornelius van der Steen, un teólogo flamenco más conocido como Cornelis á Lapide que enseñaba en Roma cuando publicó una vasta exégesis del libro del Apocalipsis en 1627. Cuando en este volumen trata el Stellarium, á Lapide popularizó no tanto los doce privilegios de la Virgen como el modo jesuita de contemplar las doce virtudes (17).

Cuando trata las estrellas que coronan la cabeza de la mujer apocalíptica, enumera en primer lugar los doce privilegios de la Virgen según San Bernardo. A continuación, sigue una elaborada explicación de las estrellas en relación con las virtudes de María (18). Entonces, á Lapide explica el modo como los religiosos y los hombres cultos rezan el "coronam sive rosarium duodecim stellarum": a un Pater Noster en honor de Dios Padre siguen cuatro Aves en honor de la fe, esperanza, caridad y piedad de la Virgen. A un Pater Noster en honor del Hijo siguen cuatro Aves en honor de su humildad, virginidad, fortaleza y pobreza. Finalmente, a un Pater Noster en honor del Santo Espíritu siguen Aves en honor de su caridad fraternal, obediencia, misericordia y modestia. Cada una de estas virtudes se definen y laboran con todo detalle con apropiadas referencias a las escrituras. Finalmente, á Lapide añade que las doce estrellas pueden también aplicarse a los doce secretos de la vida de María. No cabe duda de que á Lapide, por sus muchas referencias a otros textos, confió en la costumbre previa. Sin embargo, su explicación puede ser considerada como definitiva y en muchos tratados posteriores sobre el tema se encuentran referencias a su texto (19).

Así pues, las conexiones entre el Stellarium y la doctrina de la Inmaculada Concepción son bastante claras durante el siglo XVII. Una devoción a la doctrina expresada en el uso del ciclo seriado de oraciones, atraería eventualmente el oprobio de los Dominicos, pero incluso fue desaprobada por varios franciscanos. En 1633, el general de la orden franciscana escribió para condenar una práctica del sur de Francia en la que un "rosarium seraphicum Inmaculatae Conceptionis" se propagó entre los miembros de una confradía dedicada a la "sacratissime corone Conceptionis Immaculatae" (20). La dificultad surgió cuando una devoción, que durante siglos fue dedicada a todos los privilegios de la Virgen, fue tomada por estas cofradías como una celebración de únicamente una de sus prerrogativas -la de su Inmaculada Concepción-. Esta idea preside un grabado que lleva el título de *Stellarium Inmaculatae Conceptionis* que fue diseñado por el franciscano Nicolás de Roma, grabado por su compañero en la orden franciscana Caesarius de Roma y publicado en Nápoles el año 1636 (fig.105) (21).

En el nivel más alto del grabado, unos angeles cantan el himno Tota pulcra (22). En el centro, la Virgen de la Inmaculada Concepción

está acompañada por putti; cada uno sostiene un rosario de cincuenta cuentas con una cruz a un extremo y una borla en el otro. De los cincuenta medallones que rodean a la Virgen tres representan Pater Nosters y doce los privilegios de la Virgen. Estos están grabados en latín y citan escritores religiosos cuyos nombres son llevados en banderolas por angeles. Las figuras dispuestas a su alrededor incluyen a San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, Duns Scóto, Juan de Capistrano, Alejandro VI y Sixto IV -todos ellos franciscanos y defensores de la Inmaculada Concepción- y se las identifica mediante las inscripciones. Abajo, papas y príncipes adoran su imagen. La inscripción del fondo del grabado ofrece -en italiano- instrucciones sobre el modo de rezar la serie del Stellarium Immaculatae Conceptionis (23). Así pues, el grabado hace una audaz conexión entre el tiempo que se dedica a la práctica del Stellarium y la doctrina de la Inmaculada Concepción. El poder de la imagen visual sugiere al espectador que esta mezcla de ideas iba consagrándose con el tiempo. Y nada más lejos de lo cierto. Sólo unos años más tarde, la repetida confusión entre el Stellarium y la doctrina de la Inmaculada Concepción atrajo la desaprobación del Oficio Romano de la Inquisición.

En 1639, la Cofradía del Stellarium de la Inmaculada Concepción de la Virgen de la iglesia de San Francesco en Bolonia recibió la aprobación del vicario general franciscano para practicar la oración seriada del Stellarium. En el mismo año, la Compañía de la Inmaculada Concepción de la iglesia servita de San Giorgio en Bolonia recibió una detallada *Instruttione* que perfilaba la práctica estricta del Stellarium. Los tres Pater Nosters y doce Aves, siguiendo esencialmente la codificación de Cornelis á Lapide, debieron seguirse en una recitación de la Tota pulchra, después la antifona *Signum magnum* (basada en Apocalipsis 12,1), después una oración que comenzaba: "En tu concepción, Virgen, eras Inmaculada...". Finalmente: "Dejadles rogar: Dios, quien a través de la Inmaculada Concepción..." (24).

Estas prácticas tuvieron corta vida. En agosto de 1640, el inquisidor dominico de Bolonia Paolo Vicari da Garessio recibió una carta de su "confratello" el Cardenal Francesco Barberini lamentándose de los *libretti* publicados en Bolonia titulados *Lo Stellario dell'Immacolata Concettione* que no recibieron imprimatur oficial. Además, el Oficio Romano de la Inquisición declaró que Garessio debía:

...faccia proibitione che non si reciti in publico la corona del suddetto Stellario e si supprime qualsisia confraternita eretto sotto questo titolo di Stellaria, non volendo N.S. pennettere che s'introchino nuove devotioni e confraternite senza l'approvazione de questa S. Sede... (25).

..."prohibir que no se rece en público la corona del mencionado Stellario y se suprima cualquier confraternidad fundada con este título de Stellaria, pues N.S. no desea permitir que se introduzcan nuevas devociones y cofradías sin la aprobación de esta S. Sede... (25).

Así pues, los dominicos, fuerza dominante en la Inquisición romana, trataron no sólo de suprimir las cofradías y sociedades dedicadas al Stellarium que se establecieron en Bolonia y otros lugares, sino también prohibir el rezo público del Stellarium. Habrá que esperar a que el Stellarium se vincule a la doctrina de la Inmaculada Concepción para que los dominicos consideren aquella forma del rosario como una amenaza para la suya propia. De hecho, el movimiento contra la propagación de aquel culto se emprendió en una fecha tardía.

El inquisidor boloñés contestó al Cardenal Barberini que los franciscanos de la iglesia de S. Francesco se quejaron de que la Cofradía del Stellarium fue fundada con licencia de Urbano VIII (26). Urbano muy bien pudo hacerlo; verdaderamente concedió indulgencias plenas a la Cofradía del Stellarium de la iglesia de S. Francesco de Ferrara, así como a otras iglesias italianas (27). El Cardenal Barberini, para reforzar la posición de Roma en la materia, escribió de nuevo el mes de septiembre del mismo año afirmando que todas las bulas de Urbano VIII sobre la materia habían sido anuladas. Simultáneamente, clarificó la posición de la Inquisición que de ningún modo pretendía la extinción completa de la práctica del Stellarium:

"...potendo ogni fidele christiano opinar e tenere l'Immacolata Concettione, e recitare ad essa orationi approvata da S. Chiesa, ma el senso di S. Santità é che non si eregga tal Confraternita sotto il titolo dello Stellario dell'Immacolata Concettione, ne si reciti la corona del medesimo Stellario nelle chiese et oratori pubblici e con solemnità " (28).

"...pudiendo cualquier fiel cristiano opinar y tener a la Inmaculada Concepción, y rezarle oraciones aprobadas por la Santa Iglesia, pero la tendencia de su Santidad es que no se funde tal Cofradía bajo el título de Stellario de la Inmaculada Concepción ni se rece a la corona del mismo Stellario en las iglesias y oratorios públicos y con solemnidad " (28).

La Decretal del Santo Oficio fechada el 24 de julio de 1640 afirmó simplemente que la "Corona sub titulo Stellarium Immaculatae Conceptiones Beatae Virginis" quedaba prohibida y que las cofradías que se habían establecido "sub acto titulo Stellarum (sic)" deberían

disolverse y que no podrían fundarse otras nuevas (29).

Estas prohibiciones no fueron aceptadas sin resistencia por parte de los franciscanos. En una carta de 1640 dirigida al Padre Guardino de la iglesia de S. Francesco de Bolonia, el franciscano Antonio M. Gherardi señaló que los padres franciscanos de la iglesia romana de Aracoeli rezaban el Stellarium después de los maitines, ya que sólo se prohibió expresamente el rezo público (30). Se recitaba también en la iglesia romana de la Madonna del Pianto y se hizo un esfuerzo para extender la práctica entre otras órdenes y asociaciones pues, como Gherardi reconoció con claridad: "la proibizione é alla religione francescana" ("la prohibición va dirigida a la orden franciscana"). Las autoridades civiles también presentaron quejas contra la prohibición. La formulada por el rey de España Felipe IV no fue la menor de ellas. Señala Gherardi en la misma carta:

"Li Padri Zocalanti hanno una lettera di S. Maestá Cattolica diretta al suo ambasciatore che tratti a suo nome co' N. Signore questo negozio. Un 'altra pure ha mio compagno Sarano, diretto a S. Eccellenza, imponendo S. Maestá a S. Eccellenza che s'impieghi in quel tanto che noi gli diremo. Domani andara da S. Santità et detto informassimo d'ogni cosa, et di giá ci ha detto: Io faro il tutto, ma non son grato a palazzo " (31).

"Los franciscanos tienen una carta de su Católica Majestad dirigida a su embajador para que trate este asunto en su nombre con el Papa. Mi compañero Sarano tiene otra carta dirigida a su Excelencia en la que su Majestad manda a su embajador que se ocupe del asunto todo lo que nosotros le digamos que es necesario. Mañana, cuando veamos a su Santidad, le informaremos de todo lo que se nos haya dicho: hago todo lo que está en mi mano, pero yo no soy bien recibido en palacio " (31).

El 13 de octubre de 1640 Gherardi escribió de nuevo a Guarino en Bolonia señalando una, maniobra con un matiz distinto de sabor hispánico. Todos los días -dice Gherardi- nos reunimos con los miembros de la Compañía de la Inmaculada Concepción de la iglesia de S. Lorenzo en Damasco. Han decidido acuñar medallas:

"...da una parte l'immagine della Concettione con sole, la luna e stelle et assieme due Coroncine dello Stellario. Dall'altra parte vi saranno solo di sopra tre api et l'insctito parole: Immacolatae Conceptionis Sanctissimi Stellari Romae..." (32)

"Por una cara con la imagen de la Concepción con el sol, la luna y las estrellas y también dos pequeñas coronas de Stellarium. Por la otra, tres abejas y la inscripción: Immacolatae Conceptionis Sanctissimi Stellarii Romae"...(32)

La inclusión de las abejas implicaría la aprobación de Barberini al proyecto. Prevenidos por el desastre causado por la acuñación de medallas en honor de la Inmaculada Concepción dos décadas antes, los proponentes de este plan decidieron esta vez poner en circulación las monedas al momento y venderlas muy baratas (veinte por un *giulio*). Así esperaban que se aceleraría la distribución y se contendría la oposición a detener el plan (32). Gherardi aseguró a Guardino que el plan tenía importantes valedores:

La Vergine da se si vuole agiutare. Et questa non può durare e causerá rumori a Prencipi che si Bono mossi, essi moverano mediante l'agiuto Bella Virgine Immacolata ... (33).

La Virgen misma quiere ayudar. Y este asunto no puede durar y causará rumores que alcanzarán a los príncipes que se han movido por esto quienes actuarán gracias a la ayuda de la Virgen Inmaculada ... (33).

A pesar de los audaces esfuerzos de Guardino y de la Compañía de la Inmaculada Concepción en Roma y de la vigorosa defensa del Stellarium por parte de los franciscanos en Bolonia y en otros lugares, el 23 de Noviembre de 1645 Inocencio X confirmó la decretal de 1640 por tres razones: 1) Porque el Stellarium, como forma de oración, carecía de autoridad. 2) Porque implicaba para la fe que el misterio de la Inmaculada fue revelado por San Juan en Patmos y 3) porque las cofradías habían violado las normas de la Congregación de los Ritos (34). La segunda razón alegada estaba enteramente justificada. Flaminius Annibale de Latera escribió en su *Manuale dei Frate Minori* (Roma, 1776):

Nella chiesa di Aracoeli fu istituita ancora la Confraternita Bello Stellario cioè dell'Immacolata Concezione, ravvisata in quella Donna veduta da S. Giovanni nell' Apocalisse, coronata da dodici stella (Apoc. XII 1). Si stesse questa ad altre città, e l'ultimo giorno d'agosto celebravasi dai Confratelli la festa sotto questo questo titolo: *Visio S. Joannis Coronae stellarun Immacolatae Virginis Conceptae* (35).

En la iglesia de Aracoeli se instituyó aun la Cofradía del Stellarium, esto es, de la Inmaculada Concepción reconocida en aquella mujer vista por San Juan en el Apocalipsis y coronada por doce estrellas (Apoc. XII,1). Es la misma que en otras ciudades y el último día de agosto los cofrades celebraban una fiesta que llevaba este

nombre: *Visio S. Joannis coronae Stellarum Immaculatae Virginis Conceptae* (35).

Pese a las objeciones de los dominicos, los defensores del Stellarium tenían de su parte el peso de la tradición. El dominico Hernández de Nave señala en el *Consolatorio* (publicado por vez primera en España, luego de nuevo en Nápoles en 1580) que Alejandro VI concedió indulgencias plenarias para el Stellarium (al que se refería en los términos de "Coronam coronarum"). Alfonso Casaribios en su *Compendio privilegiorum* señala que Leon X había concedido una indulgencia de 12000 días por el Stellarium, concesión confirmada por Clemente VII. Más irritante para los defensores del Stellarium fue el hecho de que Urbano VIII, quien era papa cuando la decretal del Santo Oficio prohibió las oraciones, concedió "multiplices et perpétua indulgencias" por el rosario, en 1634 en S. Giorgio Maggiore (Nápoles), en 1639 en S. Bernardino (Rimini), en 1642 en la Catedral de Mantua y en 1643 en San Francesco (Parma) (36). Más tarde, Antonio Calderón en su *Pro titulo Immaculatae Conceptionis B. V. Munus*, publicado en Madrid en 1650, caracterizaría la supresión del Stellarium simplemente como algo absurdo:

"Neque minus absurde id quisquam elicere contenderet, quam prohibitas esse salutationem Angelicam, et orationem Dominicam, quibus stellarium illud constat " (37).

Pues todo el mundo consideraría no menos absurdo la prohibición de la salutación angélica o la oración dominica.

Y más adelante pregunta:

"Dic mihi iterum, putas ne ex indulgentes Rosario Dominicano concessis recte inferri eiusdem Rosariū approbationem et confirmationem? Non negabis, vt credo. Neque si neges, patiemur, Omnes enim Catholici sacratissimum Rosarium, et suspiciunt, et frequentant. Cur ergo eandem vim approbandi non agnoscis in indulgentiis cultui Immaculatae concessis? Aut cur exsubreptetis contra veras argumentaris? (38).

Dime otra vez: ¿piensas que las indulgencias concedidas al rosario dominico implican aprobación? Pienso que no negarás lo que es obvio, que todos los católicos devotos reverencian el Rosario. Porqué no reconoces la fuerza de la aprobación común de las indulgencias concedidas en nombre del culto de la Inmaculada Concepción? En pocas palabras ¿Porqué discutes argumentos verdaderos?

Sin embargo, los argumentos más razonables no consiguieron obtener la anulación de la decretal de 1640. Los devotos del Stellarium debieron alegrarse por el hecho de que no se prohibiese la práctica privada de la oración seriada. Y verdaderamente la práctica privada continuó. En 1656, Pedro de Alva y Astorga, en su *Nova literales Cantici Magnificat pro mysterio Immaculatae Virginis Mariae Conceptionis Expositio*, señaló que el "stellarium seu rosarium parvum" en honor de la Inmaculada Concepción se rezaba en privado en todas partes y públicamente en algunas ciudades (39). Hoy es difícil imaginar la extensión de la devoción. Sus seguidores debieron ser numerosos. El testimonio de un apologista del siglo XVII, aunque parcial, nos puede dar una idea:

Et quod erunt stellarū devoti? Suspire caelum et numera stellas si potes, sis erit haec sacra proles. Stellarii Confraternitates multae, confrates et sorores innumerae. Quibus si addas Francisci filios et devotus omnes, omnes fere sancta huic execratio addictos, numeros in infinitum excrescit... Citerum ex quo interdictum, vix pauci illud private recitant (40).

Y ¿cuántos eran estos devotos al Stellarium? Mira al cielo a las innumerables estrellas si puedes. Así se extiende esta multitud sagrada. Hay muchas cofradías del Stellarium con innumerables hermanos y hermanas. Si agregas a ellas los franciscanos y todos los que le guardan devoción y casi todos los que son devotos a estas prácticas, el número crece hasta el infinito... Desde la prohibición, sólo unos pocos lo rezan en privado" (40).

Las referencias a la corona de doce estrellas proliferan en los escritos religiosos de la segunda mitad del siglo XVII. En España, la misma Real Junta publicó un tratado sobre las *Doze Estrellas con que Alejandro VII esmalta la corona de la Inmaculada* (Valencia, 1662) en el que se defendían algunos trabajos devotos que la Inquisición trató de prohibir (41). Ya entrado el siglo XVIII encontramos reflejos de la corona de doce estrellas en una anónima *Astronomía mariana...* publicada en Sevilla el año 1761 (42). Un fraile capuchino llamado Félix de Barcelona publicó un Docenario en que se explican las *Estrellas que componen la brillante Corona de la Reina de los Cielos en su Inmaculada Concepción* (Vich, 1775). Sus versos prueban que los temores de la Inquisición de que se interpretase la Mujer del Apocalipsis como una revelación de la Inmaculada Concepción estaban bien fundados. Los primeros y últimos versos del *Docenario* de Barcelona así lo prueban:

Según celestial visión/ Con dote estrellas lucía/ La Corona de María/ En su pura Concepción./... /Con piedad y devoción/ Canten, fieles, a porfía/ La Corona de María/



Como devoción privada, no cabe duda de que el Stellarium se extendió por España. Una forma pública de rosario se practicó en Sevilla y, bajo la influencia del capuchino Pablo de Cádiz, se adoptó más tarde a (males del siglo XVII en la Iglesia de San Francisco (la Casa Grande de los Franciscanos) de Cádiz. Esta ciudad se convirtió en el centro más importante de estos "Rosarios Concepcionistas" (44). Cincuenta miembros de la cofradía del "Rosario de la Concepción sin mancha" formaron una procesión que marchaba por las calles de Cádiz al amanecer y de nuevo al anochecer. Mientras hacia su recorrido iba engrosándose con miembros del público que rezaban la "Corona Franciscana" (45). Esta práctica se extendió a otras iglesias franciscanas españolas. Tal es el caso de las de Jerez de la Frontera y Puerto de Santa María (Cádiz). La elección del número de cincuenta como miembros integrantes de la cofradía que conducían la procesión devocional refleja el número de oraciones (doce Aves y tres pater Nosters) del Stellarium, aunque quizá las oraciones celebrasen, separándose de la decretal inquisitorial, los siete gozos de la Virgen (46).

Así pues, la corona de doce estrellas que acompaña a la Virgen en las pinturas españolas de finales del siglo XVII (y en las del siglo XVIII donde se muestran frecuentemente) es un motivo signficante. Estas estrellas reflejan una extendida devoción -el Stellarium- que en su apogeo provocó acres debates entre los dominicos y las ordenes inmaculistas. Cuando volvemos a contemplar la Visitación de Solís nos damos cuenta de que la inclusión de la corona de doce estrellas tiene un doble propósito: son al mismo tiempo narrativas -representación de los momentos más dichosos en la vida de la Virgen- y devocionales. Se recuerda al espectador, mediante la presencia de la corona, que rece sus doce Aves y tres Paters y que reflexione sobre las prerrogativas, privilegios, virtudes y gozos de la Virgen.

Este significado se representa si cabe de un modo más directo en un cuadro de Alonso Cano (fig.106) del año 1660 con las figuras de la Virgen y el niño rodeados de nubes. Como pintura devocional -se trata de una devoción específica- en la corona celestial de la Virgen aparecen doce estrellas. La pintura puede compararse con la *Madonna del Rosario*, así como con una representación de Murillo de los años 1670 1680 (fig. 107). En la pintura de Cano, el gesto del niño, en vez de ofrecer al espectador el esperado rosario dominico, nos recuerda sutilmente que Dios es la fuente de las prerrogativas y poderes de su madre y el origen de sus gozos. La inclusión de la corona de doce estrellas en la pintura hace innecesaria la presencia de un rosario: la guía visual a través de los puntos de contemplación suplanta al elemento táctil.

En una *Coronación de la Virgen* del taller de Alonso Cano (fig. 108), la Virgen está coronada no con metal forjado y joyas, sino con la corona de doce estrellas que materializan las prerrogativas y virtudes que Dios le concedió.

A muchas imágenes de la Virgen se les añadieron muy posteriormente a su primera ejecución coronas de doce estrellas. Hoy no encontraremos muchas imágenes de la Virgen de la Inmaculada Concepción sin estrellas, pues casi siempre acabaron por añadirselas. El frontispicio de un libro ilustrado con la imagen de la Virgen Tota Pulchra que ya hemos visto (fig. 28) constituye un caso conmovedor de imaginería religiosa actualizada conforme a los deseos de un devoto del Stellarium; un propietario posterior del mismo libro añadió él mismo las estrellas (fig.109).

#### NOTAS:

(1) Para la historia del Stellarium, ver Daniel van Wely, "Het Kransje der Twaalf Sterren in de Geschiednis van de Rozenkrans", *Collectanea Franciscana Neerlandica* 6, nº 1-3 (Hertogensboch, 1941), pp. 1-71. El compendio de la historia de la devoción mencionado se basa enteramente en el minucioso tratamiento proporcionado por van Wely.

(2) Otra posible explicación del uso del número cinco puede encontrarse en una devoción francesa originaria de un cuento milagroso en el que el rezo de los cinco "Salmos" interrumpía el del *Ave María*: Magnificat/ Ad Dominum cum tribularer/ Retribue/ In convertendo/ Ad te levavi. Ver Peregrine M. Graffius; *The "Corona Gloriosa Virginis Mariae". An Historical Study with Some Doctrinal Conclusions Concerning Our Lady's Crown of Five Psalms* (Roma, 1964), passim.

(3) Van Wely, p.14.

(4) Algunas veces estos términos no tiene nada que ver con las oraciones seriadas como es el caso del tratado Daniele Apieola (1510) titulado *Trattato dell'Immacolata -Corona della Beata Virgine Maria- Corona dei dottori che hanno insegnato la Concezione Immacolata*. Asimismo, *la Stellaria B. Mariae..* de Suor Domenica del Paradiso de los Terciarios regulares. Ver Pauwels, pp. 177 y 180.

- (5) Van Wely, p. 19.
- (6) Ibid., p. 21.
- (7) Ibid., p. 29.
- (8) Ibid., p. 30.
- (9) Pedro de Alva y Astorga, *Bibliotheca Virginalis. Mariae Mare Magnum*, vol. 1 (Madrid,1667).
- (10) Van Wely, p. 33.
- (11) Ibid., p. 34.
- (12) . Solo fue suprimida de la lista de oraciones oficialmente reconocidas el año 1938. Ver Anicetus Chiappini, *Annales Minorem*, vol 29 (1641-1650), (Ad Claras Aquas, 1948), p. 376.
- (13) Van Wely, p. 43.
- (14) Ibid., p 44. Su título es *Corte ende seer schone devotie vant Cransken ofte Kroonken den XII sterren* ("Short and Very Beautiful Devotion of the Wreath or Crown of XII Stars").
- (15) Ibid., p. 44.
- (16) Ibid., p. 45.
- (17) Ibid., p. 46.
- (18) Ver R P. *Cornelí Cornelii a Lapide e societatu lesa; sacrae scripturae olim Lovanii, postea Romae professoris, Comentarla in Acta Apostolorum, Epístolas Canonicas et apocalypsin*, vols. X/XI (Venecia, 1761), pp. 844?847. Para san Bernardo entre las prerrogativas de la Virgen no está incluida la de su Inmaculada Concepción, idea a la que se oponía frontalmente. Bernardo divide las prerrogativas en tres grupos: 1) las prerrogativas de la carne (perfecta virginidad, fecundidad sin corrupción, embarazo sin molestas y trabajo sin dolor), 2) las prerrogativas del corazón (sumisión, devoción de humildad, magnanimidad de fe y martirio del corazón) y 3) las prerrogativas del cielo (la prometida descendencia de María desde David y la salutación angélica con que fue honrada, el descendimiento del Espíritu Santo el día de la Anunciación y la inefable concepción del salvador).
- (19) Ver Van Wely,pp 47-48. En el año siguiente a la publicación de la explicación de á Lapide, Augushnus Vrichmans publicó instrucciones para rezar el "Rosarium 12. Stellarum" en su *Sabbatismus Marianus, in quo origo, utilitatis, et modus colendi hebdomatim Sabbatum in honorem Sanctissimae Deiparae explicantur* (Amberes, 1628). En sus prescripciones para el Stellarium (.. id est, 12. illustrum virtutem B. Virginis...) sigue precisamente las directrices de á Lapide. Ver Alea y Astorga, *Bibliotheca Virginalis...*, vol. 3, p. 443.
- (20) Van Wely, p. 54.
- (21) Van Wely, pp. 54-55 y Lépicier, pp. 185?187, se refieren al grabado. Estaba dedicado alCardenal Petrus Paulus Crecentius cuyo escudo -las tres medias lunas- aparecen en la esquina inferior derecha. Van Wely (p. 54) sugiere que el nombre y escudo del cardenal reflejan una creciente devoción a la Inmaculada Concepción; sin embargo, el verdadero nombre de familia del Cardenal era Crecenti.
- (22) Como se ha mostrado, el verso "Tota pulchra " estaba inscrito sobre varias de las primeras representaciones de la Virgen de la Inmaculada Concepción. En una fecha tan tardía como 1904, durante la celebración del cincuenta aniversario de la declaración de la Inmaculada Concepción como dogma, se concedieron indulgencias por el rezo de la *Tota Pulchra*, Ver *Acta Ordinis Fatrim Minorun*, vol. 23 (Ad Claras Aquas, 1904), p. 192.
- (23) La inscripción completa fue transcrita al francés por Lépicier, p. 187.
- (24) Piana, pp. 203-204.
- (25) Piana (p 205) transcribe el comunicado completo. La decretal de Urbano apareció en una fecha anterior. el 19 de Enero de 1640. Antonio Calderón la publicó en su *Pro titulo Inmaculatae Conceptionis B. M. V. liber unus* (Madrid, 1650), p. 253.
- (26) Piana, p. 206.
- (27) Ibid.

(28) Ibid., p. 207.

(29) Van Wely, p. 207. Esta prohibición refleja no solo la antipatía de los dominicos hacia la Inmaculada Concepción, sino que también expresa su deseo de suprimir todas las oraciones del rosario que difirieran de las suyas. En 1664, otro rosario patrocinado por los franciscanos (el "novum rosarium sub titulo seraphici") fue prohibido por la Inquisición, mientras que un tercer rosario en honor de la Trinidad que fue propagado por los trinitarios de Toulouse (y que evidentemente no tenía nada que ver con la doctrina de la Inmaculada Concepción), fue prohibido en 1771.

(30) Piana, p. 207.

(31) Ibid.

(32) Ibid.; p. 209.

(33) Ibid.

(34) La decretal de Inocencio X se encuentra en Calderón, pp. 255-256. Ver también Jean Baptiste Malou, *Iconographie de l'Immaculée Conception de la Très-Sainte Vierge Marie, ou de la meilleure manière de représenter ce mystère* (Bruselas, 1856), pp. 68-69.

(35) Citado por Chiappini, p. 371.

(36) El tratado que contenía esta información se publicó en Palermo el año 1648. Se titula *Ad Sanctissimum D. D. Innocentium X Summum Pontificem, desolatae Confraternitatis S. mi Stellarum B. M. Virginis supplicado pro illius instauratione, per Antonium Angelicum Siculum conscripta*. Chiappini lo cita detalladamente, pp. 373-375.

(37) Calderón, p. 259.

(38) Ibid., p. 261.

(39) Van Wely, p. 55.

(40) Citado por Chiappini, p. 376

(41) Meseguer Fernández, p. 97.

(42) El título completo es *Astronomía mariana, con que la siempre ilustre y venerable hermandad de Jesus Nazareno, y santissima Cruz de Jerusalem, sita en la real casa hospital de San Antonio Abad de esta ciudad de Sevilla observó en el cielo de su capilla el paso de la mas pura estrella de Venus, Maria, en el gracioso instante de su concepcion immaculada, su tutelar con la nueva brillantez de patrona de las Españas al mas resplandeciente sol de Jesus Nazareno*. Las estrellas se interpretan en pp. 40-41.

(43) Fidel de Pamplona, "Fervor concepcionista en la orden capuchina", AIA, época 2, 16 (1956), p.114.

(44) Ver Arturo Alvarez, "Tradición concepcionista en la provincia Bética", *Archivo Hispalense* (195 ,p 180. Hipolito Sancho de Sopranis, "La devoción concepcionista en San Francisco de Cádiz", AIA 14 (1954), p. 235.

(45) Ibid., p. 235.

(46) Ibid.

## **EPILOGO**

### **EL REINADO DE CARLOS II**

Un mes después de la muerte de Felipe IV, Mariana de Austria, su viuda, como regente de su hijo Carlos II, escribió:

"Por la especial devoción que tengo por el sagrado misterio de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora continuada como se ha visto por mi señor el rey (glorioso sea su nombre), deseo que su exaltación se incremente cada vez más de todos los modos posibles " (1).

Dos años más tarde, pidió que el culto se extendiese mediante decretal papal hasta las iglesias fuera de España. Su celo provenía tanto

de una devoción personal como de la presión de los clérigos que, aunque las bulas de 1661 y 1664 oficializaban el culto en España y en sus dominios, la doctrina no podría definirse hasta que fuese universal.

La principal fuente de presión fue probablemente su confesor Jan Everhard Nithard que, al contrario de los confesores de los Habsburgo españoles que eran tradicionalmente dominicos, era jesuita (2). Como muchos otros, Nithard era el autor de un tratado sobre la Inmaculada Concepción (3). Asimismo, su personal devoción a la doctrina se manifestó en cuestiones políticas; era amigo de Juan de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, y se arrodillaron juntos prometiendo en el Monasterio de Montserrat el año 1635 empeñar todos sus poderes para tratar de que se definiese la doctrina de la Inmaculada Concepción (4).

Enfermizo y torpe, Carlos II alcanzó la mayoría a los catorce años. En 1675 siguió los pasos de su padre ordenando a la Real Junta que continuase sus esfuerzos. En 1667 ordenó que se orientase hacia la universalización del culto de la Inmaculada Concepción recordando la devoción de sus antepasados:

"Por la especial devoción, propia (sic) y heredada, con que tan piadosa y justamente nos hemos interesado los Señores mis progenitores y yo en el santo misterio de la Concepción ... (5).

En 1695 pidió específicamente a la Junta que propusiese un modo para obtener la definición de la Inmaculada Concepción. El, o sus consejeros, vieron en ello una materia de urgencia nacional, pues en este punto de su reinado los problemas de España y de la dinastía de los Habsburgos parecían insuperables sin una intervención divina. Carlos era un rey débil que carecía de heredero; sus dos matrimonios, con Marie Louise de Orleans y Mariana de Neuberg, fueron estériles. Concibió la esperanza de que la posibilidad de la Inmaculada Concepción se elevase a dogma movería a la Virgen a ayudar a España y a su rey. Carlos escribió a Inocencio XI y encargó a Francisco Díaz de San Buenaventura, general de los franciscanos en Castilla y León, que favoreciese la definición del dogma en Roma. Inocencio XII le complació mediante la promulgación de la bula *In Excelsa* (1693) que hizo obligatorio el Oficio de la Inmaculada Concepción con octava en toda la Iglesia (6). Carlos escribió al Cardenal Portocarrero el mes de Diciembre de 1695 (un día después de la fiesta de la Inmaculada Concepción):

"Deseando continuar el feruoso celo con que los Señores Reyes mi padre y abuelo (que estén en gloria) solicitaron, el mayor culto de. la Purísima Concepción de Nuestra Señora para obligar, por medio de su auxilio, a que su Hijo Santissimo mire con piedad las presentes necessitades de esta monarquía, ordeno a la Junta de la Concepción me informe del estado que actualmente tiene este soberano misterio y de los medios de que se podrá usar por adelantarle hasta su ultima definición, esperando que no amitirá reflexión ni diligencia y de mi primera devoción (7).

Para los Habsburgos españoles, la Virgen -especialmente la causa de la Inmaculada Concepción- estaba asociada con el bienestar de los reinos y la memoria de la antigua influencia de España sobre Roma. Esta idea fue elaborada por Antonio de Santa María en su *España triunfante y da iglesia laureada, en todo el globo del mundo por el patrocinio de María santissima en España* publicado en 1682. En la izquierda del complicado frontispicio (fig.109), obra de Agustín Bouttats aparece una bandera que lleva las letras S.P.Q.R. (Senatus populusque Romanus: El Senado y el Pueblo Romano). En la bandera, y dentro de un perfil de corazón, dos manos estrechadas unen una tiara papal y el escudo de los reyes de Castilla. A la derecha, "España triunfante", personificada como una Atenea con coraza, soporta un estandarte con una imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción y las letras S.P.Q. Hisp. -"el senado y el pueblo español"-.

En 1669, Carlos pidió a Luis de Francia que ayudase a España a lograr la definición dogmática de la Inmaculada Concepción. Luis respondió con estas palabras:

Il faut croire que Dieu veut que ce mystère demeure encore caché, et peut-être que le même zéle que l'on apportrait á presser une décision ne servirait qu'a faire renaître les anciennes disputes, heureusement détruites, et produire de nouveaux troubles dans l'église (8).

"Es necesario creer que Dios quiere que este misterio permanezca oculto todavía, y quizá que el mismo celo que llevara a acelerar una decisión solo serviría para hacer renacer antiguas disputas, afortunadamente destruidas, y producir nuevas desavenencias en la iglesia" (8).

Carlos II, en su lecho de muerte, ordenó a sus ministros que recordasen a su heredero al trono de los Habsburgo españoles el deber de los reyes de España de trabajar en favor de una definición dogmática de la Inmaculada Concepción. Murió en 1 de Noviembre de 1700

legando sus reinos a Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y de María Teresa (hija de Felipe IV de España).

Los Borbones continuarían la devoción de los Habsburgo hacia la Inmaculada Concepción. Felipe de Anjou se convirtió en Felipe V de España y, ahora, rodeado por españoles inmaculistas, rápidamente admitió que favorecer la elevación de la doctrina a dogma constituía una obligación hereditaria "contraída por la corona" (9). Díaz de San Buenaventura, que todavía representaba a España en Roma, jugó un papel importante en la promulgación de la bula *Comissi nobis* de 1708 donde se disponía que toda la Iglesia Católica celebrase la fiesta de la Inmaculada Concepción (10). Felipe V fundó una universidad en Barcelona cuyos estatutos, confirmados por Clemente XII, incluían la obligación de jurar la defensa de la Inmaculada Concepción. Felipe volvió a insistir sobre la materia pidiendo la definición del papa. En su carta incluía afín otro tratado que demostraba la "definibilidad" de la Inmaculada Concepción (11). Como sus predecesores, Felipe V escribió al rey de Francia para que le proporcionase apoyo en el asunto y recibió la misma respuesta evasiva (12).

Carlos II, con la aprobación de Clemente XIII, declaró en 1760 a la Virgen Inmaculada Santa Patrona de España y de todas sus posesiones. En 1800, extendió a todas las universidades de España la obligación de jurar la defensa de la Inmaculada Concepción. Finalmente, en 1854, la bula *Ineffabilis Deus* declaró a la Inmaculada Concepción dogma de la Iglesia Católica Romana.

### *La Inmaculada Concepción en el arte barroco tardío*

Aunque los reyes Borbones de España no abandonaron la lucha para que se definiese como dogma a la Inmaculada Concepción, la muerte de Carlos II, el último de los Habsburgo españoles, es una fecha apropiada para fijar el foral de un estudio sobre las manifestaciones artísticas de la doctrina. A finales del siglo XVII, la iconografía ha quedado establecida, y después de 1700 permanecerá constante. Cuando, a comienzos del siglo XVIII, el mercedario Juan Interián de Ayala escribió su tratado iconográfico *El pintor cristiano y erudito d tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, describió la iconografía adecuada en términos casi idénticos a los empleados por Pacheco algunas décadas antes.

Algunas de las pinturas más hermosas de la Virgen de la Inmaculada Concepción datan del reinado de Carlos II, aunque en la mayoría de los casos fueron ejecutadas por artistas que trabajaron antes. Murillo mantuvo su modesto enfoque en varias versiones de la década de 1670, sobre todo en la representación ya mencionada (fig. 77) que, después que el general francés la llevase a Francia en 1813, fue llamada a menudo "Inmaculada de Soult". La pintura conserva sólo como símbolo de la pureza virginal la luna creciente. Murillo prefiere celebrar la Inmaculada Concepción líricamente mediante una luz coloreada y una atmósfera delicada. La mirada estática de la Virgen hacia el cielo en esta pintura se repite en una de las últimas versiones de Murillo del tema (1680) (fig. 110). Este lienzo, conocido como la *Concepción de Aranjuez* se caracteriza por la creciente fluidez de la pincelada y por el colorismo "proto-Rococó" de su última etapa. Murillo murió en 1682.

Su coetáneo sevillano Juan Valdés leal pintó el mismo año una Virgen de la Inmaculada Concepción parecida a la de Murillo (fig. 111). Incluye la paloma del Espíritu Santo, Dios Padre con el globo así como el trono que ya hemos visto en las primeras versiones de la Inmaculada Concepción pintadas por Murillo (15). Desde el trono de la parte superior derecha, un rayo de luz cae sobre el *speculum sine macula* que refleja la imagen de Cristo niño transformando el espejo en una custodia con la Eucaristía -el cuerpo de Cristo-. La Virgen se representa así como Hija del Padre, Desposada del Espíritu Santo y Madre del Hijo. No cabe duda de que esta representación de la Virgen es un homenaje de Valdés a su rival Murillo (16).

Mientras tanto en Madrid José Antolínez continúa con pequeñas variaciones sobre el tipo de Inmaculada que hicieron de él en la década de 1660 el principal pintor del tema. Los cambios que se introducen sobre este modelo reflejan la influencia de las modas imperantes. Así, la postura de la Inmaculada de Antolínez del museo de Sevilla (fig. 112) se reclama de la disposición de los brazos de la Virgen de Juan Carreño Miranda (fig.113), una sobre su pecho, otra extendida a un lado.

La influencia de Carreño no sólo es perceptible en otros pintores, sino también en los escultores de barroco tardío. Las estatuas de la Inmaculada de la segunda mitad del siglo XVII derivan de representaciones pictóricas, al contrario de lo que ocurrió en los primeros años del siglo XVII cuando las Vírgenes de la Inmaculada Concepción de Juan Martínez Montañés ejercieron considerable influencia sobre las pinturas de sus contemporáneos. En la segunda mitad del siglo, solamente las esculturas de Alonso Cano ejercieron una influencia

similar, aunque únicamente sobre sus inmediatos discípulos en Granada. Sin embargo, las pinturas de Cano, con sus contornos diamantinos, también influyeron considerablemente; en el oratorio de la Sacristía de la Catedral de Granada encontramos numerosas copias de su Virgen de la Inmaculada Concepción (fig. 114) (17).

Francisco Rizi pintó para el agustino "Convento de las Gaitanas" de Toledo su última Virgen de la Inmaculada Concepción. Esta enorme pintura (mide cuatro por ocho metros) está firmada y fechada en 1680. Su complejidad iconográfica concuerda con su amplio tamaño y con el hecho de que constituye por sí misma un retablo completo. La Virgen está acompañada por San Agustín, quien representa a los padres de la iglesia (18). Debajo, las figuras de los santos Ana y Joaquín la adoran con sus brazos elevados. Arriba aparece la Trinidad: Dios Padre toca su cabeza con un cetro, el Espíritu Santo toca su cabeza con la diadema de llamas que normalmente se reserva solamente para las representaciones del Pentecostés y Cristo desciende hacia ella en forma de niño pequeño. El arcángel Miguel aparece destruyendo al dragón -como en el Apocalipsis-. Hay una infrecuente muchedumbre de otros arcángeles -Rafael, Sealtiel, Barachiel, Uriel y Jehudiel- todos identificables por sus atributos y por una pléthora de inscripciones.

Francisco de Solís (*pintor de la Reina*) es autor de numerosas Vírgenes de la Inmaculada Concepción en Madrid. Su versión mejor conocida -según Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez, los primeros biógrafos de los pintores españoles- se ejecutó para el Convento Capuchino "del Prado". La obra (fig. 115), hoy en una colección privada madrileña, está firmada y fechada en 1673 (19). En ella la Virgen de la Inmaculada Concepción se alza sobre una luna llena acompañada de putti que llevan sus atributos y se encuentra suspendida sobre un paisaje que contiene otros. Está acompañada por el arcángel Miguel que lucha con el dragón. La composición de Solís demuestra que, a finales del siglo XVII, la iconografía de la Virgen de la Inmaculada Concepción ha prescindido completamente de la mujer apocalíptica como tema artístico. En la ya citada versión del tema realizada por Rubens, la Virgen se retira físicamente de la escena de batalla. En la versión de Solís, el arcángel libra solitario la batalla en el fondo mientras la Virgen rechaza un ángel que la adora. El sentido narrativo del texto del Apocalipsis ha sido oscurecido por la imagen ya familiar de la Virgen de la Inmaculada Concepción.

Como Antolínez, Solís y otros pintores, Claudio Coello copió con éxito Inmaculadas. Una pequeña pintura suya del Musée Goya (Castres) es casi idéntica a una mayor de la capilla de la Purísima Concepción de la Catedral de Málaga. A menudo los pintores del siglo XVII copiaron no sólo sus propias pinturas, sino también la de otros, provocando muchas veces problemas de atribución. Por ejemplo, una pintura de Alonso del Arco firmada y fechada en 1674 se limita a copiar simplificando una Inmaculada anterior de Antonio de Pereda. En una versión posterior (fig.116), Arco basa su composición en las formas abiertas introducidas por Carreño Miranda mientras que el motivo del putto luchando contra la serpiente lo toma de Valdés Leal. Las composiciones de Carreño también se reflejan en la Virgen de la Inmaculada Concepción pintada por Antonio Palomino sobre 1695 (fig.117).

En el arte español posterior al año 1700 las representaciones de la Inmaculada Concepción estimularon únicamente un sentido del *déjà vu*. En una fecha tan tardía como 1794, un grabado de Francisco de Paula Martí (fig. 118) dedicado a Carlos IV y María Luisa de España reproduce simplemente una pintura de Murillo (20).

\* \* \*

Desde los albores de la Edad Media, la doctrina de la Inmaculada Concepción tuvo especial importancia en España. Las bases de esta especial dedicación hunden sus raíces en el apoyo español a las ideas de Raimundo Lulio; el aliento para el lulismo y para la Inmaculada Concepción comenzó en la corte de los reyes de Aragón. Esta devoción fue continuada calurosamente por los Reyes Católicos y se extendió por toda la península cuando España acabó unificándose bajo su reinado. El apoyo real fue menos abierto durante el siglo XVI. Y no porque Carlos V y Felipe II no tributaran devoción personal a la Inmaculada Concepción, sino porque eran contrarios a cualquier argumentación teológica que pudiera provocar la oposición del reformadores protestantes. El apoyo a la doctrina durante el siglo XVI quedó así en manos de las órdenes que la defendían, especialmente los franciscanos y la recién fundada Compañía de Jesús.

Aunque el Concilio de Trento no apoyó la doctrina de la Inmaculada Concepción, el asunto no dejó de plantearse. Los inmaculistas españoles estaban determinados a que la doctrina alcanzase el rango de dogma. Para alcanzar mejor esta finalidad, los defensores de

esta doctrina lograron la ayuda de los Habsburgo españoles. Sometidos a la presión del clero inmaculista, Felipe III, Felipe IV e incluso el débil Carlos II pusieron decididamente todo el peso del poder de España y de los Habsburgo españoles al servicio de la causa. La especial intensidad de la devoción española a la Inmaculada Concepción durante el siglo XVII tiene su origen en el celo público de la corte española por la causa.

Aunque la deseada elevación de la Inmaculada Concepción a dogma no se produjo hasta mediados del siglo XIX, gran parte de las consecuciones finales se debieron al éxito de sus defensores españoles en dos frentes. El primero fue la campaña emprendida para extender la popularidad del culto. Una devoción al culto que desde la corte, la aristocracia y teólogos cultos alcanzó al pueblo español. Contribuyó a ello una propaganda masiva en la que el arte desempeñó un papel importante. El otro frente se desarrolló en la línea directa entre Madrid y Roma, línea dibujada por una constante correspondencia de los reyes de España con el Papa mediante una sucesión de emisarios especiales enviados a Roma para pedir la elevación de la Inmaculada Concepción a dogma. A pesar de la oposición dominicana, la campaña dio como resultado una serie de decretales papales que animaron la extensión de la devoción a la Inmaculada Concepción haciendo posible su elevación a dogma.

Las primeras representaciones de la Inmaculada Concepción, el Arbol de Jessé, el Anna Triple, y el Abrazo ante la Puerta Dorada, fueron importadas a España de otros lugares. El mismo hecho de que estos tres tipos se utilizasen simultáneamente indica que los artistas y sus patronos inmaculistas buscaron entre el repertorio de las representaciones visuales existentes un modo adecuado de hacer visible una idea abstracta. Durante unos años -ya entrado el siglo XVI- pareció que el Abrazo ante la Puerta Dorada, tomado de los ciclos tradicionales de pintura que representaban la vida de la Virgen, era el motivo que más claramente representaba la doctrina de la Inmaculada Concepción. Al final, sin embargo, la escena demostró tener un sabor demasiado natural como para visualizar una idea abstracta; el laico casi nunca lograba interpretar que el casto abrazo de Joaquín y Ana significaba el inicio de la concepción de la Virgen. Este equívoco habitual movió a los teólogos a buscar un modo más abstracto de representar la idea.

Una vez más se emprendió la búsqueda de una adecuada referencia simbólica para representar una idea abstracta. Como antes, el campo quedó circunscrito a los tipos visuales existentes. Sin embargo, ahora, una nueva imagen de la Virgen, concebida sobre 1500, surgió como posibilidad, la Virgen tota pulchra rodeada por los atributos que los exégetas vincularon con su Pureza. Fue una figuración recomendada por Molanus, portavoz sobre asuntos iconográficos durante el Concilio de Trento, como la correcta manera teológica de representar la doctrina. Sin embargo, Molanus, no dijo la última palabra sobre el tema.

A comienzos del siglo XVII, a los atributos virginales del Cantar de los Cantares se agregaron los atributos de la mujer apocalíptica, la apocalíptica mandorla de los rayos del sol, la corona de doce estrellas y la luna creciente bajo sus pies, rasgos todos ellos que se tomaron de la tradicional iconografía española de la Asunción de la Virgen. Esta imagen híbrida fue considerada ortodoxa y se utilizó repetidas veces en representaciones de la Virgen de la Inmaculada Concepción durante el siglo XVII y más tarde. El amplio número de estas representaciones pictóricas y escultóricas jugó un importante papel en la extensión de la devoción de la doctrina y contribuyó a reflejar el creciente fervor de los patronos españoles.

La imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción ideada por teólogos y artistas de forales del siglo XVI, fue la representación iconográfica del dogma que logró mayor aceptación durante toda la historia de la Iglesia Católica Romana. La iconografía española de la Inmaculada Concepción actuó como propaganda y enseñanza. Fue aceptada universalmente como la correcta visualización de una idea que no tendría paralelo plástico. La extensión de la idea entre los fieles de la iglesia católica se vio favorecida por la infinidad de réplicas del motivo que inundaron España y más tarde significativamente el mundo y la declaración universal del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854 debe no poco a esta persistencia en la representación del tema. La repetición de este solo tipo iconográfico produjo el efecto tan fervientemente deseado y tan asiduamente buscado por generaciones de monarcas españoles. Desde entonces, en todas las partes del mundo la Virgen siempre se mostró como la Virgen de la Inmaculada Concepción. Los creyentes de Fátima y Lourdes, cuya fe se alimentaba con pinturas, grabados, esculturas y medallas que representaban a la Virgen como concebida sin mancha, la vieron como siempre lo habían hecho (21).

NOTAS:

(1) Meseguer Fernández, p. 49.

(2) Aquella tradición se restauró pronto; cuando el confesor de Carlos II se retiró, pidió al monarca que le prometiera que no tendría ningún confesor que no fuera dominico. Ver John Nada, *Carlos the Bewitched: De Last Spanish Habsburg 1661-1700* (Londres, 1962), p. 81.

(3) *Examen theologicum propositionum quorundam authorum anonymorum, quibus aspergunt maculam cultij, festo, objecto et sententiae pise de tnmaculata sanctissimae Dei matris Virginis conceptione, nec non Constitutione S.D.N. Alexandri VII, octavo Decemb. anni 1661 in 1661 un eiusdem favorem expiditae* (Madrid, 1665).

(4) Nada, p. 68.

(5) Meseguer Fernández, p. 108.

(6) Pauwels, pp. 259-260.

(7) Meseguer Fernández, p. 110.

(8) Citado por Bachelet y Jugie, col. 1179.

(9) Meseguer Fernández, p. 117.

(10) Pauwels, p. 260.

(11) El tratado titulado *Synopsis doctrinae super proxima definibilitate articuli de Immaculata Deiparae Conceptione* del franciscano y profesor en la universidad de Alcalá de Henares Fray Lascado fue publicado en Madrid en 1773. *Ibid.*, p. 262.

(12) Bachelet y Jugie, col. 1179.

(13) *Ibid.*, col.1184.

(14) Ver la edición publicada en Barcelona en 1883, pp.184-188. El autor se identifica a sí mismo como uno de los teólogos de la *Real Junta* (p. 185), lo que inca que el comité no se disolvió nunca desde que fue establecido permanentemente en 1652.

(15) Kinkead (pp. 451-452) dice es de "Valdés con la ayuda de Lucas".

(16) El parecido entre esta *Inmaculada* y las de Murillo fue señalada por Kinkead, p. 292.

(17) Ver Wethey, Alonso Cano..., p. 159.

(18) Ver Elías Tormo y Monzó, "La Inmaculada de las Gaitanas de Francisco Ricci", *BSSE* 24 (1916), pp. 243-244.

(19) Aurora Miró, "Francisco de Solís", *AEA* 46 (1973), p. 413.

(20) Para algunos trabajos posteriores sobre este tema, ver Alce P. Venturino, "L'Immacolata nell'arte dalla fin del sec. XV al sec. XX", *Virgo Immacolata. Acta Congressus Marialogici-Mariana Romae Anno MCMLIV Celebrati. Vol. 15. De Immacolata Conceptione in Letteratura et in Arte Christiana* (Roma, 1957), pp.107-135.

(21) Salomon Reinach ("De l'influence des images sur la formation des mythes", en *Cultes, Mythes et Religions* (París, 1912), vol. 4, pp 106-107) atribuyó la visión de Bernadette Soubirous en Lourdes a su familiaridad con los cuadros de Murillo adquiridos por el Louvre en 1852.

## BIBLIOGRAFIA DE OBRAS CITADAS

Abbad Ríos, Francisco. "Estudios del Renacimiento Aragonés". *Archivo Español de Arte*, 17 (1945), pp.162-177; 317-346.

*Id.*, *Las Inmaculadas de Murillo*. Barcelona, 1948.

*Acta Ordinis Fratrum Minorun*, vol. 23. Ad Claras Aquas, 1904.

Agreda, María de Jesús de. *Vida de la Virgen Madre según la venerable Sor María de Jesús de Agreda*. Prólogo por Emilia Pardo Bazán. Barcelona, 1941

Albi, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. 3 vols. Valencia, 1979.



Alcocer y Martínez, Mariano. *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid 1481-1800*. Valladolid, 1926.

Alonso, Martín. "La Inmaculada y el Magnificat". *Diario ABC*, 8 Diciembre 1976, p. 9.

Alva y Astorga, Pedro de, ed. *Armamentarium Seraphicum & Regestum Vniversale tuendo titulo Immaculatae Conceptionis*. Madrid, 1649.

Id., *Al magnifico reyno de Castilla, y a sus Procuradores, juntos en Cortes, en esta Villa de Madrid, Patron singular del soberano Misterio de la Inmaculada Concepcion de N. S. la Virgen María*. Madrid, 27 Julio 1640.

Id., *Bibliotheca Virginalis: María Mare Magnum*. 3 vols. Madrid, 1667.

Id., *Militia Immaculatae Conceptionis Virginis Mariae, contra Malitiam originalis infectionis peccati*. Lovaina, 1663.

Alvarez, Arturo. 'Tradicón concepcionista en la provincia Bética'. *Archivo Hispalense* (1957), pp.159-197; (1958), pp. 59-89.

Angulo Iñiguez, Diego. "Alejo Fernández: los retablos de D. Sancho de Matienzo, de Villasana de Mena (Burgos)". *Archivo Español de Arte*, 15 (1943), pp.125-141.

Id., "Marten de Vos en España y Méjico". In, *Miscellanea Prof. D. Roggen*. Antwerp, 1957.

Id., *Murillo: su vida, su arte, sus obras*. 3 vols. Madrid, 1981.

Id., *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*. Barcelona, 1946.

Id., "Una Concepción inédita de Pacheco en la Galería de Londres". *Archivo Español de Arte*, 23 (1950), pp. 354-356.

Angulo Iñiguez, Diego, y Pérez Sánchez, Alfonso E. *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.

*The Apocryphal New Testament*, traducido por Montague Rhodes James. Oxford, 1924.

Astráin, Antonio. *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España*. 4 vols. 2º ed. Madrid, 1909-1914.

*Astronomía mariana, con que la siempre ilustre y venerable hermandad de Jesus Nazareno y santissima Cruz de Jerusalem, sita en la real casa hospital de San Antonio Abad de esta ciudad de Sevilla observó en el cielo de su capilla el paso de la mas pura estrella de Venus, María, en el graciosissimo instante de su Concepción inmaculada, su tutelar con la nueva brillantez de patrona de las Españas al mas resplandeciente sol de Jesus Nazareno*. Sevilla, 1761

Bachelet, X. du, y Jugie, M. "L'Immaculée Conception". *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 7. Paris, 1922.

Barnes, Susan J. "The Decoration of the Church of the Hospital of Charity, Illescas". En *Studies in the History of Art*, 11(Washington, D. C., National Gallery of Art, 1982), pp. 45-55.

Barré, (R.P.). "De Pie IX a Pie XII: 1'enseignement des papes sur l'Immaculée Conception". En *Congrés Marial National, 7éme, Lyon, 1954. L'Immaculée Conception: compte rendu in extenso*. Lyon, 1954.

Bataillon, Lionel. "Les symbols des litanies et 1'iconographie de la Vierge en Normandie au XVIe. siècle". *Revue archéologique*, 5(1923), pp. 261-288.

Baudoin, F. "De Kroning van Maria door de H. Drieénheid in de vijftiende?eeuwse schilderkunst des Nederlanden". *Musées Royaux des Beaux-Arts. Bulletin*, 8 (1959), pp. 179-230.

Berliner, Rudolf. "Zur Sinndeutung des Ahrenmadonna", *Christliche Kunst* 26 (1929), pp. 97-112.

Bonilla, Alonso de. *Nombres y atributos de la impecable siempre virgen María, Nuestra Señora*. Baeza, 1624.

Bosarte, Isidoro. *Viaje artístico a varios pueblos de España*. 1804. Madrid, 1978.

Bournand, Francois. *La Sainte Vierge dans les arts*. Paris, 1895.

Brown, Jonathan. "Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes", *Archivo Español de Arte*, 36 (1963), pp. 269-279.

Id., "Painting in Seville from Pacheco to Murillo: A Study of Artistic Tradition". Ph. D. dissertation, Princeton University, 1964.

Id., *Francisco de Zurbarán*. New York, n.d.

- Burger, Lilli. *Die Himmelskönigin der Apokalypse in des Kunst des Mittelalters*. Berlin, 1937.
- Buser, Thomas. "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome". *Art Bulletin*, 58 (1976), pp. 424-433.
- Calderari, Cesar. *Conceptos escriturales sobre el magnificat*. Traducido por Jaime Rebuloso. Madrid, 1600.
- Calderón, Antonio. *Pro titulo Immaculatae conceptionis B.V.M. libes unus*. Madrid, 1650.
- Carmichael, Montgomery. *Francia's Masterpiece: An Essay on the Beginnings of the Immaculate Conception in Art*. London, 1909.
- Castro, José Ramón. *Cuadernos de Arte Navarro: Pintura*. Pamplona, 1944.
- Castro, Manuel de. "Legislación inmaculista de la orden franciscana en España". *Archivo Iberoamericano*, época 2, 15 (1955), pp. 35-103.
- Ceán Bermúdez, Juan A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. 6 vols. Madrid, 1800.
- Cecchelli, Carlo. *Mater Christi*. 2 vols. Roma, 1946.
- Chiappini, Anicetus. *Annales Minorun, vol. 29 (1641-1650)*. Quaracchi Ad Clara Aquas, 1948.
- Christian, William A., Jr. *Local Religion in Sixteenth Century Spain*. Princeton, N.J., 1961.
- Coquerel, Athanase J. *The Fine Arts in Italy in their Religious Aspect: Letters from Rome, Naples, Pisa, etc.; with an Appendix on the Iconography of the Immaculate Conception*. Traducido por Edward y Emily Higginson. London, 1859.
- Corblet, J. "Etude iconographique sur l'Arbre de Jesse", *Revue de l'art chrétien*, 4 (1860), pp.
- Cornell, Hendrick. *The Iconography of the Nativity of Christ*. Traducido por A. S. Cornell. Uppsala, 1924.
- Cornelis á Lapide. *Corneli Cornelii a Lapide e societatu Jesu, sacrae scripturae olim Lovanii, postea Romae professoris, Commentaria in Acta Apostolorum, Epístolas Canonicas, & Apocalypsin*. 12 vols. Venecia, 1761.
- Davies, Martín. *The Earlier Italian Schools: National Gallery Catalogues*. 2a ed. rev., Londres, 1961.
- Delius, Welter. *Geschichte der Marienverehrung*. Munich y Basilea, 1963.
- D'Etel, Armel. "Le culte de sainte Anne dans les pays rhénans au moyen-âge et les franciscains". *Etudes franciscaines*, 35 (1923), pp. 632-647; 36 (1924), pp. 600-623.
- Díaz de Valderrama, Fernando (Fermín Arena de Varflora). *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas o dignidad*. Sevilla, 1791.
- Díaz Padrón, Matías. "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: 'La Inmaculada' del Marqués de Leganés". *Archivo Español de Arte*, 40 (1967), pp. 1-3.
- Dieulafoy, Marcel. *La Statuaire polychrome en Espagne*. París, 1908.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *The Golden Age of Spain: 1516-1659*. Traducido por James Casey. Nueva York, 1971.
- Dotación de la festividad de la Concepcion hecha por el Dor. Bemardo de Toro Sevillano*. Dic., 16, 1630. Archivos de la Fundación de Santiago y S. Ildefonso y de S. María de Montserrat, Roma, P-I-1335.
- Eisler, Colín "The Sittow Assumption". *Art News*, 64 (1965), pp. 34-37.
- Elizalde, Ignacio. *En torno a las Inmaculadas de Murillo*. Madrid, 1955.
- Escanciano Noguera, Servando. "Una Inmaculada de Gregorio Hernández de la Catedral de Astorga", *Archivo Español de Arte*, 23 (1950), pp. 73-76.
- Ettlinger, Helen S. "The Iconography of the Columns in Titian's Pesero Altarpiece". *Art Bulletin*, 61(1979), pp. 59-67.
- Faggin, Giorgio T. *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*. Florencia, 1968.
- Fajardo de León, Antonio. *Poema sacro que consagra a la nobilissima, antigua, y muy leal ciudad de Cadiz... en la festividad que celebro a la Concepcion Purissima de María*. Cádiz, 1662.

Felton, Craig M., and Jordan, William B. *Jusepe de Ribera: lo Spagnoletto 1591-1652* Forth Worth, 1982.

Fernández Alonso, J. S. *Maria de Monserrato*. Rome, 1968.

Frías, Lesmes. "Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en España". *Miscelánea Comillas*, 22 (1954), pp. 31-64.

Id., "Origen y antigüedad del culto a la Inmaculada Concepción en España". *Miscelánea Comillas*, 22 (1954), pp. 67-85.

Friedlander, Max J. 'Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes'. *Der Cicerone*, 21 (1929), pp. 249-254.

Fuente, Vicente de la. *Historia eclesiástica de España*. 6 vols. Madrid, 1873-1875.

García Chico, Esteban. "La Capilla de los Benavente in Santa María de Ríoseco". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, fasc. 6 (1933-1934), pp. 319-356.

Id., *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Vol. 3. Valladolid, 1946.

García Cuesta, Timoteo. "El retablo de la Inmaculada, de la Catedral de Palencia, y noticia de los Sedano". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid*, 27 (1962), pp. 181-195.

García Guereta, Ricardo. *El retablo de Juan de Juni de Nuestra Señora "La Antigua" de Valladolid*. Madrid, 1923.

García Martínez, Fidel. "El sentir de la iglesia en la definición de los dos dogmas marianos: Concepción Inmaculada y Asunción corpórea a los cielos. Enseñanzas y orientaciones". *Miscelánea Comillas*, 22 (1954), pp. 3-25.

Gazulla, Faustino D. "Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María Santísima". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3 (1905-1906), pp. 1-18; 49-63; 143-151; 224-233; 388-393; 476-479; 546-550, vol. 4 (1907-1908), pp. 37 ff.

Gestoso y Pérez, J. *Guía del Alcázar de Sevilla*. Sevilla, 1899.

Ghini, Giordano G. "L'Immacolata e L'Assunta". In, *Virgo Immacolata. Acta Congressus Mariologici-Mariani Romae Anno MCMLIV Celebrad. Vol. 10. De Immacolata Conceptione aliisque Privilegiis B. V. Mariae Pro Statu Christum Natum Consequente*. Roma, 1957.

Graffius, Peregrine M. *The "Corona Gloriosa Virginis Mariae": An Historical Study with Some Doctrinal Conclusions Concerning Our Lady's Crown of Five Psalms*. Roma, 1964.

Graus, Johann. "Die Brünner Madonna im Ahrenkleid", *Kirchenschmuck: Monatschrift fur christliche Kunst und Kunstgeschichte*, Neue Folge, 35 (1904), pp.174-176.

Id., "S. María im Ahrenkleid und die Madonna cum cohazano vom Mailänder Dom". *Kirchenschmuck: Monatschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte*, Neue Folge, 35 (1904).

Id., "Strassengel und St. María im Áhrenkleide". *Kirchenschmuck: Zeitschrift fur christlichen Kunst und Kunstgeschichte*, Neue Folge, 35 (1904), pp. 1-9.

Guix, Jose. "La Inmaculada y la corona de Aragón en la Baja Edad Media". *Miscelánea Comillas*, 22 (1954), pp. 193-326.

Guldán, Ernst. *Eva und María*. Graz-Colonia, 1966.

Gutiérrez, Constancio. "España por el dogma de la Inmaculada: la embajada a Roma de 1659 y la bula `Sollicitudo' de Alejandro VII". *Miscelánea Comillas*, 24 (1955), pp.13-480.

Guzmán y Cárdenas, Enrique de. *Memorial que dio, en el qual pide se ponga en la moneda de oro y plata, la cifra de María*. Sevilla, 1619.

Halm, Philipp M. "Zur marianischen Symbolik des späten Mittelalters". *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 17 (1904), cols.119-126; 179-188; 207-218.

Harris, Enriqueta. "Mary in the Burning Bush: Nicolas Forment's Triptych at Aix?en?Provence". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1(1937/1938), pp. 281-286.

Held, Julius S. *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue*. 2 vols. Princeton, N. J., 1980.

Hennecke, Edgar. *New Testament Apocrypha*. 2 vals. Editado por Wilhelm Schneemelcher. Traducción inglesa editada por R. McL. Wilson. Philadelphia,1963..

- Henríquez, Marcelino. *La Inmaculada en la poesía española y mexicana*. México, D. F., 1954.
- Hibbard, Howard. "Guido Reni's Painting of the Immaculate Conception". *Metropolitan Museum Bulletin*, New series 28 (1969/1970), pp.18-32.
- Hillgarth, J. N. *Ramon Lull and Lullism in Fourteenth-Century France*. Oxford, 1971.
- Hirn, Yryo. *The Sacred Shrine: A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. 1909. 2º ed., rev. por C. H. Talbot. Londres 1958.
- Hornedo, Fernando de. "La pintura de la Inmaculada, en Sevilla (Primera mitad del s. XVII)". *Miscelánea Comillas*, 20 (1953), pp. 167-198.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. 1730. Reimp., Barcelona, 1883.
- Judson, J. Richard and van de Velde, Carl. *Corpus Rubenianum Ludwig Buruhard, XI: Book Illustrations and Title Pages*. 2 vols. Brussels, 1978.
- Junyent, Eduard. "El cicle concepcionista de la Seu de Barcelona". *Analecta sacra tarraconensia*, 2 (1935), pp. 169-178.
- Justi, Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Zurich, 1933.
- King, Giorgianna Goddard. "The Virgin of Humility". *Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 474-491.
- Kinkead, Duncan T. "Francisco de Herrera and the Development of the High Baroque Style in Seville". *Record of the Art Museum, Princeton University*, 41(1982), pp.127-23.
- Id., Duncan Theobald. *Juan de Valdés Leal (1622-1690): His Life and Work*. New York y Londres, 1978.
- Kleinschmidt, Beda. "Anna selbstdritt in der spanische Kunst". In, *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens, Ente Reihe*. Münster in Westfalen, 1928.
- Id., *Die heilige Anna: ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*. Dusseldorf, 1930.
- Id., *María und Franziskus von Assisi in Kunst und Geschichte*. Dusseldorf, 1926.
- Koster, Mannes Dominikus. "Die Himmelfahrt Mariens gleichsam die Vollendung ihrer Unbefleckten Empfangnis". In, *Virgo Immaculata. Acta Congressus Mariologici? Mariani Romae Anno MCMLN Celebrad. Vol. 15. De Immaculata Conceptione in Litteratura et in Arte Christiana*. Roma, 1957.
- Lea, Henry Charles. *A History of the Inquisition of the Middle Ages*. 3 vols. Nueva York, 3a ed. 1958.
- Lennertz, H. "Duae quaestiones de Bulla `Ineffabilis Deus'". *Gregorianum* 24 (1943), pp. 347-366.
- León Tello, Francisco José. "Exposiciones en Madrid". *Goya*, nº 155 (1980), pp. 300-305.
- Lépicier, Augustin-M. *L'Immaculée-Conception dans l'art et l'iconographie*. Spa, 1956.
- Levi d'Ancona, Mirella. *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*. Nueva York, 1957.
- Ligtenberg, Raphael. "Dubia bij drie Altaar-Schilderijen in Toscane". *Mededeelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, 11 (1931), pp. 65-100.
- Id., "De Genealogie van Christus in de beeldende Kunst der Middeleeuwen vornamlijk van het Westen". *Oudheidkundig Jaarboek. Bulletin van den nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, ser 3, 9 (1929), pp. 3-54.
- Id., "De Oudste Ikonografie van Maria's Ontvangen", *Collectanea Franciscana Neerlandica*, 1 (1927), pp. 1-44.
- Lindgren-Fridell, Marita. "Der Stammbaum Mana aus Anna und Joachim". *Marburger Jahrbuch fur Kunstwissenschaft*, II/12 (1938/1939), pp. 389-307.
- MacLaren, Neil. *Nacional Gallery Catalogues: The Spanish School*. 211 ed. rev. por Alán Braham. Londres 1970.
- Madrazo y Kuntz, Pedro. *Navarra y Logroño. España: sus monumentos y artes, su naturaleza y historia*, vol. 3. Barcelona, 1886.
- Madrid, Biblioteca Nacional. *Exposición Bibliográfica mariana*. Catálogo. 2 vols. Madrid, 1955.
- Madrid, Museo Municipal. *Madrid hasta 1875: testimonios de su historia*. Madrid, 1979.

- Maidy, Léon Germain de. "La Vierge et le Serpent", *Revue de l'art chrétien*, 51(1901), p. 504.
- Mále, Emile. *L'Art religieux après le Concile de Trent*. Paris, 1932.
- Id., *L'Art religieux du XIIe. siècle en France*. Paris, 1922.
- Id., *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*. Paris, 1922.
- Malou, Jean Baptiste. *Iconographie de l'Immaculée Conception de la Tres-Sainte Vierge Marie ou de la Meilleure manière de représenter ce mystère*. Bruselas, 1856.
- María Abad, C. "Preparando la embajada concepcionista de 1656. Estudio sobre cartas inéditas a Felipe IV y a Alejandro VII". *Miscelánea Comillas*, 20 (1953), pp. 27-63.
- Martín González, Juan José. *Juan de Juni, vida y obra*. Madrid, 1971.
- Mauquoy-Hendrickz, Marie. *Les étampes des Wieris*. Vol. 1. Bruselas, 1978.
- Medinilla, Baltasar Eliseo de. *Limpia concepción de la Virgen*. Madrid, 1617.
- Meiss, Millard. *French Painting in the time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*. New York, 1974.
- Id., "The Madonna of Humility". *Art Bulletin*, 18 (1936), pp. 435-464.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. 3 vols. Madrid, 1880-1882.
- Meseguer Fernández, Juan. "La Real Junta de la Inmaculada Concepción". *Archivo Ibero Americano*, época 2,15 (1955), pp. 3-248.
- Miegge, Giovanni. *The Virgin Mary: The Roman Catholic Marian Doctrine*. Traducido por Waldo Smith. Palabras preliminares por John A. Mackay. Philadelphia, 1955.
- Miró, Aurora. "Francisco de Solís". *Archivo Español de Arte*, 46 (1973), pp. 401-422.
- Molanus, Johannes. *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vera earum uso contra abusos, libri quator*: 1568. Editado por Joannes Natalis Paquot. Lovaine, 1771.
- Nada, John. *Carlos the Bewitched: The Last Spanish Hagsburg 1661-1700*. Londres, 1962.
- Nicolas, Marie-Joseph. "L'Immaculée Conception dans la tradition vivante de l'Eglise". In, *Congrés Marial National, 7éme., Lyon, 1954. L'Immaculée Conception: compte rendu in extenso*. Lyon,1954.
- Nieremberg, Juan Eusebio. *De perpetuo obiecto festi immaculatae conceptionis Virginis*. Valencia, 1653.
- Nieto, Benedicto. *La Asunción de la Virgen: vida de un tema iconográfico*. Madrid, 1950.
- Nieto Alcaide, Víctor. *Las vidrieras de la Catedral de Granada. Corpus Vitrearum Medii Aevi, España*, 2 vol. Granada, 1973.
- Ojeda, Pedro de. *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*. Sevilla, 1616.
- Olazarran, Jesús. "El dogma de la Inmaculada Concepción en el Concilio de Trento". *Estudios eclesiásticos* 20 (1946), pp. 105-154.
- Olivares Vadillo, Sebastián de. *Descripción de la real festividad que hizo Felipe IV el grande a la virgen santissima N. Señora, implorando su auxilio por medio de su antiquissima imagen de Atocha*. Madrid, 1643.
- Orozco Díaz, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, 1937.
- Ortiz y Zúüiga, Diego de. *Anales eclesiásticos y seculares de la más noble y muy leal ciudad de Sevilla*. 5 vols. 1677. 2a ed. Madrid, 1795-6.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. 2 vols. Editado por F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1956.
- Pamplona, Fidel de. "Fervor concepcionista en la Orden Capuchina". *Archivo Ibero-Americano*, época 2, 16 (1956), pp. 87-118.
- Parisi, Francesco. *Il Magnificat applicato allo Immacolato Concepimento di María*. Palermo, 1905.
- Pasqual y Orbaneja, Gabriel. *Historia de Almería en su antigüedad, origen y grandeza*. 1609. Ed. facsímil. Almería, 1975.

- Patrick, John. *The Virgin Mary Misrepresented by the Roman Church*. Londres 1687.
- Pauwels, Pierre. *I Francescani e la Immacolata Concezione*. Editado por Agostino Molini. Roma, 1904.
- Peramos, Francisco. "Prodigiosa historia del sacro monte". En, *Temas españoles*, nº 117. Madrid, 1954.
- Pérez de Urbel, Justo. *El claustro de Silos*. Burgos, 1930.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. "Pietro del Po, pintor de Palermo". *Mitteilungen des kunsthistorischen Institus in Florenz*, 12 (1906), pp. 125-144.
- Piana, Celestino. "Attività e peripezie dei padri del convento di S. Francesco in Bolgona per la difese e propagazione del culto dell' Immacolata Concezione nel Seicento", *Archivum Franciscanum Historicum*, 39 (1946), pp. 200-237.
- Post, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting. 14 vols. in 8*. Cambridge, Mass., 1930-1958.
- Pou y Martí, José M. "Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María", *Archivo Ibero-Americano*, 34 (1931), pp. 371-417; 508-534; 35 (1932), pp. 72-88; 424-434; 481-525; 36 (1933), pp. 5-48.
- Proske, Beatrice. *Juan Martínez Montañés: Sevillian Sculptor*. New York, 1967.
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la. *Crónica de la provincia de Granada. Crónica general de España*, vol. 10, pt. 2. Madrid, 1869.
- Ramos López, J. *El Sacromonte de Granada*. Madrid, 1883.
- Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. 3 vols. Paris, 1958.
- Reinach, Salomon. *Cultes, Mythes et Religion*. 5 vols. Paris, 1912.
- Recio, Alejandro. "La Inmaculada en la predicación franciscano-española". *Archivo Ibero-Americano*, época 2,15 (1955), pp.105-200.
- Richardson, George. *Iconology, or a Collection of Emblematical Figures*. 2 vols. 1770. Reimp. Nueva York y Londres, 1979.
- Ringbom, Sixten. "María in Sole and the Virgin of the Rosary". *Journal of the Warbtug and Courtauld Institutes*, 25 (1962), pp. 326-330.
- Ríos Urruti, Fernando de los. *Religión y estado en la España del siglo XIII*. Nueva York, 1927.
- Ripa, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. Trad. e Introducción de Edward A. Masur. Nueva York, 1971.
- Rottgen, Herwaerth. *Il Cavalier d'Arpino*. Roma, 1973.
- Romero de Torres, Enrique. *Catálogo monumental de España: Provincia de Cádiz*. 2 vols. Madrid, 1934.
- Rosenau, Helen. "A Study in the Iconography of the Incantation". *Burlington Magazine*, 85. (1944), pp.176?179.
- Rosenthal, Earl E. *The Cathedral of Granada: A Study in the Spanish Renaissance*. Princeton, N. J., 1961.
- Saltillo, Marqués de. "Dos historias concepcionistas de escultura". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 57 (1953), p.139.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica. Madrid, 1950.
- Id., "Retablo de la Reina Catolica".*Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6 (1930), pp. 97-132.
- Sancho de Soprani, Hipólito. "La devoción concepcionista en San Francisco de Cádiz". *Archivo Ibero-Americano*, 14 (1954), pp. 207-246.
- Santa María, Antonio de. *España triunfante y la iglesia laureada en todo el globo de el mundo por el patrocinio de María santissima en España*. Madrid, 1682.
- Schiller, Gertrud. *Ikonomie der christlichen Kunst*. Band 4, 2. María. Gütersloh,1980.
- Serrano y Ortega, Manuel. *Glorias sevillanas: Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción desde los tiempos de la antigüedad hasta la presente época*. Sevilla, 1893.
- Shearman, John. ""The Chigi Chapel in S. María del Popolo". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (1961), pp. 129-160.

Storff, Hugolinus. *The Immaculate Conception: The Teaching of St. Thomas, St. Bonaventure and Bl. J. Duns Scotus on the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary*. San Francisco, 1925.

Sullivan, Edward J. and Mallory, Nina A. *Painting in Spain 1650-1700 from North American collections*. Princeton, N.J., 1982.

Symeonides, Sibilla. "An Altarpiece by the `Lucchese Master of the Immaculate Conception'". *Marsyas*, 8 (1959), pp. 55-66.

Tea, Eva. "Iconografía della Immacolata in Italia e in Francia". In, *Actes du XIXe. Congrès International d'Histoire de l'Art*, 1958. Paris, 1959.

Tervarent, Guy de. *Les Enigmes de l'art du Moyen Age*. 4 vols. Paris, 1959.

Id., "Note". *Burlington Magazine*, 101(1959), p. 150.

Id., "Book Review". *Burlington Magazine*, 100 (1958), p. 138.

Timmers, J. J. M. "L'Iconographie de l'Immaculée Conception", *Carmelus*, 1, fasc. 2 (1954), pp. 278-289.

Tormo y Monzó, Elías. *La Inmaculada y el arte español*. Madrid, 1915.

Id., "La Inmaculada de las Gaitanas de Francisco Ricci". *Boletín de la Sociedad Española de Arte*, 24 (1916), pp. 243-244.

Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas que celebros la iglesia parroquial de S. maria la Blanca, Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana, y patriarchal de Sevilla: en obsequio del nvevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII en favor del pvrissimo mysterio de la Concepcion sin culpa Original de María Santisima (sic). Nuestra Señora, en el Primero Instante physico de su ser*. Sevilla, 1666.

Tramoyeres Blasco, Luis. "La Purísima Concepcion de Juan de Juanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura". *Archivo de Arte Valenciano*, 3 (1917), pp.113-119.

Trapier, Elizabeth du Gué. *Valdés Leal: Spanish Baroque Painter*: Nueva York, 1960.

Trens, Manuel. María: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946.

Turner, William. "Raymond Lully". *The Catholic Encyclopedia*, vol. 12. Nueva York, 1911.

Valdivieso González, Enrique. *Juan de Roelas*. Sevilla, 1978.

Id., *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.

Valdivieso, Enrique y Serrera, J. M. *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura*. Sevilla, 1982.

Van Wely, Daniel. "Het Kransje der Twaalf Sterren in de Geschiedenis van de Rozenkrans". *Collectanea Franciscana Neerlandica*, 6 (1941), pp. 1-71.

Vega, Diego de la. *Parayso de la gloria de los santos*. Medina del Campo, 1604.

Vegas, Damián de. *Libro de poesía cristiana, moral, y divina en que muy de principal intentio se trata de la Inmaculada Concepcion de nuestra Señora*. Toledo, 1590.

Venturino, Alce. "L'Immacolata nell'arte dalle fine del sec. XV al sec. XX". In *Virgo Immacolata. Acta Congressus Mariologici-Mariani Romae Areno MCMLIV Celebrad. Vol. 15*. Roma, 1957.

Vetter, Ewald M. "María im brennenden Dornbuch". *Das Münster*; 10 (1957), pp. 237-253.

Id., "Mulier amista sole und Mater Salvatoris" *Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst III*, 9/10 (1958/1959), pp. 32-71.

Villacampa, Carlos G. *Grandezas de Guadalupe*. Madrid, 1924.

Villegas Selvago, Alonso de. *Flos sanctonon, historia general de la vida, y hechos de JesuChristo, Dios, y Señor Nuestro, y de todos los santos, dé que reza y haze fiesta la Iglesia Catholica*. Madrid, 1721.

Vloberg, Maurice. *La Vierge et l'Enfant dans l'art francais*. París y Grenoble, 1954.

Von Einem, Herbert. "Die `Menschwerdung Christi' des Isenheimer Altars". En, *Kunstgeschichte Studien fiir Hans Kauffmann*. Editado por Wolfgang Braunfels. Berlín, 1956.

Voragine, Jacobus de. *The Golden Legend of Jacobus de Voragine*. Traducido y adaptado por Granger Ryan y Helmut Ripperger. 1941. Reimpresión. Nueva York, Londres y Toronto, 1948.

Wadding, Luke. *Legatio Philippi III et IV Catholicorum regum hispaniarum ad SS. DD. NN. Paulum P. P. V. et Gregorium XV. De definienda controversia Immaculatae Conceptionis D. Virginis Mariae*. Lovaina, 1624.

Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*. 1976. Paperback edition. Londres, Quartet Books Ltd., 1978.

Watson, Arthur. *The Early Iconography of the Tree of Jesse*. Londres 1934.

Wethey, Harold E. *Alonso Cano: Painter, Sculptor; Architect*. Princeton, N. J., 1955.

Id., "Anegún de Egas Cueman, a Fleming in Spain". *Art Bulletin*, 19 (1937), pp. 301-400.

Id., *Gil de Siloe and His School: A Study of Late Gothic Sculpture in Burgos*. Cambridge, Mass., 1936.

Id., *El Greco and His School*. 2 vols. Princeton, N. J., 1962.

Young, Eric. "Claudio Coello and the Immaculate Conception in the School of Madrid". *Burlington Magazine*, 116 (1974), pp. 509-515.

Zarnecki, Géorge. 'The Coronation of the Virgin on a Capital from Reading Abbey'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950), pp. 1-12.