

MANUEL TREN
Presbítero

Maria

ICONOGRAFIA
DE LA VIRGEN
EN EL ARTE
ESPAÑOL

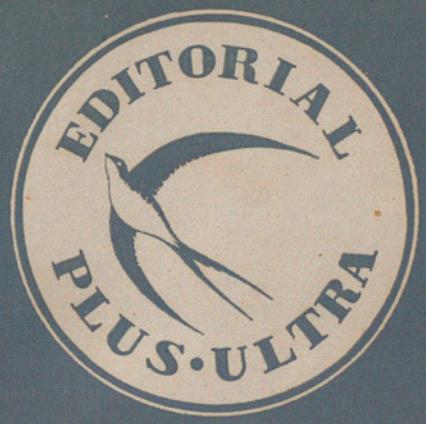
EDITORIAL
PLUS ULTRA

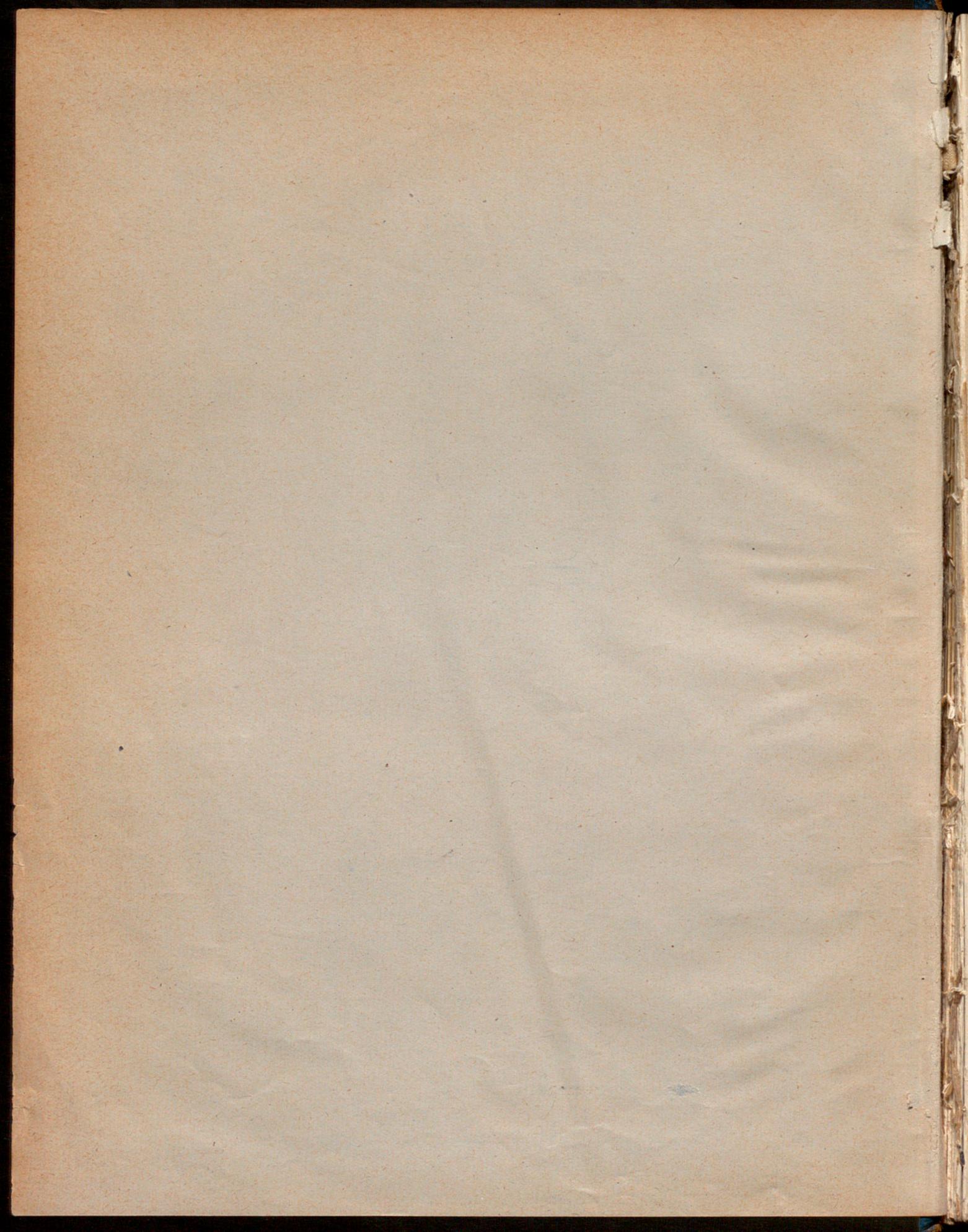


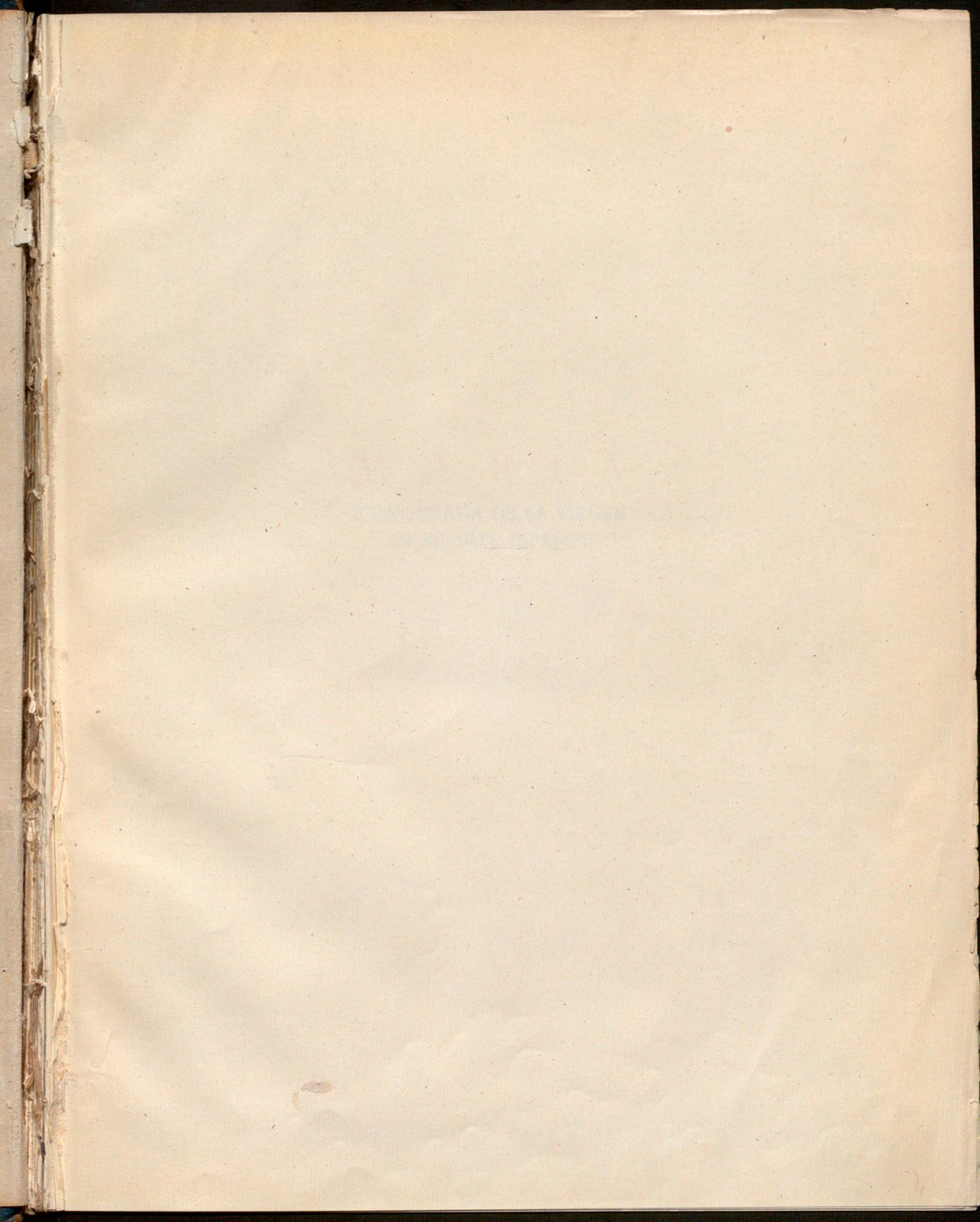
MARÍA

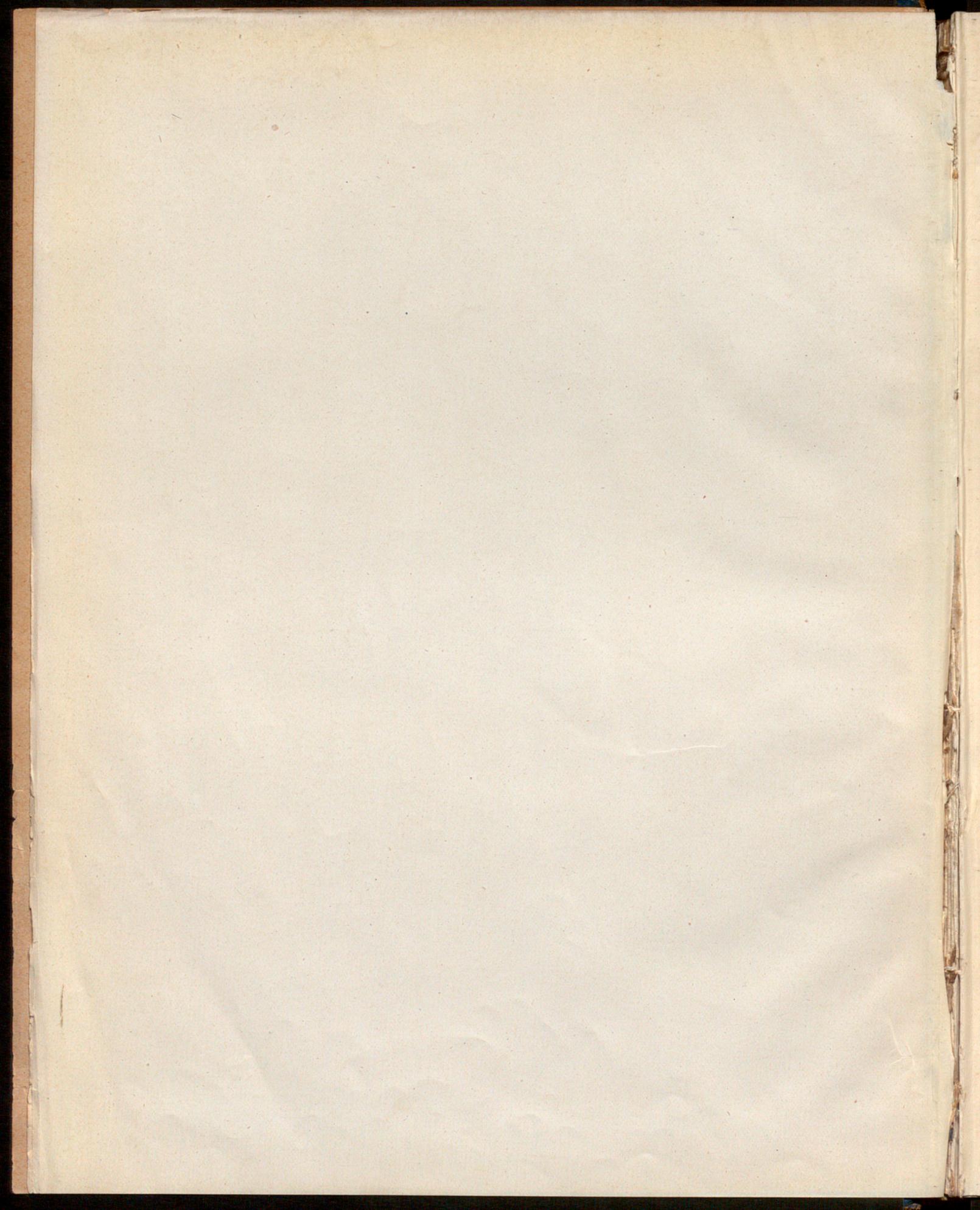
ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN
EN EL ARTE ESPAÑOL





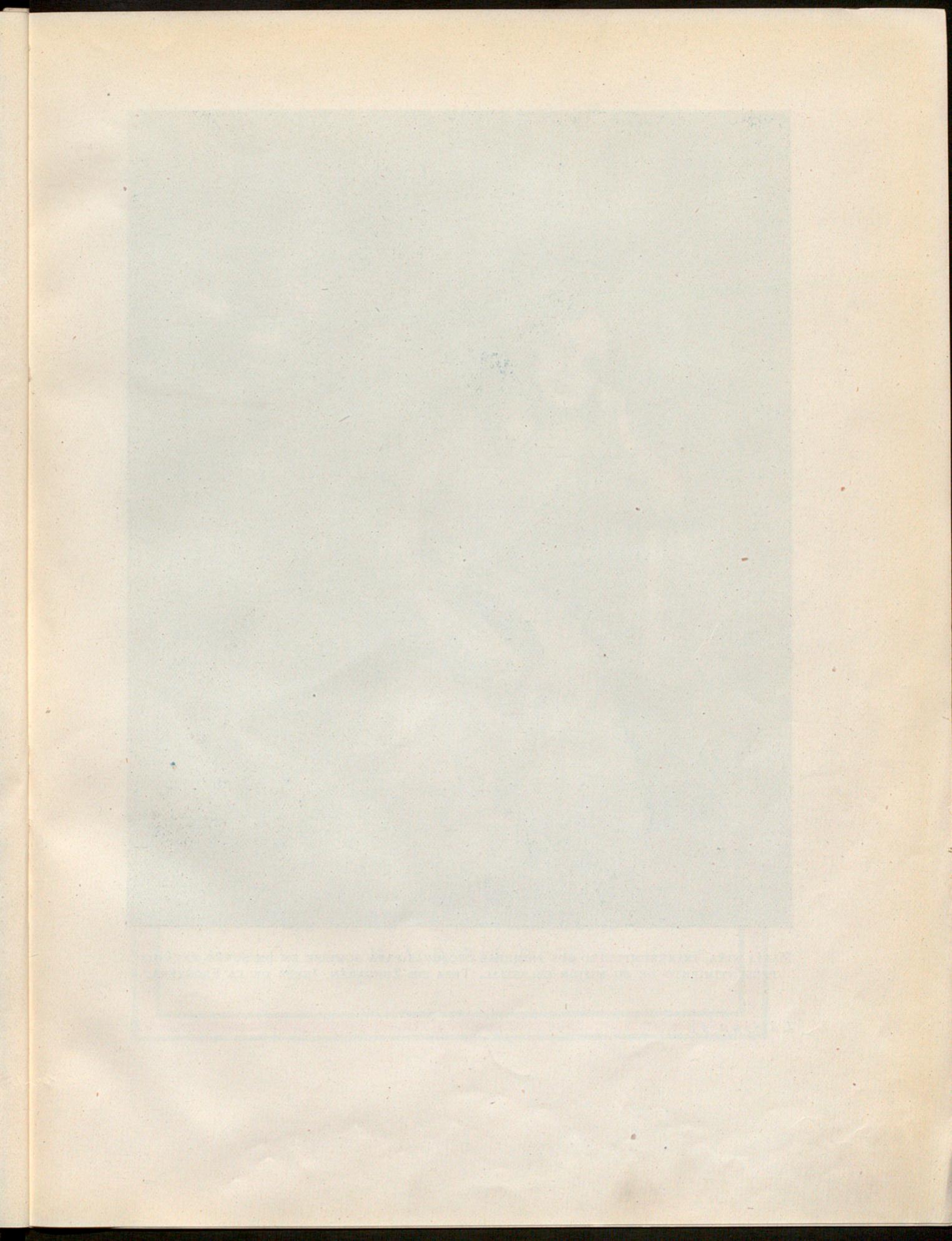






M A R Í A
ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN
EN EL ARTE ESPAÑOL

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПОДАРЕН ВЪ МИ





MARÍA NIÑA, INTERRUMPIENDO SUS PRIMERAS LECTURAS PARA SUMIRSE EN UN SUEÑO EXTÁTICO,
PRESENTIMIENTO DE SU MISIÓN CELESTIAL. TELA DE ZURBARÁN. JEREZ DE LA FRONTERA.

Lámina I.

MARÍA

ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN
EN EL ARTE ESPAÑOL

por

MANUEL TREN S, P B R O.

Conservador del Museo Diocesano
de Barcelona

EDITORIAL
Lagasca, 102



PLUS · ULTRA
Teléf. 26.21.12

M A D R I D

NIHIL OBSTAT.

El Censor,

Dr. Cipriano Montserrat, Canónigo.

Barcelona, 28 de diciembre de 1946.

IMPRÍMASE.

† GREGORIO, OBISPO DE BARCELONA.

Por mandato de S. E. Rvdma.,

Dr. Luis Urpí Carbonell, Maestresala,
Canciller-Secretario.

NOTA PRELIMINAR

MATRI MEÆ SACRUM

EXISTEN muchos estudios particulares acerca de las representaciones de la Virgen, pero ninguno de conjunto. La mayoría de aquéllos rebosan una gran simpatía, piadosa y estética, por esta encarnación de todas las bellezas y virtudes que es María. Espléndidos grabados, deliciosos comentarios, fragmentos poéticos, tejen sendas coronas, muy dignas de ser depositadas a sus pies. Pero la auténtica efígie de la Virgen y sus innumerables interpretaciones desaparecen bajo las repetidas ofrendas. Los árboles nos impiden ver la selva.

Es muy curioso que ningún autor, del país o extranjero, se haya propuesto, y mucho menos realizado metódicamente, el estudio de un tema tan universal y atrayente, que absorbe la flor del arte cristiano. Un solo escritor, Kondakof, ha estudiado en conjunto y científicamente la iconografía mariana, en una obra que consta de dos volúmenes y es muy difícil de ser consultada, puesto que está escrita en ruso y no figura en ninguna de las bibliotecas españolas. Huelga decir cuánto sentimos no haber podido servirnos de este instrumento tan valioso, reconocido por todos los expertos y críticos, y avalado por las otras publicaciones del mismo autor, que ha merecido se diera su nombre a un seminario de Praga consagrado al estudio del arte medieval.

Guiados por el intento de analizar la iconografía de María en su conjunto, nos hemos impuesto una serie de limitaciones que pueden reducir la amplitud del tema, pero no sus rasgos característicos. Éstos se repiten en todos los países, con simples matices locales.

La primera limitación es la de estudiar, o mejor dicho, clasificar únicamente la iconografía española de la Virgen. Otra restricción es la de considerar sólo la figura aislada de la Madre de Dios, sin formar parte de ningún episodio histórico, porque cada uno de éstos ofrece materia para un libro. Aquí se trata de la imagen de María en sí misma, como expresión de un concepto, de un dogma o de un sentimiento, sin conexión con la Historia. Finalmente, hemos tomado la precaución de hacer caso omiso de la decoración parasitaria representada por las advocaciones con que la piedad de los fieles ha interpretado, tanto sus propios sentimientos, como las prerrogativas y generosidades de la Madre de Dios.

Las advocaciones de la Virgen no obedecen a ningún plan ni siguen un curso establecido. Nos desviariamos si, a base de los títulos y atributos con que la piedad popular ha distinguido a la Virgen, quisieramos estudiar desde un punto de vista artístico la evolución de sus representaciones. No es raro encontrar una Virgen de la Esperanza o de la O, con el Niño en brazos, una Virgen de Montserrat dando el pecho a su Hijo, una Virgen del Pilar sin el Niño. Y podríamos multiplicar indefinidamente los ejemplos de estas incoherencias iconográficas.

Antiguamente la piadosa advocación dejaba intacta la imagen. La escultura o pintura, así como los altares, eran escasos, y en una misma figuración de la Virgen había que conmemorar e invocar diferentes aspectos y prerrogativas tuyos. El orgullo de cofradía contribuyó muchísimo a multiplicar atributos para la imagen de María y a particularizar su aspecto. La abundantísima literatura mariana dió no pocas sugerencias. Añádese a todo esto la existencia de una simbólica mariana medieval que andando el tiempo pasó a ser un verdadero enigma y que la piedad popular procuró interpretar a su manera. Cada interpretación es una nueva advocación. Finalmente, una serie de hechos portentosos y leyendas fomentaron la aparición de inagotables advocaciones.

Del material iconográfico que ha llegado a nuestro conocimiento y a nuestras manos, seleccionamos y utilizamos sólo el indispensable

para ilustrar los diferentes temas y sus principales matices. La selección no ha sido muchas veces un acto libre y sosegado, sino que en no pocos casos se debió a una fotografía mejor o a cualquier otra circunstancia fortuita. En algunos casos hemos tenido que confesar el fracaso de no haber encontrado el ejemplo español de algún aspecto iconográfico de la Virgen. Más que un favor al autor, sería una laudable contribución al estudio de nuestro arte el comunicar la existencia del documento plástico que no hemos sabido encontrar.

Además, en los documentos gráficos aportados no se hace hincapié en su valor artístico, sino en su trascendencia iconográfica, como comprobaciones del dogma, de la piedad y el folklorismo marianos que han dejado su rastro en todas las manifestaciones del arte religioso.

Eliminado todo lo que es accesorio a la iconografía mariana, faltará únicamente hacer una clasificación de sus tipos fundamentales y de sus derivados, y poner de relieve la evolución que todos ellos han seguido a través del arte español, que con tanto fervor y maestría desarrolló este tema. Sobre este esquema, rápidamente comentado, cada cual podrá clasificar su imagen de la Virgen.

INTRODUCCIÓN

ORÍGENES DEL CULTO Y DE LA
ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN

esencialmente un sentido de oración, sea de palabra o de obra; una oración extática y contemplativa, o una oración dinámica y eficiente, que en lenguaje usual llamamos intercesión o patrocinio.

A base de estos conceptos, proponemos un esquema de la evolución de los dos tipos fundamentales de la imagen de María, esquema que constituirá la pauta de esta obra. (Véase el cuadro sinóptico adjunto).

EL RETRATO DE MARÍA

Con el fin de llenar la sobriedad de estilo y el laconismo biográfico de los Evangelios, surgió ya en el siglo II, y oralmente con toda probabilidad mucho antes, una literatura popular destinada a saciar la curiosidad de los fieles que con devoto ahínco se empeñaban en conocer y sublimar la figura y la vida de la que era la Madre de Dios y suya. Esta literatura, turbio poso de recuerdos y fantasías, es conocida de una manera genérica con el nombre de *Evangelios apócrifos*, así llamados para distinguirlos de los cuatro canónicos que la Iglesia considera inspirados por el Espíritu Santo. Gracias a dichos evangelios, se conocieron los principales pormenores, verídicos o confabulados, de la vida y muerte de María.

Este piadoso fenómeno folklórico se repitió también en el arte plástico, para satisfacer a la imaginación popular, ansiosa de llenar el enorme vacío que había dejado la figura de la Virgen y consolarse de su ausencia. Y he aquí que surgieron, como por encanto, unas pinturas atribuídas con espontánea agudeza a San Lucas, que es el autor sagrado que trazó en su Evangelio el retrato espiritual más fiel y vivo de la Madre de Dios.

No consta documentalmente si San Lucas pintó o no pintó el retrato de María. No es un despropósito el creerlo, puesto que el estilo literario de este médico revela una delicada sensibilidad artística, como un contrapeso a su profesión, que tan a menudo en nuestros días vemos compensada con un subterfugio al arte pictórico.

Lo que puede afirmarse con mayor desembarazo es que los retratos de la Virgen que se conservan no pueden ser atribuïdos al gran evan-

ÁRBOL ICONOGRÁFICO MARIANO



gelista, y algunos de ellos ni siquiera considerarse como réplicas lejanas y diluidas. Lo más probable es que la leyenda viniera a suplir la anhelada e inexistente realidad, y hay que convenir con San Agustín, cuando dice que no poseemos ningún retrato de María.

En efecto, el estilo y la factura artística de dichas pinturas no concuerdan con el arte del siglo primero de nuestra era. Además, María tendría unos cincuenta años cuando la conoció San Lucas. No es, pues, probable que la pintara joven, ni que pusiera en manos del Niño un libro, en lugar de un rollo, ni que Jesús bendijera con el gesto de bendición latino, sino griego. Quizá tampoco hubiera representado a Jesús, que ya había subido a los cielos.

Se ha hecho observar que en Cesena (ciudad italiana del Adriático) hubo un pintor llamado Lucas, de sobrenombre *Santo*, que murió hacia el año 1002. Este artista bien hubiera podido pintar las imágenes atribuidas a San Lucas, existentes en Bolonia, Loreto, Caravaggio y Varallo. Pero nunca las varias que se atribuyen al santo evangelista y que son muy anteriores al siglo XI.

El primer retrato de la Virgen que se supone pintado por San Lucas, y del cual tenemos noticias y muchas réplicas, es el mencionado por Teodoro, lector de Constantinopla y al mismo tiempo historiador, que escribe a principios del siglo VI. Cuenta que la emperatriz Eudoxia (siglos IV-V) envió de Jerusalén a su hija Pulqueria una efigie de la Madre de Dios, pintada por el evangelista San Lucas. Nicéforo Calistos refiere que Pulqueria mandó colocar la tabla de San Lucas en la iglesia de Hodegon (en la calle de los Guias) de Constantinopla, recibiendo por este motivo el nombre de *Hodigitria* («La que guía»). Allí estuvo en gran veneración hasta la conquista de la ciudad por los turcos (año 1453), en que fué destruida, después de haberla arrastrado por las calles.

En esta tabla, la Virgen estaba representada en busto; llevaba sobre el brazo izquierdo el Niño y tenía la mano derecha colocada sobre su propio pecho. Cubría su cabeza un manto. Jesús tenía nimbo cruciforme; su diestra bendecía con el gesto acostumbrado entre los latinos, y su izquierda sostenía un rollo. Iba vestido de túnica y palio.

De esta tabla se conocen no pocas copias en pintura y escultura, que la reproducen en busto o de cuerpo entero. La famosa Virgen de

Santa María la Mayor, Santa María *in Via Lata*, Santa María *in Trastévere*, *in Ara Cæli*, Santa María Nuova y San Silvestre, de Roma.

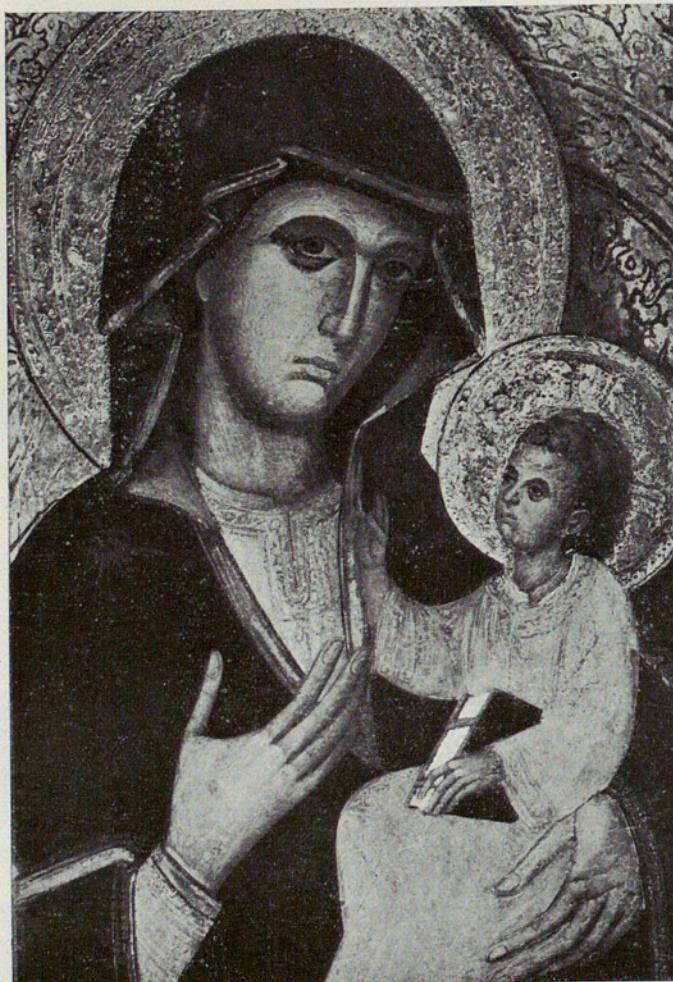


Fig. 2.—LA VIRGEN Y EL NIÑO. Tabla de escuela sienesa, del siglo XIII, donde se perpetúa la tradición del retrato de la Virgen atribuido a San Lucas. (Catedral de Valencia.)

Estos son los tipos fundamentales de los retratos de la Virgen atribuidos a San Lucas. Al principio, su número oscilaba entre cuatro y siete; posteriormente se contaron más de seiscientos. A esta clase de retratos de la Virgen hay que añadir las imágenes *Aquiropeites*, es decir,

las supuestas imágenes portentosas, no hechas por mano de hombre. Una de ellas era la *Panagia* («La Santa de las Santas»), de Dióspolis (Lydda), que quedó grabada en una columna de la iglesia, al apoyarse contra ella María, según la versión propagada por una antigua leyenda.

EL RETRATO DE MARÍA EN LA LITERATURA CRISTIANA

Al retrato pictórico hay que añadir el retrato literario. La piedad de los fieles, insaciable y exigente, reclamó descripciones detalladas del físico de la Virgen.

De la Patrología, tanto latina como griega, se levanta una perenne aclamación a la belleza imponderable de María. Los Santos Padres y demás escritores eclesiásticos del primer milenario y principios del segundo, agotan sus frases encomiásticas con que ensalzan el hermosísimo resplandor de esta Mujer, a la que tantas mujeres del Antiguo Testamento, famosas por su belleza, preludieron, desvaneciéndose luego todas ellas, detrás de la divina aureola de la Virgen. Nos haríamos pesados si quisiéramos extraer del ambiente de su primitivo fervor un puñado de estas sentencias, testimonio de la gran estima en que era tenida la belleza de la Virgen por los santos y los varones más esclarecidos de los primeros siglos cristianos. Todas ellas pueden resumirse en la espontánea y saturada expresión de San Gregorio de Nicomedia: «Oh hermosísima hermosura de todas las hermosuras! ¡Oh Madre de Dios, sumo ornamento de todo lo hermoso!»

Pero ni escritores ni simples fieles se contentaron con estos ditirambos abstractos, que se cernían por encima de la imaginación. Todos ansiaron conocer la justificación de estos elogios, hacerse cargo de ella por sus propios ojos y descubrir, de facción en facción, toda la belleza del cuerpo y de la fisonomía de la gran Señora.

En el *Mariale*, atribuído a San Alberto Magno (siglos XII-XIII), y probablemente escrito por Ricardo de San Laurencio (siglo XIII), se afirma que el color de la tez de la Virgen era blanco y rosado; su cabello y las niñas de sus ojos eran negros. Cedrenus, en el siglo XI, escribe: «María tenía una estatura mediana, tez algo morena, cabello castaño,

ojos pequeños y parduscos, grandes cejas, nariz pequeña, manos y dedos afilados.» Nicéforo Calistos, en el mismo siglo, amplió con fervoroso apolojo la descripción de los pormenores de la persona de la Virgen. «María —dice— tenía una estatura mediana, aunque no falten quienes digan que se salía de las proporciones corrientes. Hablaba con todo el mundo con mesurada llaneza, sin risotadas ni frivolidades, y mucho menos con tono destemplado. El color de su tez era parecido al del trigo; su cabello, rubio; sus ojos, brillantes y parduscos; las niñas de sus ojos tenían un color parecido al de la aceituna. Sus pestañas eran arqueadas y muy negras; su nariz, algo alargada; sus labios, llenos de vida y de dulces palabras. Su rostro no era ni redondo ni agudo, sino algún tanto cari-largo; sus manos eran afiladas, lo mismo que sus dedos. Andaba con toda sencillez y compostura, sin disimulo en las facciones de su rostro, sin timidez, pero con acentuada humildad. En cuanto a los vestidos que llevaba, se contentaba del color natural del tejido; lo mismo hay que decir con respecto al velo con que cubría su cabeza. En una palabra: en toda su apariencia se revelaba una gracia celestial.»

Tenemos, además, una descripción de su figura, que ha venido circulando bajo el prestigioso nombre de San Anselmo (siglos XI-XII): «María tenía ojos morenos, una mirada franca, cejas negras, nariz proporcionada, rostro alargado, manos afiladas, como también los dedos, estatura mediana. Llevaba vestidos de color propio del tejido.»

Todas estas descripciones del físico de la Virgen, y muchísimas otras que podrían aducirse, fueron generalmente sugeridas por aquellas antiguas imágenes de María que remontaban a épocas muy lejanas y eran tenidas como obras o copias de San Lucas, o cuyo origen era todavía más singular.

El jesuíta español P. Juan de Villafaña tiene hecho en su *Compendio histórico* (1725) un curioso y bastante completo resumen de las principales descripciones de la figura y aspecto físico de María, que los Santos Padres y antiguos escritores eclesiásticos hicieron. Al final, y recapitulándolas todas, nos describe el siguiente minucioso retrato de la Virgen, que da idea del trabajo de imaginación con que fué elaborado: «Vuestra estatura descollaba de suerte que tenía más de alta que de media-na. Era justo que vuestra perfecta cabeza se viese bien poblada de cabe-

ilos, los cuales tuvisteis prolongados, y que caían sobre las espaldas, partidos desde la parte superior, por uno y por otro lado. Sobre su color están discordes los autores; asegurando unos que eran rubios, en que sobresalía más su preciosidad y valor; y otros queriendo probar que fueron negros, contraponiéndolos al color de vuestro sagrado rostro. Tuvisteis la cabeza más que mediana, sin que en sus proporciones hubiese desigualdad alguna que minorase la perfecta simetría de que se componía. Vuestro rostro, en su proporción, ni fué redondo ni agudo, sino algún tanto prolongado; sin que a él se atreviese arruga o fealdad alguna, aun en la última edad de vuestra dichosa vida. El color que le adornaba y hermoseaba, no fué moreno, sino cándido y rubicundo, porque así lo pedía la imitación del que tenía vuestro Hijo, y la perfección suma, que ennoblecía vuestro semblante. De él arrojabais refulgentes rayos de luz y resplandor, destello de la fulgentísima claridad espiritual de vuestra nobilísima alma; de que nacía que infundíais, Señora (como castísima y purísima), pensamientos y afectos puros en quien os miraba, minorando o apagando el fómito de la concupiscencia. Y aun vuestro cuerpo gozaba del privilegio de exhalar tan suave olor, que recreaba a los que se acercaban a vuestra presencia. La frente de vuestra Majestad fué hermosa, serena, dilatada, igual y grande; las cejas, cuyo color era negro, arqueadas, y que hermoseaban y defendían vuestros ojos. Éstos ni fueron muy grandes ni pequeños, ni sobresalientes, ni hundidos, sino colocados en debida proporción; su color, garzo, en que sobresalían las niñas, grandes y negras. La nariz, igual; más que mediana en la longitud, y mediana sólo en la latitud y profundidad. Vuestras mejillas ni eran demasiadamente abultadas, ni hundidas, ni muy largas, ni del todo orbiculares o redondas, y en su simetría y color (que fué rubicundo) contribuían grandemente a la majestad de vuestro semblante. Tuvisteis los labios ni prominentes, ni gruesos, ni delgados, sino con proporción iguales y floridos, así por la suavidad de las palabras, como por el color purpúreo y rosado que los ennoblecía. La boca, mediana, ni grande ni pequeña, a proporción de las demás facciones. Los dientes, blancos, iguales, lúcidos, limpios y menudos. La barba ni era pequeña, ni larga, ni cuadrada, ni cóncava, sino mediana, y que tiraba a redonda. Vuestro cuello, fuerte, derecho y orbicular, era blanco como

la nieve, y así hermosísimo y honestísimo. Vuestras manos y dedos eran largos, muy blancos y como fabricados a torno; y lo proporcionado de vuestros pies se colige del modelo que poseen diversas iglesias y lo veneran con especial respeto. Vuestros pasos eran graves, modestos, casi siempre pausados, y por eso alabados de hermosos del Esposo Divino; y vuestros vestidos, decentes a vuestra persona, eran modestos, limpios y sin otro color que el nativo, que tenía la materia de que se componían.»

Ruperto, el abad de Deutz (siglos XI-XII), nos ha dejado un retrato ideal, y por ende más real, de la Virgen, que resume de una manera acabada las gracias y bellezas que sus fieles habían soñado: «En los ojos resplandece la simplicidad; en el cabello, la pureza de tus pensamientos; en los dientes, la inocencia; en los labios, la sabiduría; en las rodillas, la modestia; en el cuello, la humildad; en los pechos, admirable y ufanosa virginidad, unida con la fecundidad. Tu candidez es prudencia; tu pureza, anhelo de cosas más altas; tu inocencia, vasallaje a Dios; tu humildad es fortaleza contra el demonio; tu virginidad, adorno de madres y doncellas.»

Estas descripciones de la fisonomía física y espiritual de la Virgen, son tan numerosas como rebosantes de admiración. Legos y eruditos sabían que no podían equivocarse en su propósito de encomiar a María. Todos, a sabiendas o instintivamente, partían de la base de que todo lo que nosotros desearíamos para nuestra madre, Dios pudo realizarlo en la suya. Nosotros no podemos escoger a nuestra madre ni adornarla con virtudes y cualidades. Jesucristo, en cambio, escogió a la suya, y con amorosa omnipotencia pudo hacerla la mujer ideal, esbozada en la eternidad y admirada en el cielo y en la tierra. Los pintores cristianos nos han descrito, ingenua o ditirámbicamente, el pasmo de la Santísima Trinidad ante esa maravilla, en la que todas las tres Personas divinas colaboraron.

Los santos, los videntes, los extáticos, los ingenuos, han completado y, en algunos detalles retocado, estos retratos plásticos o literarios de la Virgen, que las generaciones intentaron esbozar. Todos juntos nos dan un reflejo muy débil de la belleza interior y exterior de María. Son lo que un mapa con respecto a un paisaje: perspectiva sin color ni fragancia. Pero son un mapa que, a la luz de la Estrella del Mar, orienta.

La iconografía mariana española tiene sus raíces en el subsuelo del arte cristiano primitivo. Para conocer toda su ascendencia, hay que estudiar, aunque sea sólo a manera de introducción, las primicias del culto a María, es decir, aquel momento en que la admiración espontánea y popular por la Virgen empezó a tomar forma artística, dogmática, litúrgica y aun folklórica.

Esta admiración la vemos estallar en pleno Evangelio, con un grito anónimo, de turba, que el Espíritu Santo acudió presuroso a recoger, para retransmitirlo a todas las generaciones, en cumplimiento del profético *Magnificat* y para romper estruendosamente los silencios y balbuceos de un cristianismo recién nacido y pronto hostigado por la persecución o la barbarie.

«Bienaventurado el vientre que te llevó y los pechos que mameste» (Luc. xi, 27), fué la vibrante respuesta de *una mujer de en medio del pueblo*, frente a la profesional insolencia de unos doctos fariseos, cuya ciencia les impidió entender a Jesús cuando más empeñado estaba en ponerles de manifiesto su genealogía divina. Este episodio se ha ido repitiendo y amplificando a través de los siglos, en el dogma y en el arte, bajo el estímulo en gran parte de la blasfemia y de la herejía, que obligaron a pulir más y más el sentimiento y las creencias del pueblo fiel. Lo que al principio pudo ser una fe filial e incauta, poco a poco fué pertrechándose en definiciones y obras de arte, a fin de ponerse a salvo de los ataques dirigidos contra Jesús, que la Virgen compartió, como antes había compartido su Pasión. De esta fecha evangélica data la manifestación popular de la devoción a María, en espera de que todas las generaciones la vayan proclamando bienaventurada.

Lo más difícil de concebir e imposible de probar es que desapareciera el recuerdo y el culto de la Virgen, ya que en el Evangelio la vemos inseparablemente unida a Jesús. En la Concepción, en la Visitación, en el Nacimiento, en la Adoración de los pastores y magos, en el templo, con Simeón; en Nazaret; en Caná, al pie de la cruz; por todos los senderos evangélicos encontramos a María junto con su Hijo. Y esto continúa después del período evangélico, en que vemos que los mis-

terios de la Virgen son los misterios de Jesús, la gloria de Éste es la suya, y las vicisitudes históricas, tanto teológicas como litúrgicas, del Hijo, son las mismas de la Madre. El más leve desvío teológico acerca de la personalidad de Jesús es acusado inmediatamente por esta brújula de María, que busca siempre la exacta y dogmática coincidencia con su Norte divino. Y el Concilio de Éfeso (11 de julio de 431), cuando reconoce solemnemente y reivindica para María el título de Madre de Dios, no hace sino recoger el pensamiento y la creencia que se había ido expresando con más admiración filial que doctas definiciones. Éstas, en realidad, no venían al caso, sino en el momento del ataque de los herejes, que no sabían interpretar y explicar la figura de Jesús, con sus dos naturalezas, divina y humana, en una misma persona. Se encargó de explicarles y definirles esto el Concilio de Nicea (año 325), el cual tuvo de hecho, para la Mariología, mucha más importancia que el de Éfeso, puesto que al definir la unión de las dos naturalezas en una persona, en Cristo, enfocó definitivamente a María como Madre de Dios.

Hoy día quedan, sobre el particular, muy bien estudiados los cuatro primeros siglos del cristianismo y, por ende, descalificadas las teorías racionalistas y protestantes acerca de María, que consideraban la piedad hacia ella como una expansión de la mentalidad politeísta de los pueblos convertidos, mentalidad que exigía una divinidad femenina, para sustituir a Venus, Deméter o Astarté; o bien la atribuían a un excesivo aprecio de la virginidad ascética, que procuró sacar de la oscuridad a la Virgen María, para convertirla en radiante modelo de todas las virtudes.

Algunos autores, entre los cuales podemos citar al doctor Otto Menzinger y al doctor Neubert, han podido comprobar documentalmente que desde el principio, María, inseparablemente unida con Jesús, comparte sus glorias y sus oprobios. Más concretamente: María participa de su *liturgia*, de su *dogmatismo*, de su *poesía* y de su *arte plástico*.

MARÍA EN LA LITURGIA PRIMITIVA

María, en efecto, aparece en el lugar más céntrico de la piedad cristiana, como son los textos eucarísticos de la misa. El sacrificio de la cruz, así como el del altar, es el fruto de su purísimo cuerpo, por

obra del Espíritu Santo. «Este cuerpo que consagramos—dice gráficamente San Ambrosio—*est ex virgine*, procede de la Virgen.» Es natural, pues, que la memoria de María vaya unida a la memoria de Jesús, en la celebración eucarística. En las más primitivas y clásicas oraciones eucarísticas (*Canon*) encontramos constantemente a María, y en ellas se la afirma, de una manera más o menos directa, en el título de Madre de Dios. Lo mismo sucede en las listas de santos que figuran en las más antiguas conmemoraciones (*Memento*) de vivos y difuntos, anteriores al siglo v. Estas menciones solemnes de santos, en la misa, inician el culto mariano, que rápidamente alcanza un desarrollo extraordinario. Y María, salvo una o dos excepciones, ocupa siempre el lugar de honor.

He aquí un ejemplo, para formarse idea de estas primitivas oraciones eucarísticas (*Canon*). Trátase del formulario de una, que se ha comprobado ser obra de San Hipólito, romano, y que data aproximadamente del año 220. Dice así: «Gracias os damos, oh Dios, por medio de Jesucristo vuestro Hijo, que en los últimos tiempos nos enviasteis como Salvador y Redentor y Angel de vuestra voluntad, que es vuestro Verbo inseparable, por el cual hicisteis todas las cosas y tuvisteis en Él vuestras complacencias; lo enviasteis desde el cielo a las entrañas de la Virgen, el cual se encarnó en su seno manifestándose como Hijo vuestro, nacido del Espíritu Santo y de la Virgen, y cumplió vuestra voluntad y os granjeó un pueblo santo...»

Resulta también de mucho interés la constante mención de la Virgen en las memorias de los difuntos (*Memento*), que se leían en el momento más íntimo de la celebración eucarística. Estas memorias constituyán una especie de lista o catálogo de santos (apóstoles y mártires), en el cual María ocupa siempre un lugar preferente. Y obsérvese que en estos primitivos formularios la memoria de los santos tenía un acento de súplica, que da mayor interés y significado a su mención. La fórmula típica de este recordatorio litúrgico, que perdura todavía en la misa actual, es la que empieza con estas palabras: «Unidos en la misma comunión, y venerando la memoria en primer lugar de la gloriosa siempre Virgen María, Madre (de Dios y) del Señor nuestro, Jesucristo...»

Ya antes de las discusiones cristológicas del siglo II, encontramos también a María en el centro de la fe, en los *símbolos* o resúmenes de las verdades dogmáticas, que primitivamente tenían su lugar apropiado y su finalidad práctica en las ceremonias prebautismales, introduciéndose más tarde (a fines del siglo V) en la misa. El catecúmeno, antes de entrar en el cristianismo, tenía que conocer y ponderar su contenido dogmático. Esta profesión de fe revestía una solemnidad litúrgica y dogmática que no puede compararse con la recitación casi clandestina del Credo en la actual ceremonia del bautismo o en el acto, menos litúrgico, de la renovación de las promesas bautismales, en el día de la primera comunión. La fórmula o resumen de las verdades de fe cristiana, en España, como en Milán y las Galias, era entregada a los catecúmenos ocho días antes de la fiesta de Pascua, para que lo aprendiesen de memoria (*traditio symboli*: donación del símbolo). Luego, en el rito galicano y español, los catecúmenos lo recitaban solemnemente durante la ceremonia del Jueves Santo. Ahora bien: uno de los artículos fundamentales que figuran en estos primitivos resúmenes oficiales de la fe, que se han conservado hasta nosotros, es el de la Encarnación del Hijo de Dios, haciendo siempre constar su nacimiento de la Virgen María, por obra del Espíritu Santo. María, mencionada al lado del Espíritu Santo, alcanza un prestigio y un significado altísimos. San Agustín (siglos IV-V), en calidad de obispo de Hipona, de una manera precisa y llena de autoridad, explica a sus catecúmenos todo el alcance de este artículo de la fe: «Creo en su Hijo, Señor Nuestro Jesucristo, nacido, por gracia del Espíritu Santo, de la Virgen María.»

Tertuliano (siglos II-III) da en sus escritos varias fórmulas o símbolos, de fe que concuerdan con el más antiguo símbolo romano: «La regla de fe—escribe—es que confesemos que su Hijo Jesucristo fué enviado, del Espíritu Santo y por virtud de Dios Padre, en las entrañas de María Virgen y, hecho carne en su seno, nació de Ella...» Este concepto fué aclarándose a medida que lo exigían los herejes, quienes, perplejos ante la misteriosa unión de las dos naturalezas en Cristo, venían, de buena o mala fe, a perturbar aquella creencia filial y desprevenida de los primeros cristianos.

Es interesante seguir el curso de estas aclaraciones dogmáticas. Tanto la sublime teología de San Juan —«el Verbo se hizo carne»—, como las frases descriptivas de los demás evangelistas —«María, de la cual nació Jesús, que es llamado Cristo», «Y estando allí aconteció que se cumplieron los días en que había de parir, y parió a su Hijo primogénito», etc.—, son objeto de una lenta y solemne amplificación. Las sucesivas frases dogmáticas: *natus ex María*, *natus ex Virgine*, *Mater Dei* («nacido de María, nacido de la Virgen, Madre de Dios»), son jalonnes que indican las grandes controversias y las grandes definiciones de los privilegios de María, la cual cada vez se aleja más de su familiar ambiente nazareno.

De manera que, tanto en Oriente como en Occidente, desde los más remotos tiempos, que lindan con el Evangelio, la creencia en la Virgen, Madre del Hijo de Dios, constituía uno de los principales dogmas de la fe cristiana, que todos los fieles debían conocer y profesar explícitamente en el momento más culminante del año litúrgico. Ello daba a la creencia en la maternidad divina de María una enorme y viva resonancia.

MARÍA EN EL CULTO CRISTIANO PRIMITIVO

Dejando el terreno de las discusiones teológicas, en que la Virgen podría parecernos evaporarse en una pura fórmula dogmática, cabe preguntar: María, en su persona, ¿fué objeto de culto? La admiración y simpatía personales que inspiró a los fieles, ¿llegó a tener un carácter piadoso?

En vida encontramos ya a la Virgen dentro de un ambiente religioso. Se explica perfectamente. María no es considerada como un instrumento material e inerme de la Encarnación, sino como una criatura inteligente y libre, de la que Dios se sirve para realizar sus grandes propósitos, y para ello la enriquece con un cúmulo de gracias y de santidad que despertó la admiración reverente de los ángeles del cielo y de los contemporáneos de ella en la tierra. San Lucas, el gran retratista espiritual de María, nos la presenta dentro de esta atmósfera de pia-

dosa veneración. María se destaca con toda su velada grandeza. El arcángel San Gabriel se dirige a Ella, para pedirle su consentimiento a colaborar en la empresa de la Redención; Elisabet se inclina delante de Ella y la felicita; Simeón la bendice y le comunica sus vaticinios sobre su Hijo y sobre Ella misma. Es Ella quien pide a Jesús explicaciones por haber abandonado a sus padres; Ella quien, con el milagro de las bodas de Caná, empuja a Jesús a la vida pública; Ella quien, llevando la representación de toda la familia divina y humana, asiste al trágico desenlace del Calvario; Ella, finalmente, a quien Jesús, al morir, le canjea el título de Madre de Dios, por el de Madre de los hombres, dándole en sustitución de su persona toda la humanidad, este cuerpo místico que en cierta manera continuará incesantemente el misterio de la Encarnación.

Este culto de la Virgen, que ya se dibuja en los Evangelios, se perpetúa en lo que es viva y sacramental continuación de éstos: el año litúrgico.

Es interesante remontar por tierras de Oriente el curso de este caudaloso río de la liturgia católica, y descubrir las escondidas fuentes de donde procede, rastrear sus primeras y contadas fiestas. Al principio, se reducen a dos, Pascua y Pentecostés, dos fiestas judías con un contenido cristiano, anteriores al siglo III. En el siglo IV aparece la fiesta de la Epifanía, que abarcaba la Encarnación y Nacimiento de Jesús, su Presentación al Templo, su Bautismo y el milagro de las bodas de Caná. No tarda en aislarse la fiesta de Navidad, que en Roma, ya en el año 352, encontramos situada en 25 de diciembre. Otra fiesta, sobre todo en Oriente, toma gran relieve; es la fiesta que vulgarmente se conoce con el nombre de la Candelaria. En todas estas fiestas litúrgicas, anteriores al Concilio efesino, la figura de María va unida y venerada al lado de la de Jesús, según se desprende de las homilías predicadas en dichas solemnidades.

Pero en el siglo V—atendiendo sola y rigurosamente a los documentos, y sin hacer caso de las espontaneidades y tradiciones de los diferentes países—encontramos una fiesta dedicada exclusivamente a María. Es la *Commemoratio Dominæ Virginis Mariæ* («Conmemoración o aniversario de la Señora Virgen María»), que más tarde sabemos alcanzó

gran esplendor en los monasterios de Palestina. Parece que se celebraba el día 10 de agosto, el cual, desde tiempo remotísimo, era tenido como el día en que murió la Madre de Dios. En España, en tiempos de San Ildefonso, arzobispo de Toledo († 667), se celebraba con gran solemnidad esta misma fiesta, u otra semejante, de la Virgen. Este prelado mandaba realizar procesiones de súplicas (letanías) durante los tres días precedentes, y compuso a este objeto una misa especial. Esta fiesta parece ser la del 15 de agosto. Con motivo de ella (año 429), San Proclus, más tarde patriarca de Constantinopla, predicó una famosa homilía, en la que, entre otras muchas cosas, dice: «Se alegra la naturaleza, prorrumpe en gritos de júbilo el humano linaje, al ver que también las mujeres son celebradas; la humanidad entera se regocija porque son enaltecidas las vírgenes. Hoy nos ha congregado la Santa Virgen y engendradora de Dios, María, el tesoro inmaculado de la virginidad, el Paraíso espiritual del segundo Adán...»

No es de extrañar que antes del siglo V haya un tan reducido número de fiestas dedicadas a la Virgen. Una primera razón de ello la hemos apuntado ya: las fiestas de Jesús, que también eran contadas, son igualmente fiestas de María. Hoy ocurre al revés: fiestas como la Purificación y Encarnación, que propiamente son fiestas de Jesús, pasan vulgarmente como fiestas de María. Las persecuciones no eran propicias a las grandes solemnidades. Además, las fiestas no dedicadas al Señor, que en la época de que estamos tratando se reducían a fiestas de mártires, no eran otra cosa que aniversarios de la muerte de estos héroes de la fe cristiana, que en medio de la gran tragedia de las persecuciones absorbían toda la emoción de los fieles.

La poesía acudió muy pronto al servicio de la liturgia. Las cartas de San Pablo atestiguan la inspiración religiosa que se desataba en cánticos. Poco a poco se formaron en la liturgia cierta clase de oraciones y cantos, que llamamos himnos, y que alternaban con los salmos, lecturas y plegarias que acompañaban a la fracción del Pan (misa). Los monasterios orientales, de Siria y Egipto, fomentaron la producción de los himnos, que pronto repercutieron en Occidente. De estas producciones poéticas se han recogido ejemplos pertenecientes al siglo I. Los mismos herejes echaron mano de ellas para propalar sus errores.

Desde las famosas *Odas de Salomón* (siglo II), hasta los himnos inmediatos al Concilio de Éfeso, ensalzan con gran júbilo la persona de María. En ellos aparece completamente dibujada, tanto la apacible Madona, como la emocionante Dolorosa. El *Te Deum* (en su forma primitiva), con su solemne alusión a la Virgen, pertenece a estos primeros siglos de la Iglesia. Para dar idea del fervor poético de estas primitivas producciones literarias en honor de María, escogemos un himno griego dedicado a Ella, que concuerda con un *Transitorium* de la liturgia ambrosiana:

Alégrate y regocijate, alegría de los ángeles.
Alégrate, Virgen del Señor, gozo de los profetas.
Alégrate, Bendita, el Señor es contigo.
Alégrate, Tú, que por el ángel recibiste el gozo del mundo.
Alégrate, la que engendraste al Hacedor y Señor.
Alégrate, porque eres digna de ser Madre de Dios.

LA VIRGEN EN LA PRIMITIVA LITERATURA FOLKLÓRICA

Hasta aquí hemos seguido a María a través de la ciudad del cristianismo oficial y jerárquico. Falta ahora visitar sus arrabales, en donde el pueblo se manifiesta de una manera más espontánea, más exuberante, con expresiones poéticas henchidas de piadosa curiosidad y fervor. Existe, como hemos indicado antes, una antiquísima literatura cristiana, falsamente atribuida a autores históricos. Sus producciones más antiguas remontan ciertamente al siglo II, y florecieron por generación espontánea al margen de la Iglesia, para completar los auténticos Evangelios, que con su laconismo dejaban insatisfecha la pía curiosidad de los fieles. Estos escritos son globalmente conocidos, como ya dijimos, bajo el nombre de *Evangelios apócrifos*, y constituyen el primitivo folklorismo cristiano al margen del Nuevo Testamento. En ellos se desbordan la fantasía y la ingenuidad populares, arrastrando tras de sí verdades, tradiciones y leyendas acerca de los personajes de la historia evangélica.

Estos documentos, a pesar de su carácter apócrifo, dan testimonio del interés que los fieles de los más remotos tiempos experimentaban por todo lo referente al origen humano de Jesús y los antecedentes familiares de la Virgen. Los fieles no se sintieron satisfechos con las narraciones de San Lucas, y mucho menos con las de San Mateo, que les describían la concepción sobrenatural del Señor. Su explicable curiosidad se posa sobre la persona de María, sobre su virginidad y santidad, sobre su familia. Después de dos años de matrimonio y de haber tenido un hijo, es llamada simplemente Virgen María. En este afán de conocer y amar más a María, la imaginación popular recoge, inventa o transforma toda clase de pormenores de su vida, mal hilvanados por la tradición, y los acepta luego con la más completa credulidad.

Tanto el *Protoevangelio de San Jaime*, como la *Ascensión de Isaías*, o el *Evangelio de San Pedro*, nos dan, más que los escritos auténticos de los Santos Padres, la sensación viva de la anhelante devoción popular hacia la Virgen, cerciorándonos de que ésta no era una ficción, ni una fórmula dogmática, ni una figura olvidada o un instrumento material e inconsciente, como se había figurado el frío jurisconsulto Tertuliano.

El efecto de esta literatura apócrifa penetró hondamente en la sensibilidad de los tiempos posteriores, dejando una huella delatora en la piedad y en el arte de la Edad Media, como ya tendremos ocasión de comprobar más adelante. La propia Iglesia recogió en su liturgia mariana no pocos datos biográficos suministrados por estos libros tan singulares.

LA VIRGEN Y LA PRIMITIVA ARQUITECTURA CRISTIANA

La figura de María, que mucho antes de ser proclamada por el Concilio de Éfeso, solemnemente, Madre de Dios, había invadido, al lado de la de Jesús, los lugares más encumbrados de la fe, de la liturgia, de la poesía sagrada y popular, aparece, como consecuencia inevitable, en el arte cristiano anterior al siglo v. En efecto, en esta época encontramos ya templos dedicados a María.

La formación de la arquitectura cristiana fué lenta y penosa. Hasta el siglo iv (edicto de Constantino el Grande) la religión de Cristo

fué, sobre todo en Occidente, una religión clandestina, con raros oasis de tolerancia durante los cuales se improvisaron o adaptaron edificios destinados exclusivamente al culto. Y cuando se daba este caso, la atención de todos se obsesionaba especialmente con los mártires, cuyo recuerdo era tan localizado, tan trágico y vivo, y al mismo tiempo tan necesario para los posibles defensores de la fe.

Estos templos tenían una célula común, de la cual se originó su estructura. Esta célula era el sepulcro del mártir, que con su sola presencia reclamaba un culto y un abrigo. En cambio, con respecto a María no se sabía a punto fijo el día de su muerte ni el lugar exacto de su sepulcro. Su culto tenía, además, y en primer lugar, un sentido dogmático, e iba unido al culto de su Hijo, con unión física y moral. Todo esto retrasó la erección de templos dedicados exclusivamente a María.

La veneración de la Virgen iba íntimamente vinculada a aquellos templos que rápidamente se levantaron en los lugares célebres por los grandes hechos de la Redención, como fueron Nazaret y Belén. La primera de estas iglesias fué dedicada a la Anunciación; la segunda, al Nacimiento de Jesús. En la de Nazaret, antes del siglo IV, se desarrolla una fiesta local, que en el siglo V penetra en Occidente, y que no es otra que la de la *Annuntiatio Domini*, Anunciación del Señor, que encerraba en sí el culto de la Virgen.

Lo mismo puede decirse de la Basílica liberiana de Roma (de fines del siglo IV), en donde se guardaba la reliquia del Pesebre, y que era una réplica de la de Belén. Por el camino que siguió la Virgen en su huída a Egipto (región del sur de Palestina), también encontramos huellas de su culto, vinculado a un templo que recibió el nombre de «El reposo de la Virgen». No faltan noticias, ya más ambiguas, acerca de otras iglesias dedicadas a María en esta época. Tales noticias quedan corroboradas por el hecho de que en la ciudad de Éfeso, en la que la tradición situaba la última estancia y muerte de la Virgen, encontramos una grandiosa catedral dedicada a María, mucho antes de que el famoso Concilio proclamara solemnemente su título de Madre de Dios. En ese templo se celebró el Concilio, y el papa Celestino, al referirse a él, hace constar que dicha iglesia era llamada de María. Lo mismo atestigua el presidente de aquella trascendental asamblea: *In ecclesia*

magna, quæ appellatur Sancta Maria. Y todos los autores antiguos, al hablar del templo, añaden que era muy espacioso.

No pocos fueron los templos paganos que, a fines del siglo IV, los cristianos adoptaron para su culto. Tanit, la «Virgen celeste» cartaginesa, tan arraigada en su templo de Byrsa (Cartago), fué con gran facilidad suplantada por la verdadera *Virgo cœlestis*, al finalizar el siglo IV. Lo mismo sucedió con el famoso templo de la Acrópolis de Atenas, el Partenón, transformado poco antes del Concilio de Éfeso (año 430) en templo de la Virgen. Casos semejantes los encontramos en la célebre ciudad de Menas (año 408); en Alejandría (año 412); en Madaba, la llamada ciudad de los mosaicos, en el lado oriental del Mar Muerto (año 362).

LA APARICIÓN DE LA VIRGEN EN EL ARTE PLÁSTICO

Pero lo más emocionante es el momento en que todo ese cono luminoso del culto a María se proyecta sobre la pantalla del arte cristiano incunable. No es ya su nombre abstracto, ni su concepto dogmático, ni su veneración litúrgica, ni su repercusión folklórica, sino su misma figura, que brilla clandestinamente en la oscuridad de las catacumbas.

Entre las varias representaciones de la Virgen que se encuentran en aquellos lugares subterráneos, en donde se enterraba a los cristianos y resucitaba a nueva vida el arte pagano, merece particular atención una imagen de la Virgen, que figura en la escena litúrgica de la velación de una virgen consagrada a Dios. Es una pintura, la más hermosa y mejor conservada de las catacumbas de Priscila, en Roma, que remonta al siglo III (fig. 3). La Virgen aparece sentada en un trono, vestida con una blanca dalmática adornada con dos listas de púrpura. Tiene el Niño contra su pecho, en actitud de amamantarla. A su lado está el papa, quien, sentado en su cátedra, habla a una joven y, con el brazo extendido, le señala a la Virgen, como si pronunciara las palabras que más tarde había de decir San Ambrosio: *Hanc imitare, filia* («Hija, imita a ésta»).

Otra importante representación de María, de fines del siglo II o principios del III, es la que se encuentra también en las catacumbas de



Fig. 3.—LA VIRGEN DANDO EL PECHO A SU HIJO. Detalle de la velación de una virgen en una pintura mural del siglo III. (Catacumbas de Priscila. Roma.)

Priscila (fig. 4). Está igualmente sentada y lleva a Jesús en brazos; a su lado y en pie está el profeta Isaías, señalando a una estrella que había de brillar cuando una Virgen diera a luz. Es muy emocionante contemplar estas imágenes, verdadera semilla de toda la iconografía mariana.

Al lado de éstas y otras representaciones de la Virgen sentada, encontramos otro grupo iconográfico en que María está de pie, en acti-



Fig. 4.—LA VIRGEN Y EL PROFETA Isaías. Pintura mural, de fines del siglo II, asimismo perteneciente a las famosas catacumbas de Priscila, Roma.

tud de orante; es decir, con los brazos levantados hacia el cielo, que era la postura típica para orar en los tiempos primitivos. Un ejemplo eminentemente de este tipo de imágenes es la pintura mural que decora un sepulcro del *Cæmterium Maius*, de Roma, y se atribuye al siglo IV (fig. 5).

En esta época, la escultura cristiana es poco menos que inexistente. Por eso resulta inútil buscar una estatua de María, junto al tumulto de las falsas vírgenes paganas. Como tesoro rarísimo se ha conservado un famoso bajorrelieve, guardado en San Maximino de Tarascón (Provenza) y atribuido al siglo V (fig. 6). La Virgen aparece revestida de holgada dalmá-



Fig. 5.—LA VIRGEN EN ACTITUD DE ORANTE, CON SU HIJO. A los lados figura el anagrama de Cristo.
Pintura mural del siglo IV. («Cæmeterium Maius», en la vía Nomentana, en Roma.)

tica y con los brazos abiertos. María está representada como una de las vírgenes que en el templo de Jerusalén se dedicaban a Dios, según reza la inscripción que acompaña a la figura: MARIA VIRGO MINESTER DE TEM-PVLO GEROSALE («María virgen, servidora del templo de Jerusalén»).

Fieles a nuestro propósito de dejar de lado toda representación episódica de la Virgen, no hacemos ninguna referencia a un gran número de imágenes de María, a veces interesantes, que figuran en pinturas y relieves escultóricos destinados a ilustrar pasajes de la vida de Jesús.

El arte menor y más popular se afanó también en representar a María. Es un arte secundario, pero de gran interés, porque con sus inscripciones propias de un arte rudimentario, completa y corrobora a los antiguos y monumentales modelos iconográficos cristianos. Entre los productos de esta fabricación artesana ofrecen gran interés los renom-



Fig. 6.—MARÍA VIRGEN, ORANTE. *La Virgen es representada como servidora del templo de Jerusalén.* (Piedra grabada, siglos V-VI, de San Maximino de Tarascón, Francia.)

brados vasos de vidrio, con fondo de oro, utilizados en los ágapes o banquetes conmemorativos de la última Cena, celebrados al mismo tiempo que la Eucaristía, y más tarde separados de ella. Esto les da un cierto sabor litúrgico y por ende una mayor importancia. Tales vasos pertenecen a los siglos III y IV. A partir del año 409 no se encuentran más.

Conocemos seis vasos de éstos, que llevan grabada la imagen de la Virgen, de manera indudable, puesto que, además, consta su nombre.

En uno de ellos aparece María, como orante y sin el Niño, entre los apóstoles San Pedro y San Pablo, cuyos nombres constan también (fig. 7). Probablemente se expresa así la idea de que la Virgen ruega por la Iglesia fundada por los Apóstoles. Otras veces, María, como orante, está entre dos árboles, con la particularidad de que un nimbo rodea su cabeza. Los autores ven en esta representación a la Vir-



Fig. 7.—MARÍA ORANTE, CON LOS SANTOS PEDRO Y PABLO.
(Fondo de vaso grabado en oro, del siglo III.)

gen como medianera para entrar en el paraíso celestial. Otras veces vemos a la Virgen acompañada de Santa Inés o de rollos de la Escritura Sagrada. La autenticidad de semejantes documentos es indiscutible.

Todos estos raros y frágiles objetos, que han sobrevivido a las grandes devastaciones, son otros tantos testimonios del culto a la Virgen, anterior al Concilio de Éfeso, al cual autores racionalistas y protestantes atribuyen la excesiva y falsa importancia de haber inaugurado y propalado la devoción a la Madre de Dios y su dogmática trascendencia. Error que estos vasos destruyen con su modesta elocuencia.

El arte cristiano, hasta la reunión del Concilio de Éfeso, es decir, anterior al siglo v, creó dos fundamentales modalidades iconográficas de la Virgen. Una tiene carácter descriptivo: María, sentada y con el Niño al pecho, en plena y realista actuación maternal, como una pintura que los artistas llamarían de género. La otra modalidad iconográfica tiene un sabor más bien dogmático y conceptuoso, a la manera de una imagen de culto, y es la de María representada como orante, de pie y los brazos en alto. Ambos tipos iconográficos, que la pintura romana y helenista plasmó antes de morir, además de responder al estilo y calidad naturalista de esta pintura, encajan perfectamente con la flúida creencia de los fieles, no trabada todavía por definiciones, y con el folklorismo píadoso alimentado por las tradiciones y por los Evangelios apócrifos.

El Concilio de Éfeso resumió y precisó el conjunto de ese culto y esa fe, con la frase mágica de *María, Madre de Dios*, extinguiendo así definitivamente el balbuceo y el lamento, tan propios de un cristianismo recién nacido y perseguido, que ahora quería y podía expresarse con mayor corrección y propiedad. A partir de esta época, la devoción y literatura marianas experimentan un florecimiento enorme, dando a veces la impresión de la hiedra que oculta el tronco que la sostiene. Fieles y artistas se expresan con la euforia de sentirse magníficamente interpretados por la Iglesia docente, en sus sentimientos y creencias más íntimas y filiales. Los himnos y las homilías, las definiciones y las leyendas, estallan en un extasiado cántico a todas las excelencias de la Virgen, incitando a la pintura a dar forma plástica a toda esa exuberancia dogmática y devota.

Entretanto, la pintura romana agonizaba y surgían una sensibilidad y un estímulo nuevos, el arte bizantino, en el que colaboraron Oriente y Occidente, atraídos por el resurgimiento del arte helenístico. Los artistas bizantinos recogieron con gran veneración los primitivos tipos iconográficos de la Virgen antes mencionados, y los transformaron para adaptarlos al nuevo cristianismo que triunfaba en las basílicas y en las cortes de reyes y emperadores. Entonces, transpuesta la mitad del primer milenio, cristalizaron los elementos fundamentales de la iconografía mariana.

En esta época, el arte romano, que absorbe y distribuye dicha iconografía, presenta dos prototipos característicos esenciales de la figura



Fig. 8.—VIRGEN DE TIPO CLÁSICO. María y Jesús, a quienes unos Santos encomiendan un difunto, conservan la indumentaria clásica latina, llena de simplicidad y elegancia.
(Siglo VI. Capilla catacumbal de los Santos Félix y Adraucto. Roma.)

ra de la Virgen. Ambos abandonan la primitiva movilidad y naturalidad descriptivas, y cristalizan en una solemne y augusta simetría en la que María aparece como Reina o como Emperatriz. Ambos responden a dos conceptos y a dos matices de arte. Uno es aquel en que

la Virgen y el Niño conservan la indumentaria clásica, latina, llena de simplicidad y elegancia (fig. 8). El otro es el de la Virgen bajo aspecto



Fig. 9.—VIRGEN DE TIPO BIZANTINO. Con indumentaria recargada de bordados y pedrería, corona imperial y manípulo o paño manual exigido por la etiqueta de la época. (Fresco de Santa María Antigua. Siglos VI-VII. Roma.)

de emperatriz bizantina (fig. 9). Su indumentaria, recargada de bordados y pedrería, se convierte en una sumtuosa armadura que ahoga el cuerpo. María ciñe corona imperial ricamente adornada. Nótese que en ambas representaciones la Virgen sostiene con la mano izquierda un

manípulo o paño de mano, impuesto por la etiqueta civil de la época. Este pañuelo desaparece rápidamente de la iconografía mariana occidental. Ambos tipos iconográficos de la Virgen, el latino y el bizantino, persisten largo tiempo y rebasan los límites del primer milenio.

No debe, pues, creerse que la iconografía de la Virgen nazca al formarse la pintura y escultura románicas (siglo XI). Tampoco hay que pensar que el tipo de la Virgen hierática, sentada en un trono, con el Niño colocado de frente y en medio de las rodillas de su Madre, sea el tipo originario que nuevas circunstancias y nuevos sentimientos van alterando poco a poco, hasta darle una expresión más humana y maternal. Los pintores y escultores medievales no inventan ninguna actitud, ninguna modalidad importante en la representación de la Virgen. En las miniaturas e iconos primitivos, originales o copias, encontramos expresados con exquisita sensibilidad tanto el dolor, como la más delicada ternura, que tienden a fundir las figuras de la Virgen y el Niño en una sola.

Lo que sí cabe afirmar es que en el segundo milenio el renacimiento de la piedad mariana y su expresión artística siguieron un curso más normal, más simétrico, un *crescendo* de humanismo, cada vez más intenso y tierno, propio de un cristianismo mejor organizado y colocado ya sobre la espiral de una progresiva normalidad. En cambio, en el primer milenio encontramos simultáneamente la representación fría y dogmatizante, como soporte de una *idea*, y la representación naturalista y maternizada, como expresión de un *sentimiento*.

El Niño Jesús, gótico o renacentista, que acaricia la barbillla de su Madre; el que se enrosca al derredor de su cuello; el que juega con su corona; el que pone la mejilla sobre su mejilla: todas estas actitudes y sentimientos los encontramos ya en el arte y literatura bizantinos anteriores al año mil, dando prematuramente fórmulas a las delicadezas y ternuras del primitivo arte italiano. Nuestros artistas medievales y modernos no harán sino llenar de vino nuevo los odres antiguos.

* * *

Dentro del primer milenio y después del Concilio de Éfeso, ya podemos hablar de una iconografía española de la Virgen. En nuestro país hubo durante esta remota época una gran producción de manus-

critos iluminados, que recogieron las influencias y el estilo de un arte cristiano más antiguo. Por los ejemplares conservados podemos deducir que en España esta producción fué importantísima, y llegó a crear, o al menos divulgar, una visión plástica de la Historia Sagrada y de sus más destacados personajes. Estos manuscritos están constituidos por las famosas Biblias catalanas (de los siglos X y XI), y por los que se conocen bajo el nombre de *Beatus*, que es el del recopilador, sacerdote y probablemente también monje de Liébana (Asturias), que escribió en el siglo VIII. Este libro, típica y exclusivamente español, es una amalgama de textos patrísticos y de comentarios al Apocalipsis y al libro de Daniel. Los manuscritos estaban profusamente ilustrados, y ello fué motivo de su gran difusión, y al mismo tiempo, de su gran influencia artística. De este libro se conservan veinticuatro copias, que datan de los siglos X al XIII. Una quincena de ellas son de los siglos X al XI, y todas se hallan esparcidas en nuestros archivos y en bibliotecas extranjeras.

Dichos manuscritos tienen un valor iconográfico incalculable, por el hecho de que no son una creación espontánea de la época, ni aun del país, sino copias más o menos evolucionadas o iberizadas de miniaturas más antiguas, en su mayor parte desaparecidas. Pero he aquí un superviviente documento, que representa el eslabón entre las representaciones marianas catacumbales y las de nuestros *Beatus*, y es la miniatura que se encuentra en el famoso libro procedente de la abadía de Kells (en el condado de Meath, Irlanda) y atribuido a los siglos VII-VIII (fig. 10). Es una magnífica imagen de la Virgen entronizada, rodeada de cuatro ángeles (¿arcángeles?), que tendrá, unos siglos más tarde, una confusa repercusión en la miniatura catalana que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (fig. 244). La alusión a esta miniatura irlandesa resulta muy justificada si se tiene en cuenta la enorme influencia que las miniaturas de la Isla de los Santos ejercieron sobre la miniatura europea (fig. 11).

Nuestros manuscritos reflejan, pues, perfectamente la iconografía mariana que ilustró y enfervorizó la piedad de nuestros antepasados anteriores al año mil. En estos bellos documentos gráficos, la Virgen, como era de esperar, tiene el lugar eminente que ocupa en los Evangelios y la

importancia que le dan los concilios y los primeros Santos Padres. Como se trata de libros históricos, la figura de María presenta un carácter des-



Fig. 10.—LA VIRGEN ENTRONIZADA. *En los cuatro ángulos se representan otros tantos ángeles con «flabellas», abanicos.* (Miniatura del famoso libro de Kells, en Irlanda. Siglos VII-VIII.)

criptivo y episódico, que, a falta de otro documento gráfico de la época, nos vemos obligados a admitir y comentar. Hay, no obstante, cuatro escenas: la Adoración de los Reyes Magos, la Ascensión de Jesús, la Asunción de la Virgen y la escena de la mujer apocalíptica, que nos

permiten vislumbrar la figura aislada y devocional de María, la única que aquí nos interesa. De dicha escena de la Adoración de los Reyes, pintada durante el siglo III, en las catacumbas de Domitila, en Roma, se desprenden



Fig. 11.—MARÍA CON SAN GABRIEL Y MARÍA CON JESÚS.
Dos escenas del siglo X, en las que la figura de la Virgen
toma un raro aspecto de miniatura irlandesa en descompo-
sición. (Biblia mozárabe, escrita y pintada por Juan y
Vimara, para el abad Mauro, en el monasterio de Albares.
Archivo de la catedral de León.)

dió la figuración de la Virgen entronizada (fig. 12). En época románica primitiva, cuando en una imagen de María vemos que el Niño, sentado sobre el regazo de su madre, se vuelve hacia un lado, no cabe duda de que la imagen es un recorte o derivación de una escena de la Epifanía.

Esta adaptación es flagrante en los frontales románicos catalanes. En la *genealogía* de un *Beatus*, al mencionar a los padres de Jesús, se repre-



Fig. 12.—LA VIRGEN ENTRONIZADA. Detalle de una antiquísima Adoración de los Magos, pintura mural del siglo III, en las catacumbas de Domitila, en Roma, y que da la pauta de las posteriores virgenes entronizadas.

senta a la Virgen con el Niño en esta actitud ladeada, con o sin los Reyes. A veces, incluso da la sensación de que los Reyes van a adorar, no al Niño, sino una imagen escultórica de la Virgen: hasta tal punto estas escenas de la Epifanía nos revelan la imagen solemne y hierática

de María entronizada, tan divulgada en el período románico. La inhabilidad de representar a la Madre y al Hijo de perfil, contribuyó, en una



Fig. 13.—LA VIRGEN ENTRONIZADA. Postura frontal y simétrica. (Madera policromada. San Martí Sarroca, Barcelona. Siglo XI. Destruída en 1936.)

época desbizantinizada, a la formación o conservación del prototipo de la Virgen simétrica, con el Niño colocado de frente y en el centro (fig. 13).

Las escenas de la Ascensión, con la Virgen en medio de los Apóstoles (fig. 14), y de la Asunción, con la Virgen dentro de una

aureola (figura 15), nos delatan lo que fué o pudo ser la primitiva figura de María, considerada como orante. La inapreciable miniatura de



Fig. 14.—LA VIRGEN ORANTE. En la escena de la Ascensión. La Virgen está en la parte media inferior, entre los Apóstoles. (Miniatura de la Biblia de Ripoll, llamada de Farfa. Primera mitad del siglo XI. Biblioteca Vaticana.)

la Biblia de Ripoll, que reproducimos en dicha figura 15, refleja la más antigua representación de esta escena de la Asunción, que examinamos.

Pero mucho más importante que todas estas representaciones es la de la mujer apocalíptica, que ilustra un pasaje del misterioso libro

de San Juan (xii, 16-17). La literatura patrística, desde los primeros siglos, considera a esta dramática mujer como una personificación, ora de la Virgen María, ora de la Iglesia. Y aquí ya salimos definitivamente del cuadro histórico, que en esta obra no nos interesa. En dicha escena apocalíptica, la figura de la Virgen toma un carácter individual, aislado,



Fig. 15.—LA VIRGEN ORANTE. En la escena de la Asunción. María está sola en su nimbo, entre cuatro ángeles que lo sostienen. (Miniatura de la Biblia de Ripoll, llamada de Farfa. Biblioteca Vaticana.)

encarnando un concepto o encomiando una prerrogativa. Ya tendremos ocasión de comprobar la trascendencia que alcanzó en la iconografía mariana esta primitiva representación apocalíptica de la Virgen. Ella vino a continuar la representación de la figura de María en actitud de orante, que perdurará hasta nuestros días, a través de variadísimas formas.

En estas miniaturas, que—conviene repetirlo—reproducen una iconografía anterior al año mil, vemos delinearse la figura de la Virgen en medio de la gran penuria artística de aquellos tiempos. Constitu-

yen la prehistoria nebulosa y anónima de nuestra iconografía mariana. Unas veces, la Virgen (fig. 16) todavía conserva una estudiada y geo-



Fig. 16.—LA VIRGEN ENTRONIZADA. Sentada simétricamente. En la mano lleva un lirio. Ciñe corona. El Niño Jesús bendice a los tres Magos. En el ángulo inferior, San José. (Miniatura de la Biblioteca Provincial de Burgos. Siglo XII.)

métrica complejidad de líneas y colores, debida al modelo bizantino que el artista indígena ha aclimatado trabajosamente. Otras veces es un esbozo ingenuo e infantil de un *scriptor* que ha prescindido de las fórmulas marchitas conservadas en los escritorios monásticos de los si-

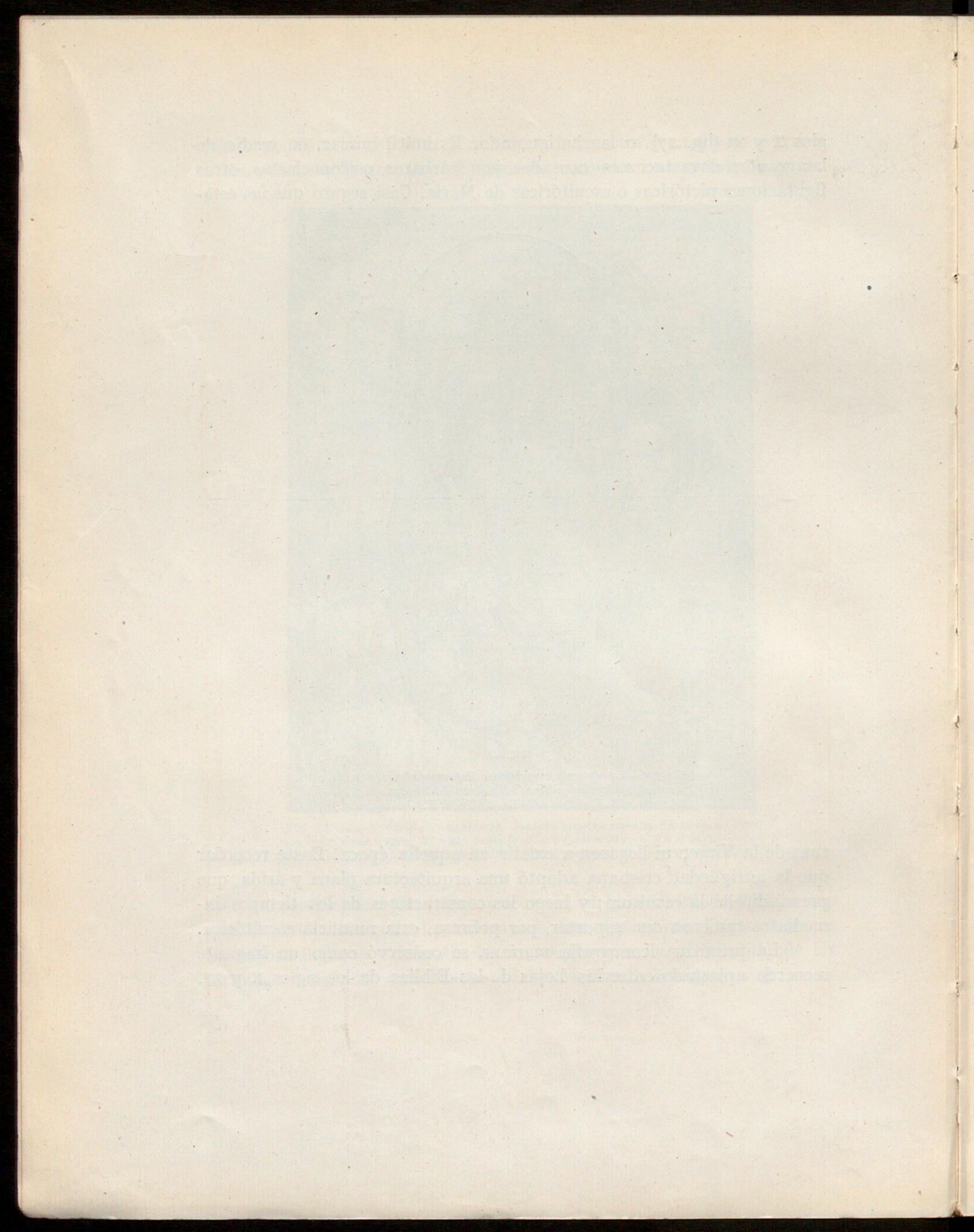
glos X y XI (fig. 17), o las ha ignorado. Es inútil buscar, en medio de las grandes devastaciones causadas por bárbaros o iconoclastas, otras figuraciones pictóricas o escultóricas de María. Casi seguro que las esta-



Fig. 17.—LA VIRGEN Y EL NIÑO. Representados con trazo y espontaneidad infantiles. (Miniatura del Beatus, del s. X, existente en la Catedral de la Seo de Urgel. Estilo mozárabe.)

tuas de la Virgen ni llegaron a existir en aquella época. Baste recordar que la antigüedad cristiana adoptó una arquitectura plana y árida, que prescindió de la escultura; y luego los constructores de los tiempos inmediatos tuvieron que soportar, por pobreza, esta renuncia escultórica.

La primitiva iconografía mariana se conservó como un fragante recuerdo aplastado entre las hojas de las Biblia de los siglos X y XI.



PRIMERA PARTE
LA VIRGEN ORANTE

СТАВРУГИИ

LA VIRGEN ORANTE CONTEMPLATIVA

I. MARÍA GOZOSA

LA VIRGEN APOCALÍPTICA O PREEXISTENTE

EN el arte español la imagen más antigua de la Virgen que encontramos, al margen de la historia, es precisamente la imagen de la llamada Virgen preeexistente, es decir, la que la liturgia presenta en el día de la fiesta de su Inmaculada Concepción, como destacándose del fondo de la eternidad y presidiendo a la creación entera. «El Señor—dice María, aplicándose las palabras del *Libro de la Sabiduría*—me poseyó en el principio de sus obras, desde el comienzo, antes que criase cosa alguna.» Es la Virgen que anuncia Dios en el momento de castigar a nuestros primeros padres, la que vió la Sibila desde el fondo de la leyenda, y la que contempló San Juan en la isla de Patmos. Esta imagen, la más primitiva de la iconografía mariana española, es la que dió el modelo acabado para la imagen de carácter dogmático más moderna, como la Inmaculada.

La Virgen apocalíptica, según la encontramos en los *Beatus* (manuscritos, como dijimos, de los siglos X y XI), es, según notábamos antes, una copia más o menos alterada de una imagen anterior al segundo milenio. Lleva ya una tradición de tres o cuatro siglos, lo que equivale a decir que proviene de una época en que el floreciente arte bizantino

hizo el enorme esfuerzo de improvisar una iconografía cristiana casi del todo nueva. Importa, por lo tanto, destacar su antigüedad.

Esta imagen es una transcripción plástica de la que describe San Juan en su *Apocalipsis* (xii). Dice así: «Y apareció en el cielo una grande señal: una mujer cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas... Y fué vista otra señal en el cielo, y he aquí un dragón bermejo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas siete diademas... Y el dragón se paró delante de la mujer, que estaba de parto, a fin de tragarse al hijo, luego que ella le hubiese parido... Y parió un hijo varón, que había de regir todas las gentes con vara de hierro.»

Los autores eclesiásticos identifican a esa mujer como una personificación de María, o bien como representación de la comunidad de los fieles, o las dos cosas a la vez. En el fondo, viene a ser lo mismo, porque podemos considerar al Hijo de María como el Cristo personal e histórico, o como el Cristo místico, que es la Iglesia. Así que esta mujer es una madre alegórica. Los fieles y los autores eclesiásticos se inclinaron en seguida hacia la alegoría de Madre de Dios. He aquí el testimonio, terminante y sumamente representativo, de San Agustín: «Ninguno de nosotros—dice—ignora que este dragón era el diablo, y que la mujer representaba a la Virgen María, la cual, siendo virgen, dió a luz a nuestro Redentor; virgen que, además, en su persona representaba a la Iglesia.»

En una hojita volante, de mediados del siglo XVIII, un autor mediocre hizo circular el mismo comentario patrístico en forma poética:

*Este el Prodigio fué, que Juan atento
divisar pudo en la celeste altura;
y éste un retrato fué, en que el firmamento
a María cifró, Beldad tan pura,
que de su perfección y lucimiento,
de sus prerrogativas y hermosura,
sólo ser pudo, tanta luz unida,
oscura imagen, copia deslucida.*

«Octavas Rhimas», 1748.

La liturgia, que en su ley de orar impone la ley del creer, aplica este texto apocalíptico a la Santa Virgen; a la Madre que dió a luz, sin dolor, al Mesías en persona; a la Madre que, en su con-pasión, alumbró con dolor al Cristo místico (la Iglesia).

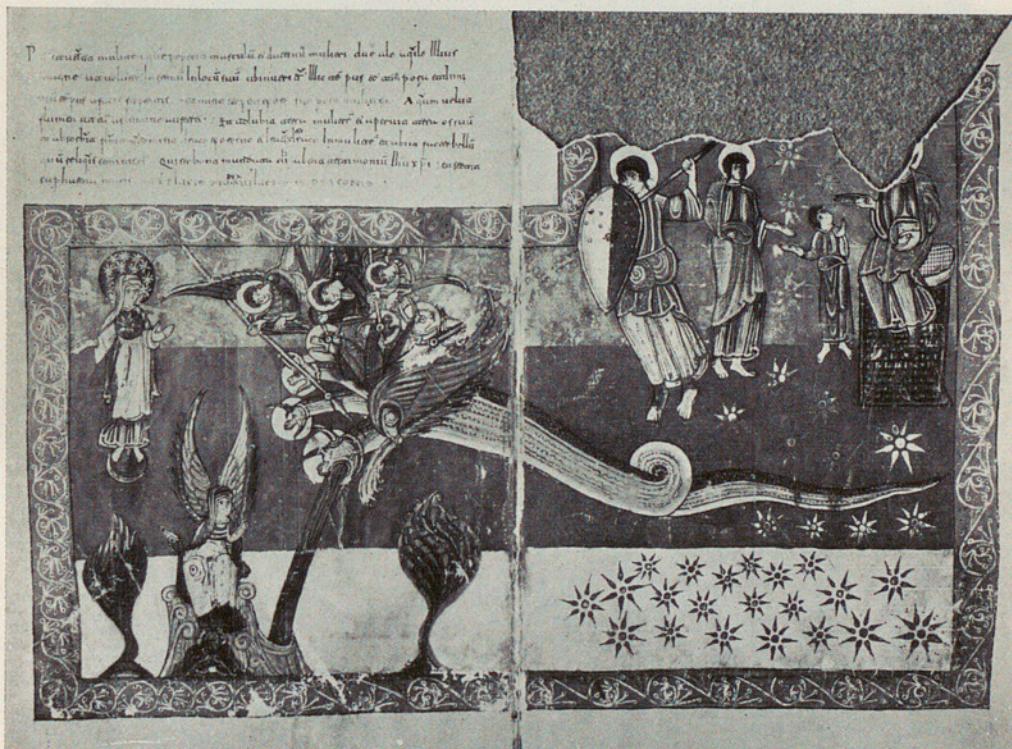


Fig. 18.—LA MUJER APOCALÍPTICA. Primitivo modelo de la representación de la Virgen preexistente. La mujer es asaltada por el dragón infernal, que con su cola arrastra las estrellas del firmamento. (Manuscrito del siglo XI, existente en la Real Academia de la Historia. Madrid.)

En el arte español, esta mujer, alegoría de la Virgen, viene representada de tres maneras principales, que vamos a resumir a continuación:

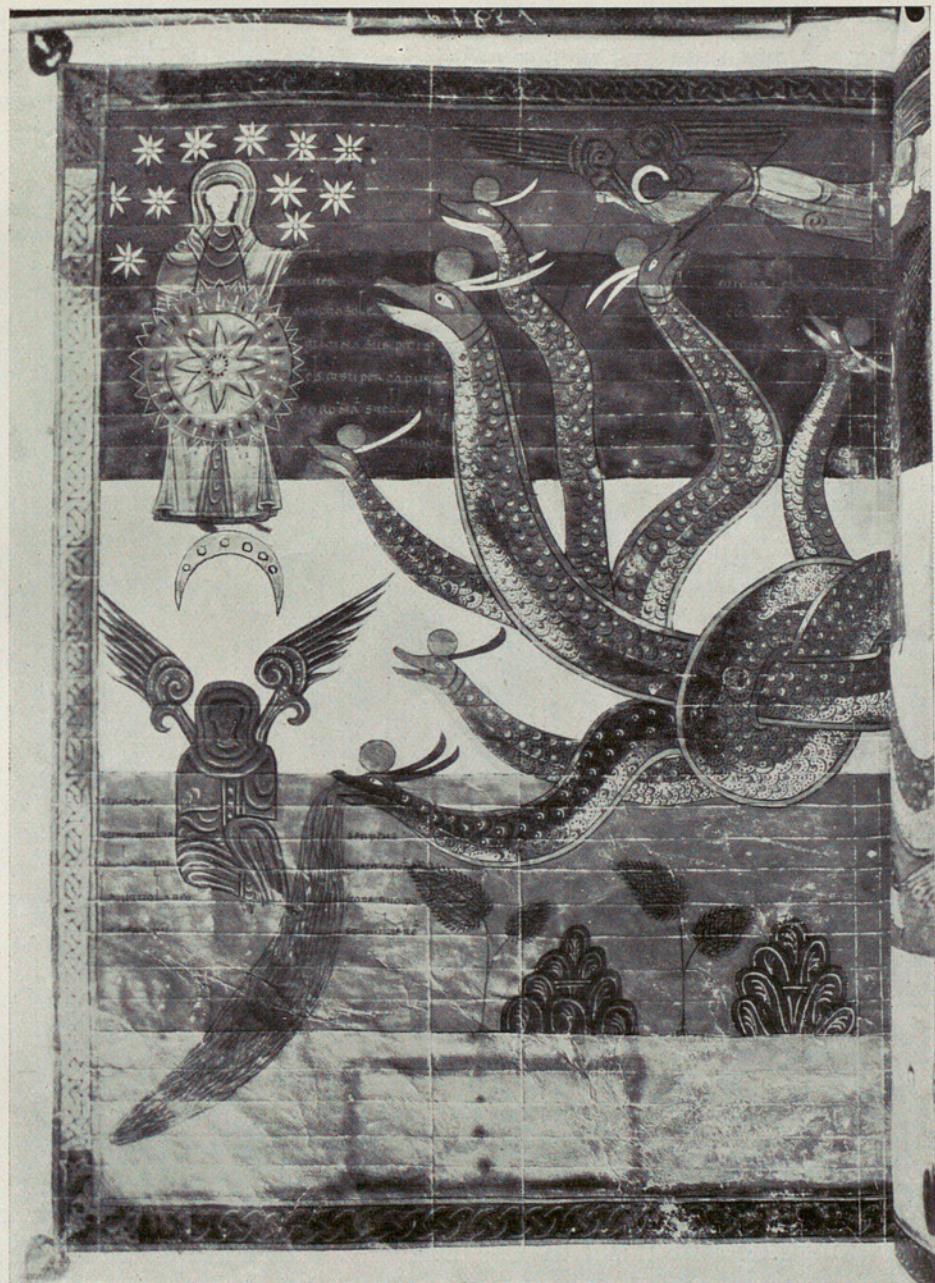
1.^a Sin el hijo, los brazos abiertos, en actitud de orante; alrededor de la cabeza, las doce estrellas; sobre su pecho o vientre, el disco solar; a sus pies, la luna. Es la figuración que más tarde adoptará, casi intacta, el arte de toda Europa, para representar a la Virgen en el inefable misterio de su Inmaculada Concepción (figs. 18, 19 y 20).

2.^a La mujer, con los mismos ornamentos astrales, que le dan un aspecto glorificado y de divinidad, tiene como entreabierto su seno,



Fig. 19.—LA MUJER APOCALÍPTICA. (*Detalle del grabado anterior.*)
Aquí se ve perfectamente que la Virgen va adornada con las
doce estrellas en la cabeza, el sol en el pecho y la luna a los pies.

en cuyo interior se pone de manifiesto su hijo, rodeado de rayos solares. La actitud de esta imagen es todavía la de orante, con los brazos abiertos. El detalle de su seno maternal, con su gran expresividad, a no tardar se aplicará a la Virgen de la Esperanza o de la O (fig. 21).



LA MUJER APOCALÍPTICA

Fig. 20.—Otra versión, magnífica, del modelo primitivo de la Virgen preeexistente, adornada con las doce estrellas, sol y luna. (Miniatura mozárabe, siglos X-XI. Biblioteca de El Escorial.)

3.^a La mujer, con los ornamentos astrales de estrellas, sol y luna, colocados sin norma a sus pies y cabeza, sostiene en sus brazos al Hijo, lo que externamente le quita el carácter de orante. Y aquí tenemos

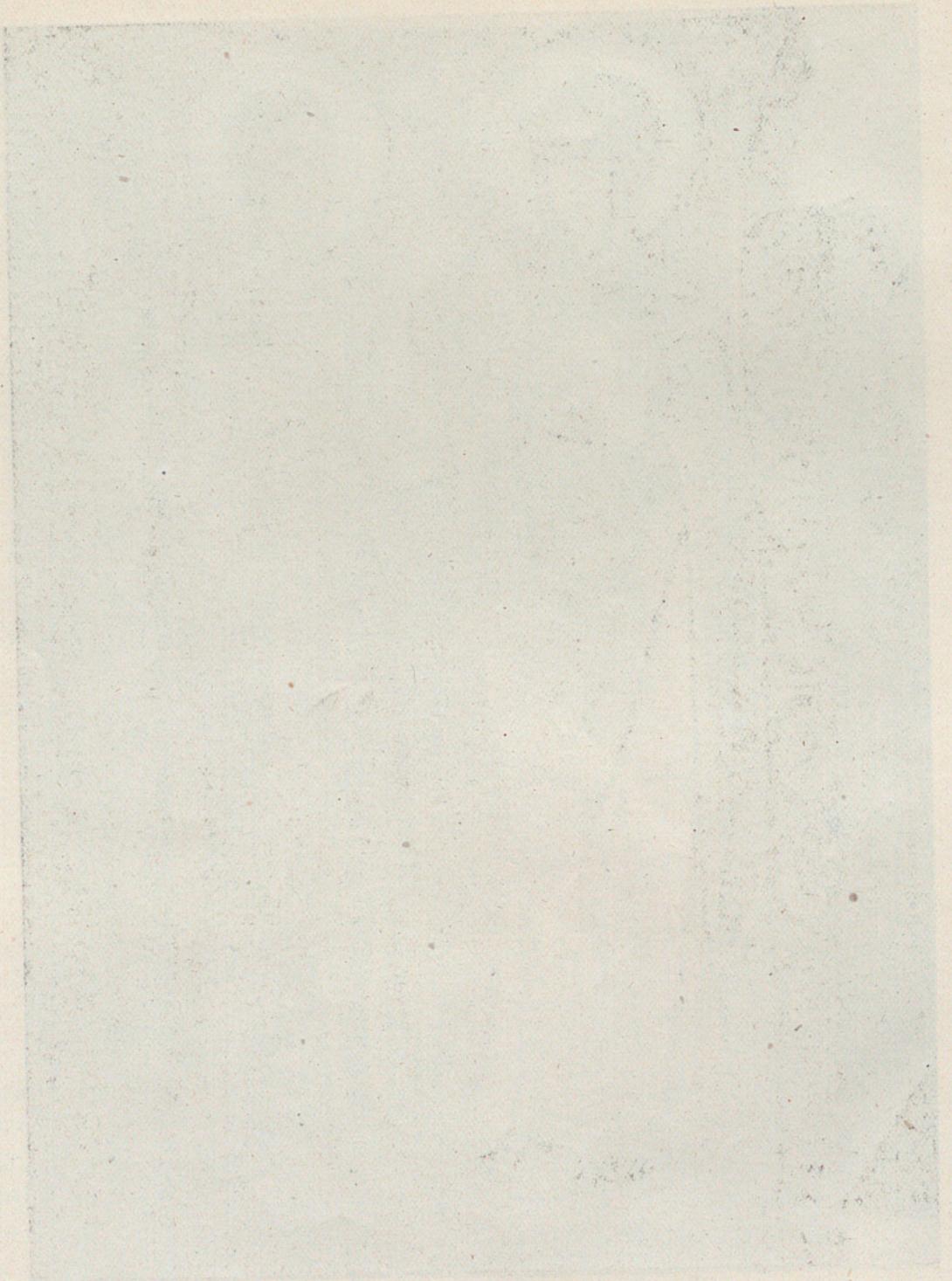


Fig. 21.—LA MUJER APOCALÍPTICA. Otro tipo primitivo de la Virgen preexistente con sus acostumbrados atributos.

ya perfecta, a la Virgen románica y a la de todos los tiempos (fig. 22). En este magnífico manuscrito del *Beatus*, procedente de Santa María de Carracedo y conservado en Burgo de Osma (Soria) vemos (a la izquierda) al dragón atacando a la mujer apocalíptica. La boca infernal vomita un río que ha de inundar la tierra y dar muerte al hijo que



LA VIRGEN, ACOMPAÑADA DE SU VIDENTE, SAN JUAN EVANGELISTA. BELLA PINTURA MURAL DEL SIGLO XII, PROCEDENTE DE LA SEO DE URGEL. MUSEO DE BARCELONA.



aquella estrecha contra su vientre. En la parte superior de esta miniatura, la mujer, con alas, salva a su hijo y lo presenta al Omnipotente.



Fig. 22.—LA MUJER APOCALÍPTICA. (*Miniatura de un Beatus, fechado en 1124*).

Con el primer tipo de mujer apocalíptica hay que relacionar ciertas imágenes, tales como la representada en la bellísima pintura mural existente en el ábside de San Pedro de la Seo de Urgel (LÁMINA II), que remonta al siglo XII. Lleva en la mano izquierda una corona con las doce estrellas, y tiene al lado a su famoso vidente, el evangelista San Juan.

LA VIRGEN APOCALÍPTICA ALADA

La escena apocalíptica tiene, como hemos visto, un segundo episodio: la huída de la mujer atacada por el dragón, que con su cola arrasta a la tercera parte de las estrellas del cielo: «Y cuando el dragón vió que había sido derribado en tierra, persiguió a la mujer que parió el hijo varón. Y fueron dadas a la mujer dos alas de grande águila, para que volase al desierto, a su lugar... Y la serpiente lanzó de su boca, en pos de la mujer, agua como un río, con el fin de que fuese arrebatada de la corriente. Mas la tierra ayudó a la mujer, y abrió la tierra su boca, y sorbió el río que había lanzado el dragón de su boca.»

La mujer con las dos alas está por lo general representada simultáneamente con la que lleva sólo el ornato de los astros (figs. 20, 21 y 22). Para que no falte nada a la identificación de la mujer apocalíptica, el arte cristiano dió también a la Virgen estas dos alas. He aquí un grabado de Juan de Jáuregui (siglo XVIII), en el que con plena evidencia la mujer apocalíptica es identificada todavía con la Madre de Dios, en su gesto típicamente español de Inmaculada (fig. 23), mientras en la parte superior dos ángeles se llevan al Hijo, salvado, hacia el Padre Eterno, y San Miguel ataca a la bestia. Un grabado de carácter polémico, de la antigua imprenta mallorquina de Guasp (fig. 24), completa la identificación, representando a la Virgen dentro del disco solar, a su cabeza las estrellas, a sus pies la luna, y más abajo el dragón vomitando el río de agua. El dragón es atacado por los grandes defensores de la Inmaculada Concepción: Raimundo Lulio (siglo XIII) y Duns Escoto, el *Doctor*

Marianus (siglos XIII-XIV), que le asestan terribles golpes con sus plumas, como enormes lanzones. Ambos aparecen representados en la so-



Fig. 23. —LA MUJER APOCALÍPTICA ALADA. En su actitud de Inmaculada. (Grabado de Juan de Jáuregui, siglo XVIII.)

ledad de sus respectivas islas, Raimundo Lulio en Mallorca y Escoto en la Gran Bretaña, con encantadora ingenuidad de trazo y de acción.

En las representaciones de la Inmaculada, normalmente este dragón se cambia en una serpiente, tal como nosotros estamos acostumbrados

a verlo, desde nuestra infancia; pero no pocas veces encontramos a ese dragón colocado debajo o alrededor del globo terrestre o lunar. En el grabado de Jáuregui, más que un río, lo que ha echado por la boca es un verdadero lago. De todos modos, no hay que confundir a esa bestia

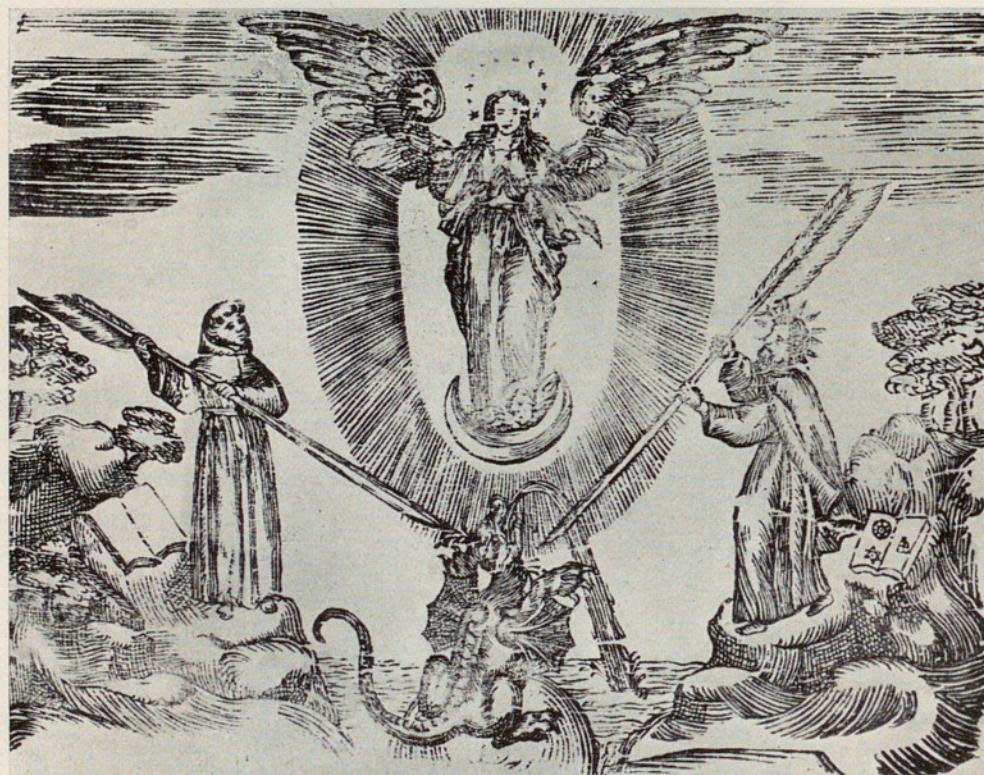


Fig. 24.—LA VIRGEN PREEXISTENTE ALADA. Se destaca sobre el disco solar; alrededor de la cabeza, las doce estrellas; a sus pies, la media luna y el dragón vomitando el río. A sus lados, Raimundo Llull (nimulado) y Duns Escoto asestan con sus plumas, manejadas a manera de lanzas, terribles golpes al dragón. (Boj de la Imprenta Guasp. Mallorca.)

apocalíptica, con la serpiente alada, de la que hablaremos más tarde, al tratar de la iconografía española de la Inmaculada Concepción.

Los autores místicos dieron una acabada explicación de los símbolos de la Virgen apocalíptica. Las doce estrellas son las doce tribus de Israel, o más bien los doce Apóstoles. El sol es Jesucristo. La luna es San Juan Bautista, que mengua en cuanto aparece el Sol de Justicia.

LA VIRGEN SIBILINA

Al lado de la Virgen apocalíptica o preexistente hay que colocar la Virgen sibilina, la que dice relación con la supuesta profecía de la sibila Tiburtina y tiene un cierto parecido con la de la visión de San Juan en Patmos. Las sibilas son consideradas como los profetas del paganismo, y sus vaticinios como un complemento de las profecías del Antiguo Testamento. Al parecer, en el siglo VIII antes de Jesucristo ya existía en los países de cultura griega un don de profecía. Lo ejercían unas mujeres de las cuales nada cierto se sabe acerca de su origen, país y nombre. Sus oráculos han sido considerados como restos de la paradisiaca y original profecía acerca de un futuro Redentor, de la que los pueblos, al multiplicarse y dispersarse, conservaron un vago recuerdo. Los *Oracula Sibyllina*, que todavía se conservan, eran constituidos a base de escritos judíos, algunos de los cuales se remontan a dos siglos antes de Jesucristo.

Las sibilas hacen su aparición, en el arte cristiano, durante los siglos XI y XII. En Occidente, la que se hizo más famosa fué la sibila Tiburtina, debido a una tradición muy popular en Roma. He aquí cómo la presenta *La leyenda dorada*, de Vorágine:

«El Senado, con el fin de premiar al emperador Octavio por haber dado la paz al mundo, quiso adorarlo como un dios. Mas el prudente emperador, sabiéndose mortal, no quiso pavonearse con el título de inmortal, sin antes haber preguntado a la sibila si el mundo vería nacer algún día un hombre más grande que él. Estando, el día de Navidad,



LA VIRGEN SIBILINA

Fig. 25.—La Virgen con el Niño se aparece al emperador César Augusto, que, cetro en mano, acude a consultar a la sibila, la cual le anuncia: «Este Niño será más grande que tú.» (Miniatura de la Biblia, del siglo XIII, existente en el Archivo de la Catedral de Toledo.)

la sibila a solas con el emperador, he aquí que vió aparecer, en la mitad del día, un círculo de oro alrededor del Sol, y en el centro del círculo había una Virgen de maravillosa belleza, llevando un Niño en su seno. La sibila mostró este prodigo a César, y se oyó una voz que decía: Ésta es el altar del cielo (*ara cœli*). Y la sibila dijo: Este Niño será más grande que tú. La estancia donde tuvo lugar este milagro fué consagrada a la Santa Virgen, y en este lugar es donde se eleva hoy día la iglesia de Santa María *Ara Cœli*.».

Este episodio legendario tuvo una consagración semilitúrgica, puesto que en el famoso Pesebre de Ara Cœli se cantaba la siguiente antífona:

Stellato hic in circulo Aquí dentro de un círculo estrellado,
Sybillæ tunc oraculo un día, gracias al oráculo de la sibila,
Te vidi rex in coelo. te vió el rey en el cielo.

No es de extrañar que esta escena haya sido frecuentemente representada por el arte cristiano. De ella se destaca, sobre un fondo de leyenda y de devoción, la figura aislada de María, contribuyendo así a la formación de la renaciente estatuaria de la Virgen mayestática. El arte románico, siempre que hubo de representarla fuera del ambiente histórico, la sentó en un trono, con el Niño en el regazo. Como ejemplo de esta Virgen damos una página de un manuscrito del siglo XIII guardado en el archivo de la catedral de Toledo (fig. 25). La representación lleva por título: *Sibylla vidi Virginem cum Puero in circulo iuxta solem* («La sibila vió a la Virgen con el Niño en un círculo junto al sol»). Es raro representar separadamente, como aquí se hace, el círculo de María y el disco solar. Por lo general, la Virgen va dentro del sol y rodeada de rayos luminosos, característica que se aplicará a todas las Vírgenes aparecidas. Debajo figuran Octavio, con el cetro en la mano, y la sibila, con una leyenda que dice: *Puer iste maior te est; ipsum adora* («Este Niño es mayor que tú; adórale»).

LA VIRGEN DE GUADALUPE

Tanto la Virgen apocalíptica como la sibilina, en tanto que son apariciones celestes, están rodeadas de rayos solares. Ellas dieron la pauta a no pocas imágenes de Virgen aparecida, creando un tipo iconográfico que se repite a menudo sin conocerse su primitiva ascendencia. A este tipo iconográfico hay que referir la imagen mejicana de Nuestra Señora de Guadalupe, muy popular en España. Es una Virgen aparecida, que se manifestó en el siglo XVI a un indio recién bautizado, llamado Juan Diego.

Entre la gran profusión de telas y cobres pintados, nos viene a la mano una interesante pintura sobre cuero, que forma parte de la colección del marqués de San José de Sena, de Sevilla (fig. 26), y nos da la representación más típica de la patrona de Méjico. Toda ella no parece sino una transcripción moderna de la Virgen apocalíptica, presentando sus dos características principales, de *orante* (con las manos plegadas en gesto moderno de oración), y de la *aureola solar*.

Estas imágenes de Vírgenes aparecidas, casi siempre responden a un modelo antiguo, que llega a influir en la real o supuesta visión. El tipo iconográfico de Virgen rodeada de rayos solares era frecuente mucho antes de la aparición de la Virgen mejicana, tanto en nuestro país como en el extranjero. Formaba parte de la iconografía mariana universal. De manera que es muy fácil identificar erróneamente como Virgen de Guadalupe, una de estas Vírgenes simplemente apocalípticas, que flotan en la iconografía de María, esperando cristalizar definitivamente en una imagen de la Inmaculada.



LA VIRGEN DE GUADALUPE

Fig. 26.—Encantadora y tierna derivación de la mujer apocalíptica. (Pintura sobre cuero. Siglo XVII. Colección del marqués de San José de Sena. Sevilla.)

Una de estas imágenes dudosas es la que, con el nombre de Virgen de Guadalupe, figura en la colección del conde de Campo Rey. Es una



Fig. 27.—LA VIRGEN DE GUADALUPE. *Este tipo dudoso de imágenes es considerado como de la Virgen de Guadalupe.*
(Colección del conde de Campo Rey. Sevilla.)

pintura sobre tabla, del siglo XVI. El motivo de la duda no es precisamente el hecho de que la Virgen lleve en brazos al Niño Jesús, sino más bien su parecido con tantísimas imágenes de la Virgen aureolada o apocalíptica (fig. 27). Es un ejemplar realmente delicado y precioso.



LA VIRGEN DE GUADALUPE

Fig. 28.—Talla de Andrés de Nájera. (Siglos XV-XVI. Procedente del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid. Museo Provincial de Bellas Artes de esta ciudad.)

La que no cabe duda de que responde a su atribución de Virgen de Guadalupe, es la figura esculpida en una silla de coro, que actual-



Fig. 29.—NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE. *Antigua imagen románica que se venera en el famoso monasterio de este nombre. (Guadalupe, Cáceres.)*

mente se conserva en el Museo Provincial de Valladolid (fig. 28). Es una espléndida talla del maestro Andrés de Nájera (siglos XV-XVI). Trátase de una Virgen de Guadalupe, porque en este coro se representan varias Vírgenes veneradas en diferentes regiones y monasterios. Sus

abades, que contribuyeron a la construcción de este coro, hicieron tallar en sus sillas la imagen del titular venerado en sus respectivos monas-

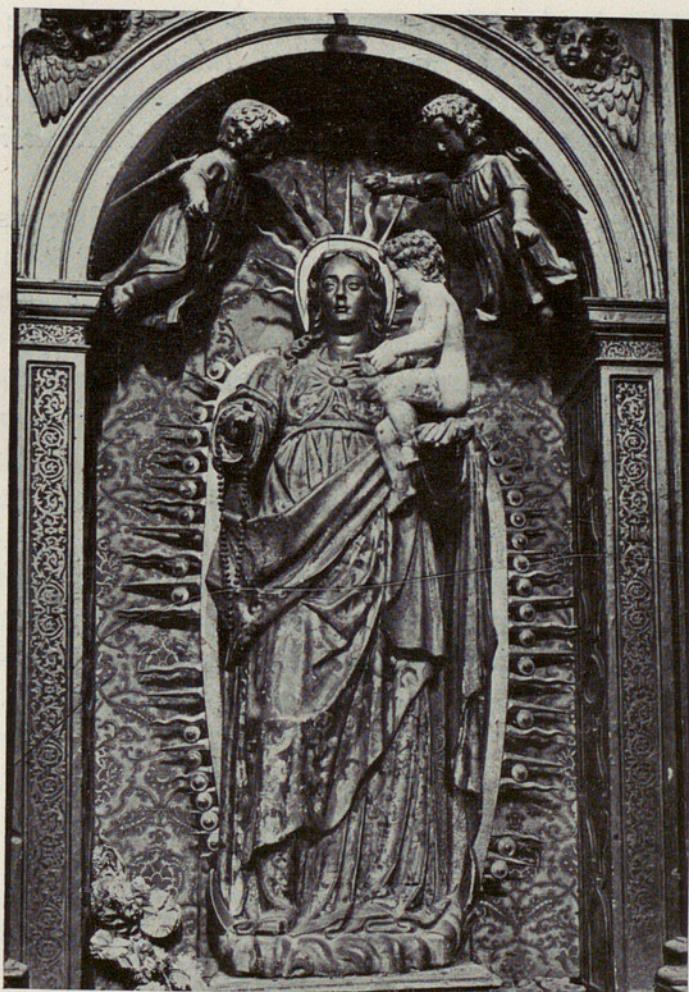


Fig. 30.—VIRGEN APARECIDA. *Imagen aureolada de la Virgen. Es una derivación de la mujer apocalíptica, que responde a una aparición celeste.*
(Siglo XVII. Cariñena, Zaragoza.)

terios. El hecho de que la Virgen lleve en brazos al Niño es del todo indiferente. El caso es semejante al indicado, hace poco, en la figura 27.

Huelga decir que esta Virgen mejicana nada tiene que ver con la famosa talla románica (fig. 29) que se venera en el célebre monas-

terio español de Guadalupe, en la provincia de Cáceres. Se cree ser un donativo del papa San Gregorio Magno a San Leandro de Sevilla (siglo v). Así consta, entre otros muchos documentos, al pie de un curioso grabado alemán del año 1760 que lleva la siguiente inscripción:
S. Leandro Episcopo Can. Reg. S. Aug. Imago B. V. Guadalupe in Hispania miraculis clara a S. Gregorio Pont. submissam Sanitatem attulit. Si in umbra Petri potuit hoc imago Petri, cur non et Mariæ imago? Certe virt. operans eadem, e nempe divina.

Esta imagen de la Virgen, rodeada de rayos solares, se cierne sin advocación definida sobre la iconografía mariana de todo el segundo milenio. Una aureola solar, que rodea enteramente el cuerpo, acompaña a Vírgenes de muy diferentes advocaciones, pero de una manera particular a las que están relacionadas con alguna visión o aparición. En la mayoría de los casos, sin embargo, tal grandiosa aureola solar, desprendida de la iconografía apocalíptica, no pasa de ser un simple recurso decorativo, que se aplica por tradición y en la más completa ignorancia de su origen.

En España, esta aureola ha tenido una singular persistencia, y fué adoptada no sólo por la pintura, sino también por la escultura, en cuyo caso su ejecución presenta más dificultades. Véase un ejemplo de las formas bizarras que ha tenido en tallas españolas (fig. 30).

LA VIRGEN DE LA ESPERANZA (DE LA O)

De la Virgen apocalíptica procede directamente otro tipo iconográfico, que es el de Nuestra Señora de la Esperanza, o de la O. Es una representación que, en toda su crudeza, propia de una época de mucha fe y poca aprensión, resulta ahora bastante rara, por el hecho de que en los siglos XVIII y XIX en muchas diócesis las imágenes de esta clase se mandaron retirar del culto, yendo a parar sepultadas en el cementerio unas, y otras en los desvanes, en espera del fuego o del anticuario.

La fórmula de esta imagen la sugirió la mujer apocalíptica que había de dar a luz un niño. Un antependio pintado, del siglo XIII, que se guarda en el Museo Diocesano de Vich (fig. 31), comprueba este origen iconográfico. En él vemos a la Virgen expectante, sentada en un trono y rodeada de siete palomas que convergen hacia su seno, símbolos de los siete dones del Espíritu Santo. A su lado, y sentado también en un trono, aparece San Juan Evangelista (*Johannes Apostolus*, se lee en el libro que sostiene). El Apóstol la contempla y, con un gesto de admiración y un grito de antífona de Adviento, la identifica concretamente con la mujer de su visión apocalíptica.

La Virgen con las siete palomas es frecuente en la iconografía cristiana, pero raramente se presenta en la forma en que aparece en nuestro antependio. En la mayoría de los casos, las siete palomas están relacionadas con la Virgen que forma parte culminante del árbol de Jesé, del cual hablaremos más adelante. Existe un caso semejante al nuestro, con la diferencia de que la Virgen está de pie, en el antependio

de la Kunstverein, de Munster (Alemania), procedente de la iglesia parroquial de Santa Walpurga de Soeft. El ejemplar también es raro. La presencia del apóstol San Juan, que ya sorprendimos en la pintura



Fig. 31.—LA VIRGEN DE LA ESPERANZA. La Virgen, sentada sobre un trono, está rodeada de las siete palomas, símbolos de los dones del Espíritu Santo. San Juan Evangelista admira los preparativos de la divina maternidad de María. (Frontal de madera pintada. Siglo XIII. Museo Diocesano de Vich.)

mural de la Seo de Urgel (LÁMINA II) hace indiscutible la identificación de esta Virgen con la mujer apocalíptica, a la cual se han añadido las siete palomas de los dones del Espíritu Santo, que en realidad se refieren a Jesús. Aquí la Virgen, desgajada del árbol genealógico, se pre-

senta con toda la imponente majestad de su latente maternidad divina y bajo la sombra del Espíritu Santo anunciada por el Arcángel.

En otros casos, como el de la pintura mural de la iglesia del monasterio de Gurk (Alemania), las siete palomas revolotean sobre la cabe-



Fig. 32.—LA VIRGEN DE LA ESPERANZA. Representación más explícita, que recuerda a la mujer apocalíptica. En su seno, y en medio de una aureola solar, aparece la figurilla del Niño Jesús. (Cantoral de la catedral de Sevilla. Siglo XVI.)

za de María, representada como *Trono de Salomón*, tema que también será objeto de nuestro estudio, en el lugar correspondiente de esta obra.

Pero la típica y primitiva Virgen de la Esperanza tiene un aspecto más realista y expeditivo. En la miniatura de un cantoral de la catedral de Sevilla, perteneciente al siglo xvi (fig. 32), encontramos a María sentada en suntuoso trono gótico y dentro de un ambiente de densa expectación. Recordando su origen apocalíptico, tiene sobre el vientre

el disco solar radiante, con facciones humanas, y en su centro la embrionaria figura del Niño Jesús, completamente desnudo. María sostiene con la mano izquierda una filacteria en que se leen las primeras palabras del salmo XXXIX: *Exspectans exspectavi Dominum...* («Aguardando aguardé al Señor...»). En uno de los ángulos inferiores, como tirada, está la media luna, cuya procedencia ya conocemos. Al otro lado, aparece un monstruo que a primera vista semeja el dragón amenazante de la mujer apocalíptica. En realidad, es el *Limbus Patrum*, el Limbo de los Padres, de los justos del Antiguo Testamento, representado en forma de Leviatán o dragón enorme, que no puede moderar por más tiempo su anhelo de redención y espera tragarse al Mesías, para que le libre de su santa carga. El monstruo simbólico abre sus fauces y deja que se asomen tres ancianos y una mujer (Eva), cada uno de los cuales sostiene una banda en la que se leen cuatro de las grandes antífonas de los últimos días de Adviento, llamadas de la O por estar precedidas de esta vocal admirativa.

En el Monasterio de El Escorial se guarda un libro de horas, de sabor, si no de origen, flamenco, que había pertenecido a Doña Margarita de Austria. En una de sus miniaturas (fig. 33) la expectación de la Virgen tiene una escenificación y un sentido diferentes. La Virgen no está sentada en rico trono, sino al aire libre, sobre un rústico banco. Una verja, al fondo, nos indica que está en el simbólico *Hortus conclusus*, «Huerto cerrado», que sólo el Espíritu Santo ha podido franquear. El fondo de la miniatura nos recuerda el patio de un beguinaje de Brujas. La Virgen está meditando sobre las Sagradas Escrituras, puestas sobre sus rodillas. Su seno se abre en forma de custodia, y deja entrever al fruto de sus entrañas. Los personajes que aparecen entre las nubes, para contemplar a la Virgen, no expresan ansiedad redentora, sino contemplación admirativa. En la parte superior, el Padre Eterno enarbola una filacteria en la que están escritas las palabras del *Cantar de los Cantares* (iv, 1-7), que la liturgia aplica a María: *Quam pulchra es, amica mea, et maculā non est in te* («¡Qué hermosa eres, amada mía, y no hay mancha en ti!»). A la derecha, aparece Salomón, que en su filacteria lleva escritas sus palabras del mismo libro sagrado (vi, 9): *Progreditur quasi aurora consurgens* («Marcha como el alba al levantarse»). Al otro

lado, está David, y en su filacteria pone, en tiempo presente, una de las profecías de su Salterio (salmo IX, 15): *Quæritur peccatum illius et*



Fig. 33.—LA VIRGEN DE LA ESPERANZA. La Virgen está meditando su maternidad sobre el libro de las Escrituras. (Miniatura del libro de horas de Margarita de Austria, 1486. Monasterio de El Escorial.)

non invenitur («Se busca su pecado y no es hallado»). Todo el conjunto es una exaltación de la pureza de la que ha de ser Madre de Dios, como si el autor de esta imagen hubiese querido responder, a manera de un eco lejano, a las ruidosas polémicas sobre la Inmaculada Concepción.

La escultura no puede ser tan minuciosa y descriptiva. Presenta el hecho y se deja de razones. No obstante, encontramos una curiosa



Fig. 34.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. Talla policromada, siglo XVII. (Monasterio de San Juan de las Abadesas. Gerona.)

estatuilla de alabastro policromado, que resume tanto la expectación maternal de María, como el anhelo de redención por parte de los fieles (figura 34). La Virgen está de pie, en actitud de orante; sobre la túnica lleva una especie de mandil o delantal, en cuyo campo aparece el Niño Jesús,

totalmente desnudo, con la diestra en gesto de predicación y la siniestra enarbolando la cruz. Debajo del disco solar que circunda al Niño,



Fig. 35.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. Talla en madera policromada. (Siglo XVIII. Monasterio de San Juan de las Abadesas. Gerona.)

se leen las palabras: *O Oriens*. Estas bellas palabras forman el principio de la quinta antífona de la *O*, cantada en los postreros días del Adviento. El crudo realismo de la expectación maternal de María llega a tener en la escultura un aspecto francamente inelegante (fig. 35), y no

repara, incluso, en los problemas que le plantean los vestidos postizos con qué pueda aparecer ataviada la imagen (fig. 36). No es de extrañar



Fig. 36.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. Es la Virgen de Lledó, patrona de Castellón de la Plana. Trátase de una talla de madera policromada. Sobre el vientre se practicó una cavidad, con arco de medio punto, dentro de la cual aparece la figura alabastrina del Niño Jesús, muy toscamente labrada. (Siglo XVII.)

que en repetidas ocasiones y lugares los prelados mandaran retirar tales imágenes, ni que la devoción popular no las haya echado de menos. A pesar de ello, es indudable que todavía en el siglo XVIII se encuentra quien utilice estas fórmulas para representar a la Virgen fecunda.



VIRGEN DE LA ESPERANZA

Fig. 37.—Por su hierática serenidad, recuerda las afortunadas abstracciones del arte clásico arcaico.
(Talla del siglo XV, en el Museo Provincial de Gerona.)

Por ejemplo: en lugar del disco solar o de la hendidura, se representa al Niño Jesús envuelto en luz, como transparentándose a través del vestido de su Madre. Ésta toma un aspecto aéreo y glorificado, entre nubes y ángeles, muy frecuente, sobre todo cuando el tema es tratado por la pintura. En el Museo Provincial de Valencia hay una pintura sobre tabla, mal atribuída a Luis Dalmau, en la que una multitud de ángeles músicos acompaña a la Virgen, que está meditando las palabras de la Escritura, puesta entre sus manos. Sobre el vientre aparece un pequeño disco solar, con facciones humanas; es la fórmula menos audaz, que ha perdurado hasta nuestros días.

Muy digna de notarse es una hermosa tabla del siglo XVI, que representa de una manera insólita a la Virgen de la O, arrodillada. La imagen se encuentra en la parroquia de Santiago, de Castilleja de la Cuesta. Tiene una abertura en el vientre, en forma de caja circular, en donde antes se exhibía una figurilla del Niño Jesús, que en la actualidad no existe.

En muchísimos casos la piedad de los fieles no fué tan exigente, y se contentó con representar a la Virgen encinta, simplemente sentada, con un aire de fatiga y espera muy maternales. En el Museo Provincial de Gerona (fig. 37) hay una imagen de esta clase, muy impresionante, por su soberana serenidad, que recuerda las afortunadas abstracciones del arte clásico. Algunas veces la Virgen lleva un rótulo o filacteria (figura 32), en el cual, por lo regular, se lee el *Ecce ancilla Domini* de la salutación angélica. Su aspecto marcadamente maternal distingue a esas Vírgenes de las que forman o formaron parte de una Anunciación, y que también sostienen una filacteria semejante, como puede verse en una hermosa imagen de piedra policromada, de la catedral de León (fig. 38), venerada como Virgen de la Esperanza. Con la mano izquierda sostén la filacteria, actualmente rota.

En la pintura gótica encontramos este mismo discreto modelo de la Virgen de la O, como puede apreciarse en la espléndida tabla pintada que se guarda en la catedral de Tudela (Navarra). La Virgen (fig. 39) hace el típico gesto de apoyarse la mano sobre el vientre, y con la otra sostiene el libro de su meditación. Un ángel, cosa también frecuente, la corona; otro sacude una banda en la que se leen las primeras pa-

bras de la primera antífona de Laudes, de la tercera semana de Ad-viento: *Veniet Dominus et non tardabit* («Vendrá el Señor y no tardará»). A sus pies están los donantes del retablo. En la sacristía de la iglesia parroquial de Pego (Alicante) hay otra tabla semejante, muy hermosa



Fig. 38.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. En la mano izquierda falta el rótulo con las palabras de la salutación angélica. (Talla en piedra policromada, siglo XVI. Catedral de León.)

también, que algunos confunden con una Coronación de la Virgen, por el hecho de que dos ángeles coloquen una corona sobre su cabeza. La presencia aislada de la paloma del Espíritu Santo, que se cierne sobre aquélla, desvirtúa ya dicha interpretación. La Virgen está sentada y en actitud orante, con las manos ligeramente separadas sobre su seno.

Un ángel le sostiene el libro de las Escrituras; otro le presenta un vaso con lirios (fig. 40). Es una de las más hermosas imágenes de esta clase.



Fig. 39.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. Con una mano sostiene un libro, mientras apoya la otra sobre su seno. (Tabla del siglo XV. Catedral de Tudela. Navarra.)

Otra Virgen de la Esperanza, digna de ser recordada, es la representada sobre una tabla gótica del siglo xv, que forma parte de las colecciones del Museo Episcopal de Vich (fig. 41). Lleva una inscripción, en catalán, que dice: *Nostra : dona : desperança*. La actitud de la

Virgen es de gozoso recogimiento y está inclinada, con gesto sacerdotal, sobre el Sacramento recóndito en sus entrañas. Un ángel despliega su significativa filacteria, que dice: *In octava dies paries filium et vocabitur*



Fig. 40.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. Sentada y en actitud adorante. Los ángeles la coronan y le rinden homenaje como Madre de Dios. (Tabla gótica del siglo XV. Iglesia parroquial de Pego. Alicante.)

nomen eius Jesus («Dentro de ocho días parirás un hijo y de nombre será llamado Jesús»). Es un texto que tiene sabor de contaduría litúrgica; pero no figura en el actual Oficio Divino. Anuncia el momento

crítico de la expectación de María y su paso por el calendario, aureolada con una inmensa O voceada por todos los justos del Antiguo Testamento.



Fig. 41.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. El rótulo del ángel dice: «Dentro de ocho días parirás un hijo, y será llamado Jesús.»



Fig. 42.—VIRGEN DE LA ESPERANZA. Su característico atributo es el áncora que lleva en la diestra. (Convento de San Buenaventura. Sevilla.)

En la bella composición del retablo de la Trinidad, pintado por Gabriel Guardia en 1501, se modifica ligeramente la escena. La Virgen, sentada en un trono, tiene a su izquierda a Santa Inés, y a su derecha probablemente al arcángel San Gabriel, con cetro y una banda en

la que se leen las palabras del profeta Isaías (vii, 14): *Ecce Virgo concipiet et pariet filium...* («He aquí que una Virgen concebirá y parirá un Hijo...»).

La Virgen de la Esperanza se presenta a menudo con mayor vaguedad e incluso con su Hijo en brazos, como en la imagen del convento de San Buenaventura, de Sevilla (fig. 42). Para caracterizarla un poco, se le puso en la mano un ancla, símbolo de la esperanza.

Recordemos, finalmente, que este tema de la Virgen de la O se sale alguna vez de los límites de la iconografía devocional y entra en la histórica. Así, vemos que en la Visitación del retablo mayor de la catedral de Tudela (siglo xv), María presenta sobre su vientre un sol radiante, al paso que Santa Isabel tiene en el mismo lugar un niño completamente desnudo y rodeado de una aureola de rayos.

Este recurso, tan plástico, de representar el seno abierto, lo encontramos también empleado en imágenes de Santa Ana, para representar la figura embrionaria de la Virgen. En imágenes de San Francisco de Asís o San Antonio de Padua, sirve para expresar gráficamente el encendido amor a Jesús que abrasaba sus entrañas.

VIRGEN DE LAS ESPIGAS

Otra variedad de la Virgen de la Esperanza parece ser el tema, tan discutido y todavía nebuloso, de la *Virgen de las Espigas*, hasta hace poco casi del todo desconocido en la historia de la iconografía cristiana. No hemos encontrado indicio alguno de que este tema penetrara en la plástica mariana española.

Como ésta es tan rica, nos cuesta trabajo aceptar el hecho de semejante carencia y darla por definitiva. Más bien nos inclinamos a pensar que el tema de la Virgen de las Espigas habrá figurado también en el frondosísimo vergel de la iconografía mariana española, pero que no quedarán hoy de él rastros conocidos, a consecuencia de las pérdidas y destrucciones que fatalmente acarrea, de manera tan caprichosa, el tiempo.

No obstante, muy bien podría ser que en algún rincón de España se guardara todavía en alguna forma—talla, pintura, grabado o azulejo—una imagen indígena de esta curiosa variante de la Virgen. En cuyo caso (y con vistas a una ulterior edición de esta obra) reiteramos al poseedor o descubridor de la misma el ruego ya formulado en nuestro prólogo.

Trátase de una imagen de la Virgen, en pie, sin el Niño, en actitud orante, con las manos juntas sobre el pecho; rodea su cuello una decoración a manera de collar radiante; su vestido está salpicado de espigas. Las espigas serían emblema de su fecundidad virginal. A ella pueden aplicarse las inspiradas palabras de Alonso de Ledesma:

*Rico pan floreado,
por la Virgen amasado.*

Esta imagen fué bastante popular en Alemania y Austria, en donde, por razón de ciertas circunstancias locales, se difundieron muchas copias del



Fig. 43.—LA VIRGEN DE LAS ESPIGAS. *Advocación alusiva a su maternidad divina. Son característicos las espigas que decoran su túnica, el cíngulo que cae hasta sus pies y un collar de llamas.*

original, que se encontraba en la catedral de Milán. La interpretación más corriente de esta imagen es la de que se trata de una Virgen del parto. Como buena muestra de este tipo iconográfico, bello e interesante como pocos, reproducimos un grabado anónimo alemán del siglo xv (fig. 43).

NUESTRA SEÑORA DE LA CINTA

Más por su significado que por su iconografía, hay que colocar dentro de la zona de las Vírgenes de la O a la Virgen de la Cinta, que se venera en la catedral de Tortosa (fig. 44) y que nos brinda una delicada expresión para indicar sus esperanzas maternales. Esta Virgen lleva en las manos una cinta o correas que, según piadosa tradición, María dió a un santo sacerdote de la catedral de Tortosa. A esta imagen acuden las futuras madres de la región.

Remontando el curso de las tradiciones, encontramos un hecho semejante en la literatura apócrifa de los primeros siglos del cristianismo. En el *Evangelio arábigo de la infancia* se refiere un prodigo en el que una madre cuyo hijo está enfermo, acude a la Virgen, todavía viviente en este mundo. La atribulada madre ofrece a María el precioso manto en que llevaba envuelto a su hijo, pidiendo a cambio una fajilla o banda suya (*fasciola*), a lo que accedió la Virgen. La madre, con la fajilla dada por la Virgen confeccionó una camisita para su tierno hijo, y habiéndosela puesto, recobró al momento la salud.

Pero la tradición más interesante es la del cíngulo o correas que la Virgen donó a Santo Tomás, cuando se le apareció para cerciorarle de su muerte y asunción. Esta tradición dejó huella muy profunda en el arte medieval y renacentista, en particular en el arte florentino, en el sienés y en sus derivados, debido al hecho de que en la iglesia del Prato, ~~de Florencia~~, se conserva la preciosa reliquia del cíngulo de la Virgen. La tradición refiere que Santo Tomás, el apóstol, encontrándose en

Virgen, en
(catedral)

la India, no pudo llegar a tiempo para asistir con sus demás compañeros de ministerio divino a la muerte de María. La Virgen, para compensar la



Fig. 44.—VIRGEN DE LA CINTA. *Imagen relacionada con una aparición de la Virgen. (Siglo XVII. Catedral de Tortosa.)*

tristeza que esto había causado al ausente, se le apareció y le ofreció el cíngulo o correa, que llevaba, como prenda de su muerte y asunción. En España se celebraba ya desde muy antiguo la fiesta de la *Deposito Zonæ Beatæ Mariæ Virginis* («Deposición de la faja de la Bien-

aventurada Virgen María). Un gran número de imágenes góticas de la Virgen aparecen ceñidas con una correa muy rica y decorada, que pen-



Fig. 45.—*NUESTRA SEÑORA DE LA CORREA. La Virgen se aparece a Santa Mónica, madre de San Agustín, y a éste mismo, para ceñirles su cíngulo o correa. (Grabado anónimo español, del siglo XVIII.)*

de por la abertura del manto y que probablemente alude a la correa enlazada con la tradición de Santo Tomás, que acabamos de referir. A Santa Mónica, la virtuosa madre de San Agustín, también se le apareció la Virgen, para hacerle entrega de su correa. San Agustín la ciñó asimismo,

y sus hijos, los monjes agustinos, le han profesado siempre una gran devoción. De ahí se originó la *Cofradía de los Cinturados de San Agustín y Santa Mónica*. Y con esta correa está relacionada la *Cofradía de Nuestra Señora de la Consolación*. Ambas cofradías están todavía en vigor.

El arte cristiano ha tratado muchas veces este episodio legendario, representando a la Virgen con su cinturón o cíngulo en la mano, en actitud de entregarlo al apóstol desconfiado, Santo Tomás.

La Virgen de la Cinta, de Tortosa, antes citada, es la última representante de esta piadosa tradición que se relaciona con la reliquia conservada en la catedral de aquella población ribereña del Ebro.

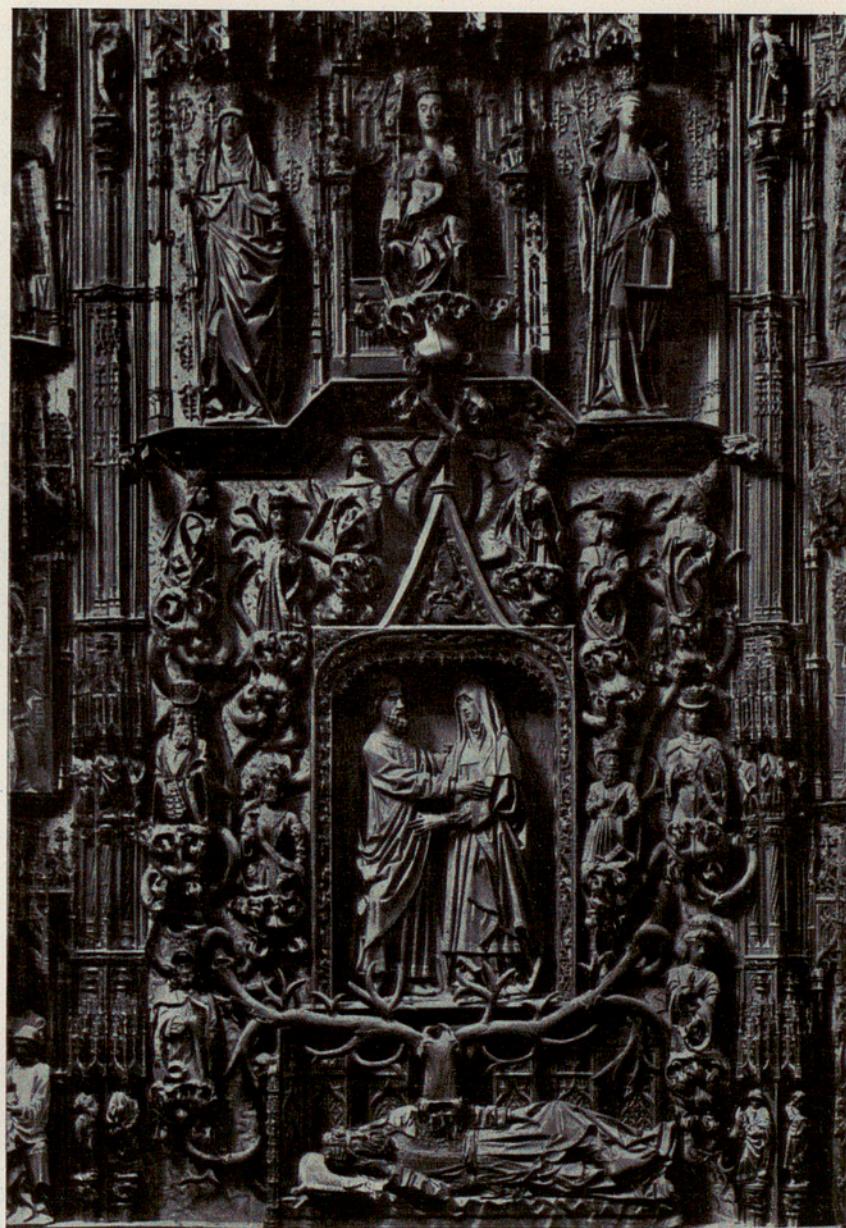
Un grabado anónimo español, del siglo XVIII, ilustra esta advocación de la Virgen, representada en el momento de entregar a San Agustín y a Santa Mónica la devota correa (fig. 45).

LA INMACULADA CONCEPCIÓN

La Virgen apocalíptica y preexistente tiene su más definitiva y esplendorosa culminación en la imagen de la Inmaculada. Externamente, una y otra casi presentan el mismo aspecto. Ideológicamente, la Inmaculada, en su última derivación dogmática y artística, deja de ser la mujer del Apocalipsis. Es la nueva Eva, que vence a la antigua serpiente. El hijo de la mujer desaparece, y al desaparecer, deja a María en un ambiente enrarecido de dogmatismo y en una nube de altercados teológicos que la definición dogmática de Pío IX zanjó para siempre jamás.

No falta quien atribuya la representación de la Inmaculada a Sor Isabel de Villena, como asimismo se ha pretendido, a causa de una falsa interpretación de un documento histórico, atribuir a San Ildefonso de Sevilla la institución de su fiesta en España. No podemos aquí entretenernos en los precedentes históricos de la fiesta de la Inmaculada Concepción, ni en la lenta y polémica preparación de su definición dogmática, que vino a completar la cristalización artística de su imagen. Bastará con notar que España ha sido el país que más se distinguió en el fomento y defensa del culto de María Inmaculada, hasta el punto de que autores extranjeros no han dudado en afirmar que España ha sido el instrumento de la Providencia para allanar el camino a la definición del misterio.

Aquí lo que más importa es saber cómo primitivamente se representó a la Virgen sin pecado original, y cómo evolucionó esta imagen, examinando los tanteos iconográficos que se hicieron para representar a la Inmaculada Concepción.



EL ÁRBOL DE JESÉ

Fig. 46.—Tema que preparó el de la Inmaculada. De abajo arriba, figuran: Jesé (padre de David) tendido, de cuyo seno sale el árbol genealógico de María, que tiene a ésta y al Niño en la cima. En el centro, los padres de la Virgen, abrazándose ante el templo de Jerusalén. A los lados de María, la Sinagoga, velados los ojos, y la Iglesia, con el cáliz y cruz. (Altar del siglo XV. Simón de Colonia. Catedral de Burgos.)

EL ÁRBOL DE JESÉ

Antes de llegar a la típica y moderna imagen de la Inmaculada, el arte, desprevenido y falto de literatura adecuada para representar con una fórmula gráfica y abstracta, al mismo tiempo, la santidad sin mancilla de la Virgen, empezó por representar el hecho de su concepción inmaculada de una manera descriptiva y genealógica. Uno de los recursos que adoptó fué la representación del llamado *árbol de Jesé*, que acostumbra a formar parte del ciclo de la vida de María y es como su inicial miniada.

Virga Iesse significat Mariam («La vara de Jesé significa a María»): dice una biblia ilustrada del siglo XIII, existente en la catedral de Toledo. Este árbol de familia está inspirado en las palabras de Isaías (xi, 1): «Y saldrá una vara de la raíz de Jesé, y de su raíz subirá una flor.» San Jerónimo, en sus comentarios al profeta Isaías, dice textualmente: «Los judíos entienden por la vara y la flor de la raíz de Jesé al mismo Señor, de suerte que en la vara se muestre el poder del que reina, y en la flor su hermosura. Mas nosotros entendemos por la vara de la raíz de Jesé a la bienaventurada Virgen María, la cual no tuvo ningún tallo que le estuviese adherido, y de quien se nos ha dicho: «He aquí que la Virgen concebirá y dará a luz un Hijo.» Y por la flor entendemos a nuestro Salvador, el cual dice en el *Cantar de los Cantares*: «Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles.» En la poesía mariana, la rosa es la Virgen con el Niño.

La composición iconográfica del árbol de Jesé es de origen medieval, y su idea se atribuye al famoso abad francés Suger (siglos XI-XII), que mandó ejecutarlo en un ventanal de su abadía de Saint-Denis. Lo más probable es que, antes de monumentalizarse este tema, existiera ya en la miniatura, en la cual ya tenía sus precedentes en las gráficas *Genealogías* de Biblias y *Beatus*. El ejemplo del abad francés cundió rápidamente, y en nuestro país no tardó en ejecutarse de una manera acabada y particular. No falta quien pretenda que el árbol de Jesé tiene su origen y modelo en determinadas representaciones indias.

El árbol de Jesé presenta varias formas, que se distinguen principalmente por sus mayores o menores dimensiones. Éstas dependen del

espacio de que se disponga. Sus formas más exuberantes y complicadas hay que buscarlas en las vidrieras y miniaturas, donde tuvieron origen.



Fig. 47.—EL ÁRBOL DE JESÉ. En este árbol toma gran relieve la Virgen, que aparece sobre la media luna y rodeada de sus antepasados. (Pintura sobre vitela, de Juan de Juanes. Museo Provincial de Valencia.)

En la parte inferior se representa siempre a Jesé, el distinguido hacendado de Belén y padre de David. Se le representa tendido o sentado (esta última postura es la fórmula del *Speculum humanæ salvationis*), pero casi siempre dormido. Su sueño es simbólico, y nos recuerda

el sueño de Adán, que Dios aprovechó para sacarle una de sus costillas y formar a Eva. De Jesé se origina también una generación santa, que cul-



Fig. 48.—EL ÁRBOL DE JESÉ. Su principal característica está en ser una vid. (Tímpano de la Puerta de los Leones, en el que trabajaron Anequín de Egas y Juan Alemán. Siglo XV. Catedral de Toledo.)

minará en la Santidad misma: en Jesús. Varios de los principales personajes de esta genealogía suelen aparecer representados también en el árbol.

Las raíces del mismo pueden arrancar de diferentes partes del cuerpo del mencionado personaje bíblico, Jesé, de acuerdo con las diversas

ideas que se quieren simbolizar. La mayoría de las veces arrancan del costado o corazón de Jesé, como puede verse en el imponente retablo de la capilla de Santa Ana, de la catedral de Burgos (fig. 46), obra de Simón de Colonia (siglo xv). Esto nos ha de recordar el costado desgarrado de Adán, para dar paso a Eva, y el costado desgarrado de Cristo, para dar paso a la Iglesia. Véase la misma disposición en el árbol de Jesé que Juan de Juanes pintó sobre vitela y que se guarda en el Museo Provincial de Valencia (fig. 47).

Otras veces el árbol está arraigado en las orejas de Jesé, como así sucede en el magnífico tímpano policromado de la Puerta de los Leones, de la catedral de Toledo (fig. 48), en el que trabajaron Anequín de Egas y Juan Alemán (siglo xv). En esta composición se nos quiere hacer observar que se trata de la generación del *Verbo*, de la *Palabra*, y la palabra entra por los oídos y engendra la idea.

Este es un tema que promovió gran revuelo, sobre todo en la poesía cristiana medieval. El gran poeta San Efrén (siglo iv), usando de su magnífico estilo parabólico, da la explicación de esta sublime fecundación intelectual: «El maligno vació su veneno en el oído de Eva, por medio de la serpiente. Pero el que es la misma Bondad se inclinó, lleno de misericordia, y entró en María por el oído. Por la misma puerta por la cual entró la muerte, penetró la vida, que dió muerte a la muerte.»

En una poesía catalana del siglo XIV, se dice de María que

*... Jesus concebist,
segons que diu lo beneyt Sent Bernat,
per aquell lloc que s'anomena orella;
al mon jamés no fonch tal maravella,
car tu romás insigna en dignitat.*

*... concebiste a Jesús,
según dice el bienaventurado San Bernardo,
por aquel lugar que se llama oreja;
en el mundo jamás fué tal maravilla,
porque tú permaneciste en dignidad insigne.*

En unos *Gozos* del siglo XVI, en latín, se dice:

*Gaude, Virgo Mater Christi
quam per aurem concepisti,
Gabriele Nuntio.*

*Alégrate, Virgen Madre de Cristo,
que por la oreja concebiste,
según anunció Gabriel.*

Diego López de Haro (1511) expresa la misma idea, de una manera todavía más explícita, que sale al paso a la argumentación contraria:

*Dudan mi virginidad,
por saber que he concebido.
Así fué y es verdad.
Mas fuera por el oído,
y la palabra que oí
fué el varón que yo parí.*

El arte cristiano no dejó de recoger esta elaborada sugerencia de teólogos y poetas, y así vemos que en no pocas *Anunciaciones* los rayos que se exhalan de la paloma del Espíritu Santo van a parar a la oreja de la Santísima Virgen.

En el tímpano de la Capilla de la Virgen, en Wurzburgo (Alemania), del siglo xv, se halla representada una Anunciación, en la que esta idea se expresa de una manera muy peregrina y chocante. De la boca del Padre Eterno sale un tubo, semejante al de los antiguos teléfonos bucables y privados, y va a parar al oído de la Virgen, arrodillada, que está recibiendo la embajada del ángel.

No faltan las composiciones realistas y sin preocupaciones simbólicas. En ellas el árbol se apoya sobre el vientre de Jesé (fig. 49). El caso de la Virgen de Bastanist (Lérida), que tiene por pedestal la genealogía escultórica del Antiguo Testamento (fig. 50), es muy raro y entretenido. Es un caso excepcional encontrar un árbol de Jesé, exento, y sin apoyarse en una superficie.

Podemos señalar, no obstante, otro ejemplo, que es el de la Virgen del Coro, que goza de tanta devoción en la ciudad de San Sebastián. Esta imagen, cuando era llevada en procesión, se la colocaba sobre unas ricas andas de plata, que desaparecieron durante la dominación francesa o en el saqueo y destrucción de dicha ciudad por las tropas angloportuguesas. Del centro de las andas se levantaba un árbol de Jesé, y este personaje aparecía sentado al pie del tronco. De éste salían cuatro ramas, y en el remate de cada una de ellas había sentado un rey de la casa de David. Estas andas habían sido construidas en 1759, enteramente de plata.

Pero el ejemplar más grandioso, por su belleza y tamaño, es el que se halla en un altar lateral de la iglesia parroquial de Verdú, cer-

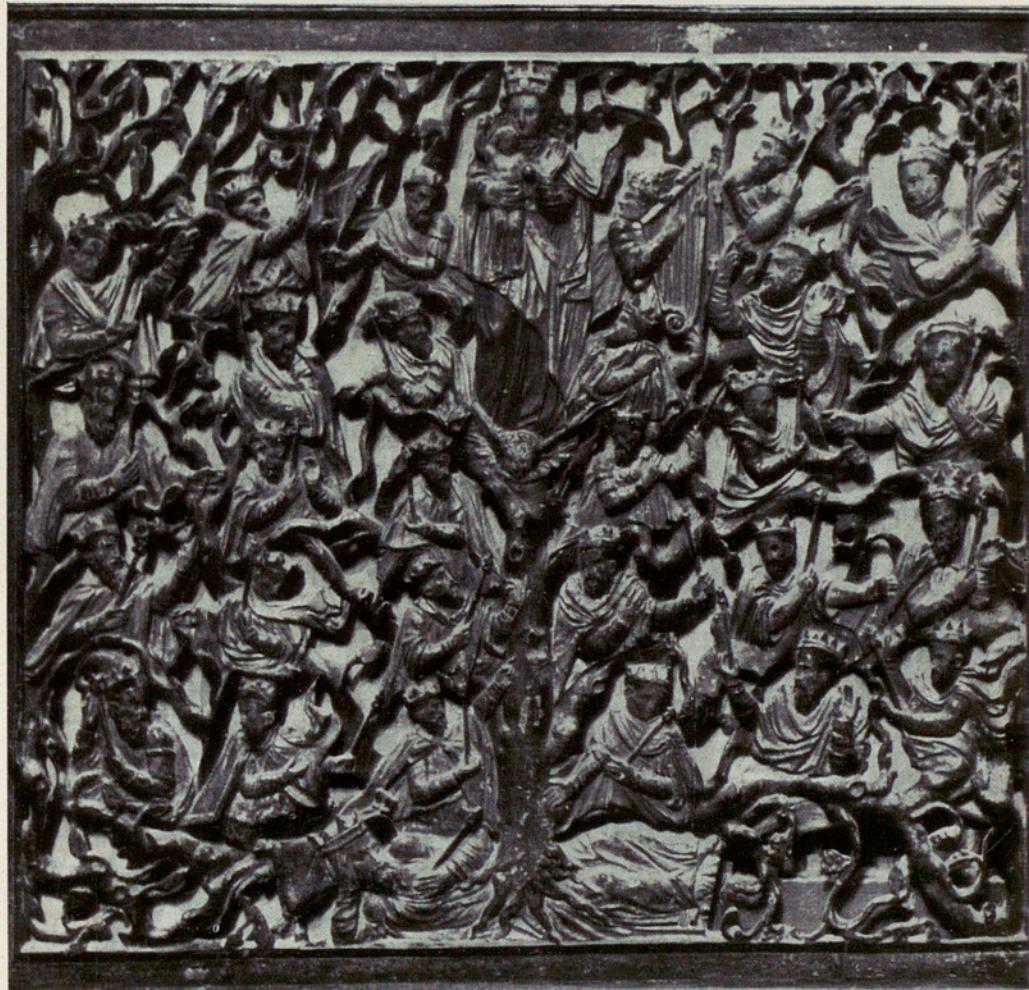


Fig. 49.—ARBOL DE JESÉ. Sale del vientre de este personaje y se extiende muy decorativamente por todo el plafón. Los antepasados de Cristo llevan corona, aunque no todos fueron reyes. Junto a la Virgen se reconoce al rey David con su salterio. (Relieve del pequeño órgano de la Catedral vieja de Salamanca. Siglo XVI.)

ca de Tárrega (Lérida), y pertenece al siglo XVII (fig. 51). Es de madera policromada, y mide unos dos metros de alto. En la parte inferior está la figura de Jesé, tendido; de su pecho se levanta el árbol, con los antepasados de Cristo en sus diferentes ramas, y en la copa está la

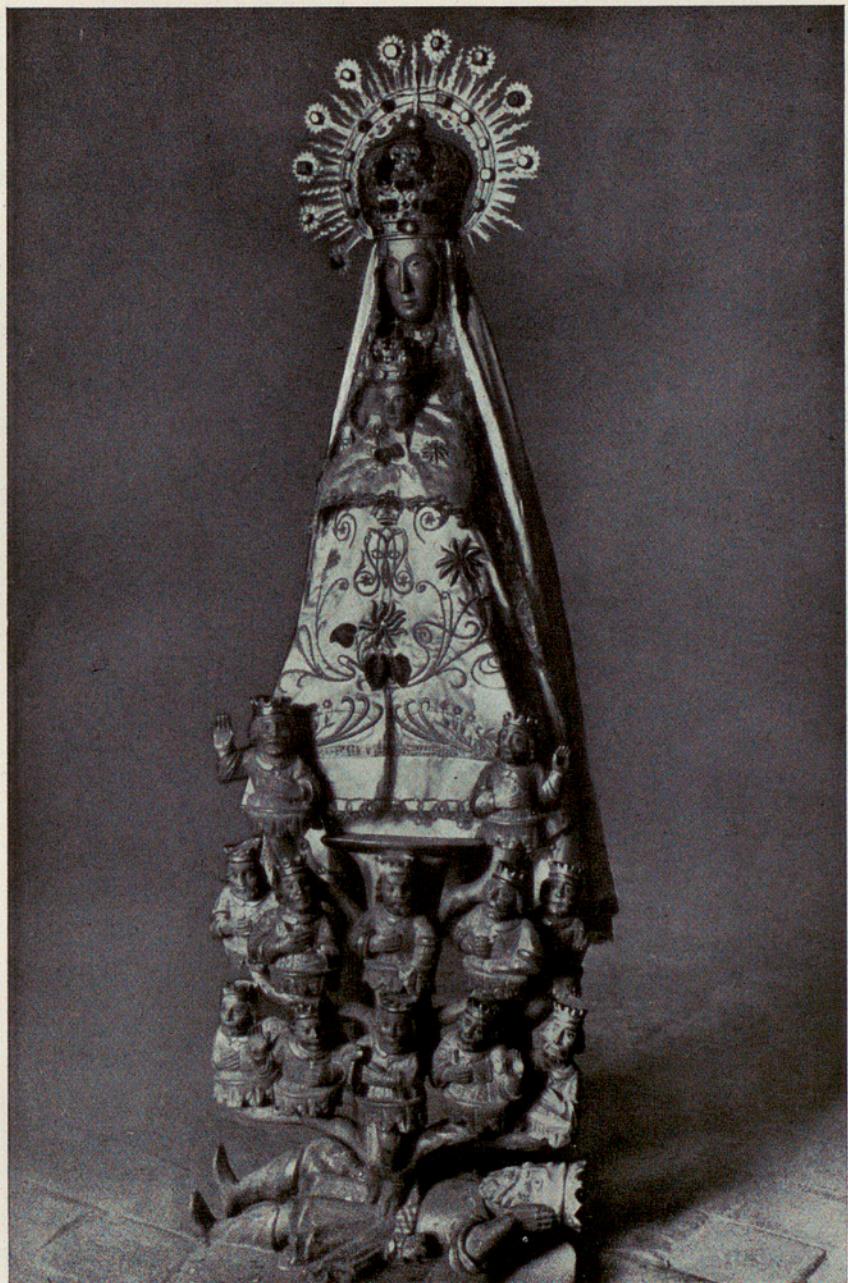
Inmaculada. Todo el conjunto se sostiene a plomo sobre la figura de Jesé, sobre la que destaca el espeso racimo de sus descendientes.

No es fijo el número de los antepasados de María que figuran en los árboles de Jesé. Esto depende del espacio de que se dispone. No son los anillos lo que interesa, sino la cadena. Hay árboles que cuentan más de un centenar de figuras, entre antepasados y profetas. Por lo general, se les representa como reyes; algunos de ellos no lo fueron, pero todos eran de estirpe real. Huelga decir que nunca falta el rey David, que se reconoce por su arpa o lira. En alguna composición, a los antepasados de María se les representa tocando instrumentos musicales, celebrando la eclosión de la divina Rosa. La razón es porque Cristo dijo que Abrahán se alegró con sólo ver de lejos su día. Los personajes brotan como flores de las diferentes ramas del árbol, porque fueron considerados como verdaderas rosas del árbol genealógico de Jesús y María. Es curioso el árbol de la catedral de Toledo (fig. 48), que tiene el aspecto de un parral, y en el que la Virgen da al Niño un racimo. Ya tendremos ocasión de hablar de este racimo simbólico, que en la mística medieval es un equivalente de la cruz.

A propósito de este símbolo del parral, anotemos que una de las clásicas prefiguraciones de la natividad de María fué el sueño del rey Astiages, el cual vió, estando dormido, que de su hija brotaba una vid, significando que había de ser madre del rey Ciro, destinado a liberar de la cautividad a los hijos de Israel. No cabe duda de que los árboles de Jesé y de Astiages tienen sus afinidades.

Por lo resumido y simplificado, resulta muy interesante el árbol de Jesé que se representa en una tabla pintada de Paredes de Nava, provincia de Palencia (fig. 52). En ella sólo figuran Jesé yacente, San Joaquín y Santa Ana, y, encaramada sobre la copa del árbol, la Virgen con el Niño. A sus lados tiene un ángel.

Pero lo que más nos interesa de este árbol es su remate, a saber, la Virgen con el Niño Jesús. Por las numerosas reproducciones que damos, puede verse cómo la Virgen se representa indistintamente de pie, sentada o de busto. Puede figurársela con o sin el Hijo, y en este caso Jesús, por lo regular, está representado mayestáticamente encima de ella. Algunas veces y en las composiciones más difusas, la Virgen



EL ÁRBOL DE JESÉ

Fig. 50.—Como peana de la imagen románica de la Virgen. Fórmula bastante rara y de una ingenuidad encantadora. La peana es del s. XVII. (Santuario de Bastanist, Lérida.)

está rodeada de las siete palomas o dones del Espíritu Santo. En realidad, hacen referencia a Jesús, de acuerdo con las palabras del pro-

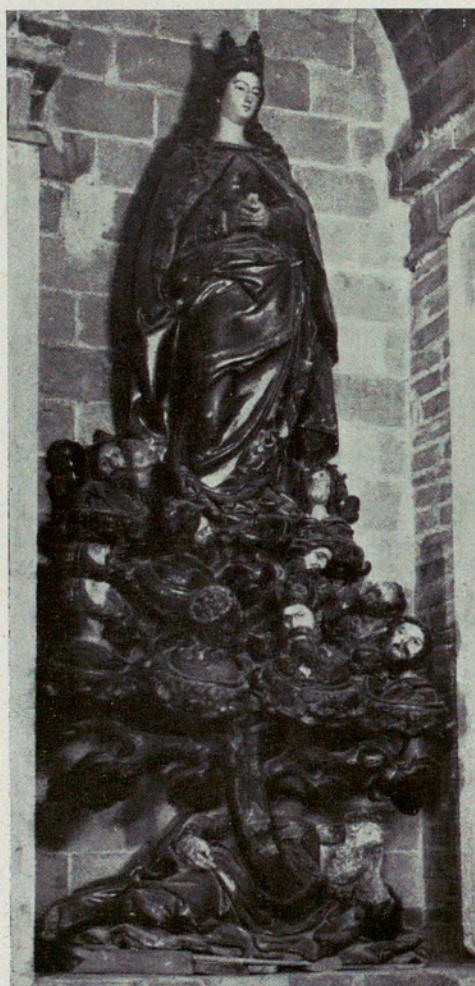


Fig. 51.—EL ÁRBOL DE JESÉ. Grandioso ejemplar escultórico, en que el árbol simbólico sirve también de magnífica peana a la Inmaculada. (Siglo XVII. Talla de madera policromada. Iglesia parroquial de Verdú, Lérida.)

feta Isaías (XI, 1-3): «Y brotará una vara del tronco de Jesé, y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre el que reposará el espíritu del Señor, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad, y le llenará el espíritu del temor

del Señor.» Pero las siete palomas hacen también referencia a María, como hemos visto antes en la tabla del Museo de Vich (fig. 31). En el retablo



Fig. 52.—ARBOL DE JESÉ. Reducido al *minimum* de personajes: Jesé, Joaquín y Ana, la Virgen con el Niño. El árbol arranca del suelo. (Tabla del siglo XVII. Paredes de Nava. Palencia.)

de la catedral de Burgos (fig. 46), a la derecha de María hay una mujer con cruz procesional y cáliz, que simboliza a la Iglesia, y a su izquierda otra mujer, la Sinagoga, con los ojos vendados por su contumacia, roto su bordón, y con las tablas de la Ley que se le escurren de la mano.

En este retablo, Jesús lleva una cruz, el nuevo árbol genealógico de la Redención; y en el tímpano antes mencionado de la catedral de Toledo (fig. 48) lleva un racimo, que entraña todo el jugo de la Pasión.

Finalmente, el árbol de Jesé suele completarse con el Padre Eterno (o con el Padre Eterno y el padre putativo, San José, simultáneamente), que desgarrando las nubes se asoma atraído por el olor de la divina Rosa. Este mismo Padre Eterno reaparece en representaciones más modernas y apoteósicas de la Inmaculada, después de haberse ésta desgajado de su árbol genealógico. Parece ser una característica española la presencia de toda la Santísima Trinidad en la cima de este árbol, como el que está esculpido en el claustro del monasterio benedictino de Silos. En otros casos, el árbol de Jesé termina con el otro árbol de la cruz, de la cual pende el Redentor. Entre las muchas representaciones de este árbol, merece notarse, por su calidad artística y su armónica distribución, el que está tallado en un rincón del coro de la catedral de León. Por su especial factura merecen también citarse los árboles de Jesé colocados sobre rejas de altar, como en Toledo.

La liturgia, en la misa votiva dedicada a la Virgen, canta este árbol misterioso y navideño, que es una plástica exaltación de la Madre de Dios, la cual, empinada sobre Reyes y Profetas, pone en contacto el cielo con la tierra. «La vara de Jesé—dice el texto litúrgico—ha florecido; la Virgen ha engendrado a un Dios hombre; Dios ha devuelto la paz reconciliando en sí lo bajo con lo más alto.»

En una antífona de la O, la Iglesia saluda este árbol como el estandarte de los pueblos, y dice que en su presencia callarán los reyes. En medio de este silencio se dejó oír la Palabra.

LA PARENTELA DE MARÍA

No pocas veces ocurre que el árbol genealógico de Jesús y María se contrae, deja su aspecto esquemático y curial, y toma un carácter de escena íntima, representándose en ella los próximos parientes contemporáneos de la Virgen. Externamente, parece que se trata de lo que vulgarmente llamamos un retrato de familia, pero la presencia del Espíritu

Santo nos advierte que, en realidad, nos hallamos ante la admirable y sobrenatural Concepción de María, descrita con un lenguaje personificado.

La familia de la Virgen tiene, como el árbol de Jesé, sus fórmulas más y menos desarrolladas. Una de ellas es (fig. 53) la de un trono en el que están sentadas la Virgen, con el Niño y Santa Ana. En medio

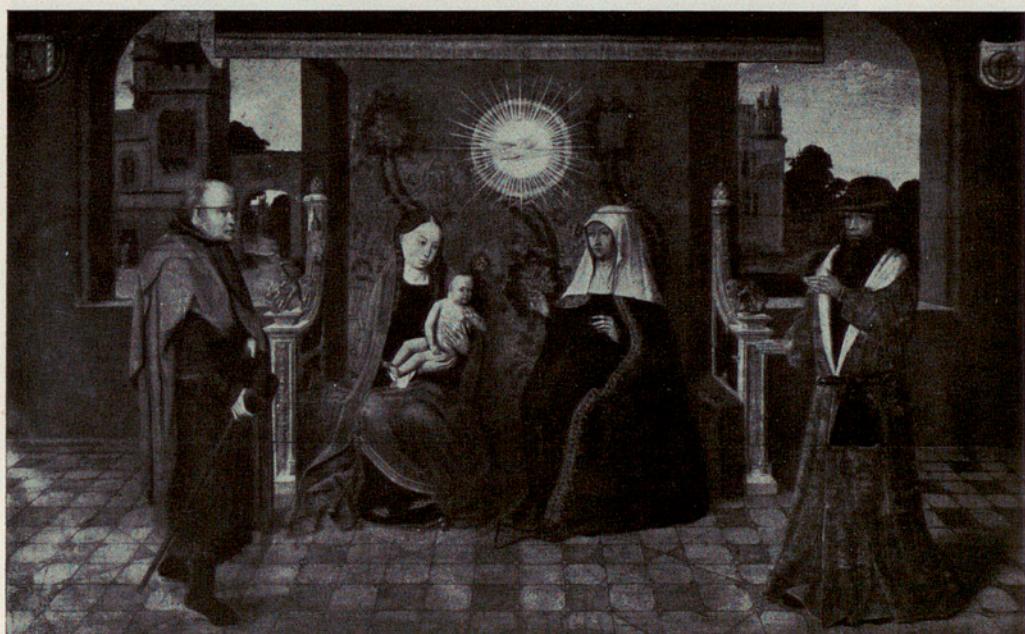


Fig. 53.—PARENTELA DE MARÍA. Otro tanteo del tema de la Inmaculada. En el centro, el Espíritu Santo presidiendo el grupo de María con el Niño y Ana. A ambos lados, San José y San Joaquín. (Siglo XVI. Tabla flamenca de la colección Amatller. Barcelona.)

de las dos, el Espíritu Santo se cierne sobre María. Al lado de ésta, San José; al lado de Santa Ana, San Joaquín, los dos preclaros varones.

La escultura no dejó de atacar el mismo tema (fig. 54), como puede verse en el grupo que figura en la capilla de Santa Ana, de la catedral de Granada. La escena pierde así en riqueza de matiz y detalle.

Una tabla que se conserva en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) presenta una fórmula más desarrollada (fig. 55). En el centro, los personajes arriba mencionados, sin excluir al Espíritu Santo. A los lados y en la parte inferior, dos mujeres, y en la superior, dos varones.

Para identificar estos personajes y los demás que aparecen en otras representaciones más complicadas, hay que acudir a los Evange-



Fig. 54.—PARENTELA DE MARÍA. El tema, reducido a escultura. Los personajes son los mismos que en la figura anterior, a excepción del Espíritu Santo. (Siglo XVII. Capilla de Santa Ana, en la catedral de Granada.)

lios apócrifos. Gracias a ellos sabemos los nombres de los padres de María y otros pormenores de su parentela, que nos eran desconocidos. La tradición habla también del *trinubium*, del triple matrimonio de Santa Ana, la cual se desposó sucesivamente con tres varones, llamados Joa-

quín, Cleofé y Salomé. De estas tres uniones nacieron tres hijas; todas ellas tomaron el nombre de María: María, desposada con José; María, desposada con Alfeo, y la otra María, con Zebedeo. Las tres Marías.



Fig. 55.—PARENTELA DE MARÍA. Fórmula más ampliada. En el centro: el Espíritu Santo, San José y San Joaquín, la Virgen con el Niño y Ana. A los lados: Alfeo y Zebedeo, yernos de Ana. Abajo: sus respectivas esposas, que, como la Virgen, llevan también el nombre de María y el de sus respectivos padres, Cleofé y Salomé. (Tabla pintada del siglo XVI. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz.)

En este retablo de Sanlúcar de Barrameda vemos a los tres yernos de Santa Ana y San Joaquín: San José en el centro, junto a su esposa; Alfeo y Zebedeo, en los plafones superiores. Vemos, además, a las tres Marías: la Virgen María, hija de Joaquín y Ana, en el centro; con su hijo Jesúis; María, hija de Ana y Cleofé, y María, hija de Ana y Salomé, a los lados. Esta representación familiar puede ser más completa.

Este aspecto familiar de la Virgen despertó, al mismo tiempo que enconadas polémicas, grande interés entre sus devotos, que culminó en una visión que en 1408 tuvo la bienaventurada Coleta Boillet († 1447), restauradora de la orden de Clarisas, en Bélgica. Una tabla gótica de Játiva (Valencia), de escuela valenciana (siglo xv), ilustra esta visión (fig. 56). Dicha religiosa vió acercarse a Santa Ana con sus tres hijas: María, llevando a su hijo Jesús; María, la esposa de Alfeo, venía con sus cuatro hijos. En la tabla cada uno lleva en sendas filacterias su correspondiente nombre: *Joseph just*, *Sent Jaume* (el menor), *Sent Judes* y *Sent Simó*, con nimbo apuntados, propios de los santos del Antiguo Testamento. Finalmente, vió llegar a María Salomé (esposa de Zebedeo) con sus hijos *Sent Johan evangelista* y *Sent Jaume* (el mayor, llamado así no por razón de su edad, sino porque siguió primero a Jesús). Estos dos últimos llevan nimbo circulares, propios de los personajes santos del Nuevo Testamento. Santa Ana le reveló que, en efecto, se había desposado tres veces, dando con su inestimable descendencia gran esplendor a la Iglesia de cielos y tierra. Por esto era digna de justificada veneración.

Estos cuadros de familia, que forman la apoteosis solariega de la Madre de Dios, pueden complicarse más aún, hasta contar ocho varones, siete mujeres y nueve niños. La principal complicación consiste en representar a los padres de Santa Ana, *Stellanus* y *Emerentiana*, los cuales tuvieron una segunda hija, *Ismeria*, que se casó con Efraín y dió a luz a una hija llamada Isabel, madre de San Juan Bautista.

En estas composiciones acostumbra a aflojarse el empaque litúrgico, precediendo así a grande distancia a los pintorescos retratos de familia. Entre los personajes mayores se desencadenan animados diálogos; las mujeres, lejos de las posturas estatarias, se ocupan en labores domésticas; los pequeñuelos se entretienen en los más divertidos pasatiempos. La Virgen, con su actitud solemne, procura salvar el sentido teológico de la escena (fig. 57).

Indudablemente, el gracioso grupo de la Virgen con el Niño Jesús y San Juanillo es un fragmento desgajado de esta animada reunión de la familia de María. Este tema iconográfico no aparece hasta el Renaci-



PARENTELA DE MARÍA

Fig. 56.—Las tres hijas de Santa Ana, según la leyenda: María, con el Niño; María Cleofé, con sus cuatro hijos, y María Salomé, con sus dos hijos. (Siglo XV. La Colegiata de Játiva. Valencia.)

miento, durante el cual y en adelante los artistas lo repitieron hasta la saciedad (figs. 58 y 59), sin que llegara a cuajar en una imagen de culto.



Fig. 57.—PARENTELA DE MARÍA. La fórmula más completa, que se distingue por la presencia de Stellanus y Emerentiana (en la parte superior izquierda), padres de Santa Ana. (S. XVI. Pintura sobre tabla. El Escorial.)

EL ENCUENTRO DE JOAQUÍN Y ANA

Una representación más explícita y declarada, de la admirable concepción de María, la constituye el encuentro de Joaquín y Ana, delante de la Puerta Dorada de Jerusalén, tan detalladamente descrito en las



LA VIRGEN CON JESÚS Y JUANILLO

Fig. 58.—Reducción del tema de la Parentela de María. San José, María, Jesús y el pequeño San Juan Bautista, con el corderito en la mano. (Siglo XVI. Luis Morales. Roncesvalles, Navarra.)

narraciones legendarias vulgarizadas por Jacobo de Vorágine. «*La concepción de Nostra Dona, ço es, com Joachim abrassa Santa Anna a la Porta*



Fig. 59.—LA VIRGEN CON JESÚS Y JUANILLO. *Maria con Jesus, que sostiene el globo del mundo, y San Juan Bautista cubierto con una piel.*
(Talla policromada del s. XVII. Parroquial de Ororbia. Navarra.)

daurada», anota Ferrando Camarge, pintor del reino de Castilla, en su contrato para pintar la capilla redonda de la Virgen María, de Vich, año 1491. He aquí un breve resumen de los hechos. Joaquín y Ana, después de veinte años de matrimonio no tienen hijos. Joaquín, por esta causa,

es expulsado del templo de Jerusalén, considerándosele indigno de ofrecer sacrificios a Dios, ya que aparecía infamado con el estigma de su

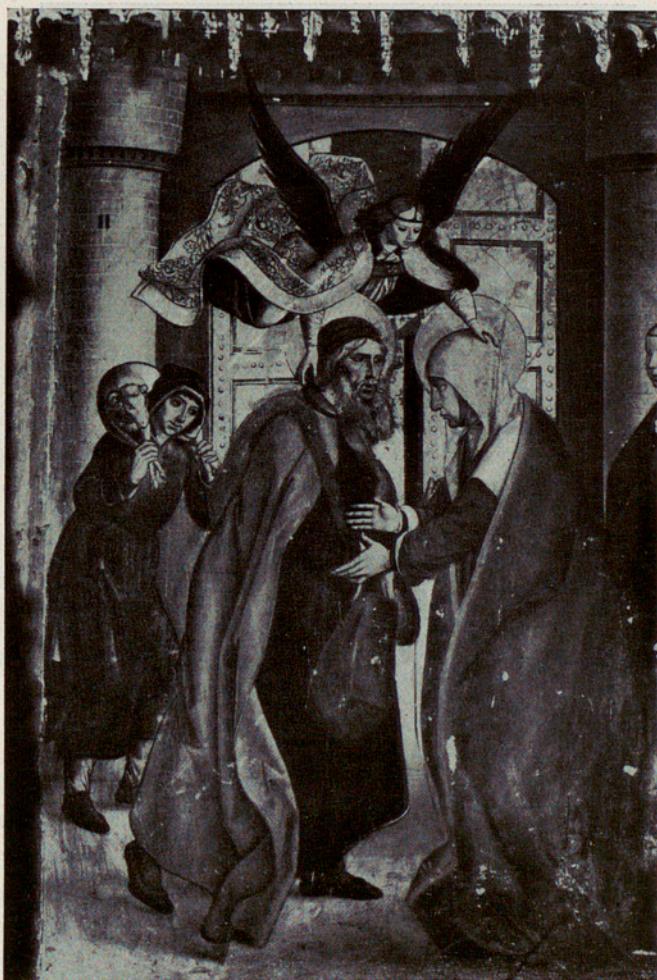


Fig. 60.—ENCUENTRO DE JOAQUÍN Y ANA. *Otro tanteo del tema de la Inmaculada. Momento, según la leyenda, de la prodigiosa concepción de María. (Pedro Berruguete. Catedral de Palencia.)*

esterilidad. Avergonzado Joaquín, en lugar de volver a su hogar, se va al monte, a vivir en compañía de los pastores. Al cabo de un tiempo, un ángel del Señor le anuncia que, gracias a sus oraciones, será padre de una hija sin igual. El celeste mensajero anuncia la misma bendición

a Ana, desolada por la prolongada ausencia de su esposo, y manda luego a ambos que se dirijan a la Puerta Dorada del Templo de Jeru-



Fig. 61.—LOS PADRES DE MARÍA. *El árbol de Jesé se simplifica, para dar paso definitivamente al tema de la Inmaculada.*
(Siglo XVI. Jerez de la Frontera, Cádiz.)

salén. Allí, efectivamente, se encuentran y se besan. En este momento es prodigiosamente concebida María. Para poner más de manifiesto el carácter sobrenatural de esta concepción purísima, encima de San Joaquín y Santa Ana se representa a menudo a un ángel (fig. 60), que con sus

manos acerca las cabezas de los dos esposos, invitándolos a besarse. Esta narración legendaria, ya en el siglo XIV formaba parte del Breviario de los Franciscanos, como lección que se leía en los Maitines de la fiesta de la Concepción de María. Una inscripción al pie de esta escena, representada en el claustro de la catedral de Bassanone (Italia), dice así: *Hic conveniunt Ioachim et Anna, amplexantes se mutuo in porta aurea et concepit et peperit Mariam matrem Domini nostri Iesu Christi* («Aquí se encuentran Joaquín y Ana, abrazándose mutuamente en la Puerta Dorada, y concibió y parió a María madre de Nuestro Señor Jesucristo»). Es el momento que se representa en el antes mencionado retablo de la catedral de Burgos (fig. 46), episodio que, colocado en el centro del árbol de Jesé, da a éste una significación netamente mariana. El mismo episodio lo vemos representado en una tabla de la catedral de Palencia, obra de Pedro Berruguete (fig. 60).

Este episodio, al favor de la creciente devoción a Santa Ana, se popularizó de una manera fulminante, siendo una de las representaciones que más alimentaron la nebulosa devoción a la Concepción inmaculada de María, y que la expresó con su lenguaje legendario y descriptivo.

Con frecuencia, la imprecisión de esta escena se concretó de una manera muy intuitiva, como puede apreciarse en el retablo de la iglesia parroquial del Salvador, de Jerez de la Frontera (fig. 61). San Joaquín y Santa Ana, admirados de su propia paternidad, hincan las rodillas y veneran a su hija purísima, que aparece radiante y como flor celestial brotada de los tallos que salen de sus pechos. Existe una representación semejante en las Descalzas de Madrid.

SANTA ANA-TRIPLE

Otro sistema, en fin, para expresar indirectamente la concepción pasiva de María, es decir, la manera sobrenatural como fué concebida, consistió en ensalzar a su madre Santa Ana, en cuyo seno se consumó aquel gran misterio. La liturgia, en el evangelio del día de la fiesta de la Santa, habla de «un tesoro escondido en el campo» (Mat., XIII, 44). El

campo es Santa Ana; el tesoro, María. Y si el campo tiene tanta estima, es porque oculta un tesoro inestimable. Con muy buen sentido, los mineros, que buscan tesoros en las entrañas de la Tierra, escogieron a Santa Ana como patrona suya.

El culto de Santa Ana es antiquísimo. En Oriente puede comprobarse desde el siglo VI, y en Occidente desde el VIII. En esta época se construye en Roma la famosa iglesia de Santa María Antigua, en la que se veneraban sus reliquias y en uno de cuyos muros se hallaba pintada la figura de la Santa, que todavía se conserva.

A medida que el verdadero concepto de la Inmaculada Concepción pasa de los libros de los Santos Padres a la piedad popular, el culto de Santa Ana toma proporciones incalculables, y convierte a esta Santa en una de las figuras más conocidas y veneradas, la que, después de la Virgen, promueve la creación de más imágenes y cofradías. En el siglo XIV su culto experimentó un enorme auge, debido a que la polémica acerca de la Inmaculada Concepción se puso candente, y mientras discutían los teólogos, los fieles habían ya dogmatizado su espontánea creencia a favor del gran privilegio de María.

En esa época, siglo XIV, la piedad de los fieles creó una imagen nueva e ingeniosa, una imagen más manejable que un árbol de Jesé, y que expresaba ya más directamente aquella su creencia harto abstracta. Esta imagen fué en realidad otro grupo, que se separó del grupo de los antepasados reunidos familiarmente en torno de María para ensalzar sus grandezas. El nuevo grupo se reduce a tres personas: Santa Ana, María y Jesús. Ya no es una simple decoración de ventanales o de códices, sino un verdadero objeto de culto, y se le llamó en latín *Metterta*; en italiano, *Metterza*; en alemán, *Selbstdrit*. En español no tenemos una denominación correspondiente que exprese su triplicidad, es decir, la idea de uno que va con otros dos. De momento, y para simplificar, adoptamos el nombre de *Santa Ana-Triple*. El gran número de imágenes que se conservan en nuestro país hace creer que se trata de un tema iconográfico muy español.

Probablemente el origen de este grupo hay que buscarlo en la representación de la mujer apocalíptica, que dió la pauta para la Virgen de la Esperanza, con aquella fórmula del vientre entreabierto que dejaba



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 62.—Los tanteos para expresar el tema de la Inmaculada se reducen aquí a una triple imagen de culto. Santa Ana, con toca, tiene sobre su rodilla a María, y ésta al Niño Jesús. (Talla de madera policromada, siglo XIV. Perteneció a la Colección Dalmau, de Barcelona.)

de manifiesto al minúsculo Niño Jesús. Para poner gráficamente de relieve el gran privilegio de la concepción sobrenatural de María en las entrañas de Santa Ana, se acudió también a presentar a la Santa dejando entrever en su seno hendido a la Virgen con el Niño. Con esta solución iconográfica se conserva un famoso grabado del libro de horas de Simón Vostre, de últimos del siglo xv, en el que aparece Santa Ana rodeada de símbolos de la pureza de María. Desde el cielo, el Padre Eterno la bendice. Abajo, una inscripción del *Cantar de los Cantares*: «No existían todavía los abismos, y yo ya era concebida», da a entender que todo está confabulado para poner de relieve la prodigiosa concepción de María. Esta fórmula esquemática de la Santa Ana-Triple, que el grabado nos muestra ya vulgarizada, en la gran pintura y escultura se desarrolló de una forma más natural y, podríamos decir, menos anatómica.

La imagen fué imponiéndose más y más, hasta el punto de tener una enorme popularidad, a medida que se iba descartando e incluso condenando (siglo xvi) la leyenda de los tres esposos de Santa Ana, que a todas luces rebajaba la excelsitud de la concepción de María. El concepto de la santidad de Santa Ana fué creciendo desmesuradamente, hasta el punto de considerarse tan pura la Madre como la Hija. No pocos creyeron que Ana había sido también concebida sin pecado.

Estas ideas, que llegaron a compartir teólogos y fieles, se expresaron con desproporciones infantiles mediante esta triple imagen, que parece ser una traducción plástica de una prosa del siglo xv:

<i>Anna, radix uberrima,</i>	¡Oh Ana!, tallo ubérrimo,
<i>Arbor tu salutifera,</i>	Tú eres árbol salutífero
<i>Virgas producens triplices</i>	Que produces tres ramas
<i>Septem onusta fructibus.</i>	Cargadas con siete frutos.

En alguna de estas imágenes de Santa Ana-Triple aparece, a fines del siglo xv, una oración que, parafraseando la salutación angélica, precisa la trascendencia y significado de tales representaciones. Dice así: *Ave, gratia plena: Dominus tecum; tua gratia sit tecum; benedicta tu in mulieribus et benedicta sit sancta Anna, mater tua, ex qua sine macula*

et sine peccato processisti, virgo Maria, ex te autem natus est Jesus Christus, filius Dei vivi. Amen. («Dios te salve, llena de gracia: el Señor es contigo; por tu gracia sea conmigo; bendita eres entre todas las mujeres y bendita sea Santa Ana, tu madre, de la que, ¡oh Virgen María!, naciste sin mancha ni pecado, y de ti nació Jesucristo, Hijo de Dios vivo. Así sea.»)



Fig. 63.—SANTA ANA-TRIPLE. Probablemente Santa Ana llevaba lirio o palma. (Siglo XV. Talla en piedra pintada. Santo Domingo de Silos, Burgos.)



Fig. 64.—SANTA ANA-TRIPLE. Santa Ana presenta a Jesús un racimo, símbolo de la Pasión. (S. XV. Parroquia de la Magdalena. Tudela, Navarra.)

En este grupo, Santa Ana aparece indistintamente sentada o en pie. En una colección particular de Barcelona existe un ejemplar, quizá el más antiguo en el arte español (siglo XIV), en el que (fig. 62) Santa Ana, que de su vejez no tiene otro indicio que el de la toca, está sentada en un trono. La Virgen, coronada, aparece, a su vez, sentada sobre una de las rodillas de su madre, y Jesús está de pie sobre el muslo de la Virgen y acariciando su barbilla. Toda esa imagen da la impresión de un solo tronco que se trifurca.



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 65.—Interesante grupo sobre este curiosísimo tema, reducido a un busto. Esta imagen, toda ella de plata repujada, constituye un documento singular. (Siglo XV. Iglesia del Pilar. Zaragoza.)

He aquí la misma fórmula en una época más avanzada (figs. 63 y 64). No deja de ser muy interesante el grupo de Santa Ana triple



Fig. 66.—SANTA ANA-TRIPLE. Santa Ana presenta a Jesús una pera, caso muy frecuente. A los pies de la Santa, los donantes. (Siglo XV. Museo Arqueológico de Valladolid.)

reducido a un busto, como puede verse en el de plata que se guarda en la iglesia del Pilar de Zaragoza (fig. 65). Es uno de los más originales.

Una tabla (siglo xv) del Museo Arqueológico de Valladolid suaviza este aspecto, de una rudeza vegetal (fig. 66), y prepara la suntuosidad

con que pronto aparecerán los tres personajes. La Santa, de aspecto fatigado, tiene sobre su rodilla a la Virgen, desproporcionadamente pe-



Fig. 67.—SANTA ANA-TRIPLE. Presenta la particularidad decorativa de tener a la Virgen sentada a los pies de Santa Ana. (Siglo XV. Talla de piedra policromada. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.)

queña, y ésta al Niño Jesús, en actitud de recibir la pera que la Santa le tiende. La figura de ésta domina con mucho todo lo restante.

El arte gótico más avanzado resolvió el problema de las proporciones, también a expensas de la Virgen, que aparece en posición menos

destacada que su madre. Así, en el Museo catedralicio, de Santiago de Compostela, se encuentra una preciosa talla (fig. 67), en la que

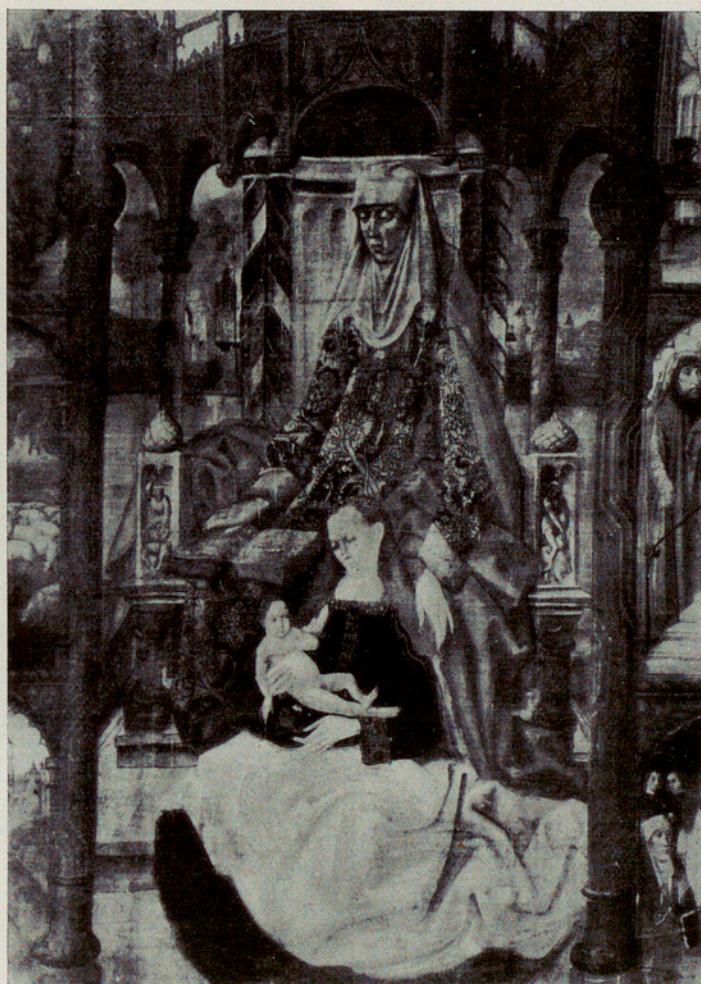


Fig. 68.—SANTA ANA-TRIPLE. *La Santa, sentada en suntuoso trono, con la Virgen y el Niño a sus pies. El grupo se cobija bajo magnífico baldaquino.* (Sarga pintada del siglo XV. Museo Provincial de Logroño.)

Santa Ana está sentada en un trono, y vemos a la Virgen, con el Niño en el brazo, casi acurrucada a los pies de su madre. El grupo, artísticamente, tiene armonía y proporciones perfectas y un ambiente de deliciosa familiaridad, en el que destaca la expresión bondadosa de la Santa.

Esta inferioridad de posición de la Virgen es todavía más manifiesta en un retablo (siglo xv) del Museo Provincial de Logroño (fig. 68).



Fig. 69.—SANTA ANA-TRIPLE. *El difícil tema, tratado por la escultura renacentista. Santa Ana presenta la pera al Niño.* (Siglo XVI. Talla de madera policromada, Iglesia del Águila. Alcalá de Guadaira, Sevilla.)

Santa Ana, siempre caracterizada con su toca senil, está sentada en magnífico trono y bajo baldaquino, al paso que María descansa en la tarima. Obsérvense en la parte anterior de los brazos de la silla dos minúsculas representaciones decorativas: el rey David matando un lobo,



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 70.—Representada de pie. Lleva en la mano una palma que no es símbolo de martirio. (Siglo XV. Talla de madera policromada. Colección Esclasáns. Barcelona.)



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 71.—La Santa, también de pie, un poco arqueada, soporta con un mismo brazo a María y a Jesús. (Siglo XV. Talla de madera policromada. Colección Valín. Barcelona.)

y un filisteo con una quijada del mismo fiero animal. Hacen alusión estas escenas a la estirpe de David, de la cual descendían Ana y María. Encontramos las mismas representaciones en la tabla, antes mencionada (fig. 53), de la Colección Amatller, de Barcelona.

Este grupo de la Santa Ana-Triple, antes de morir en manos del barroco logra una perfecta armonía de formas y de significado, como puede comprobarse en el pequeño grupo escultórico de la iglesia del Águila, de Alcalá de Guadaira (Sevilla), siglo xvi (fig. 69). Es una verdadera escultura de género, en la que Santa Ana viene a desempeñar el papel de trono viviente de María.

Las dificultades aumentan cuando se trata de representar escultóricamente a Santa Ana-Triple de pie (fig. 70). La solución resulta del todo incongruente y da a la imagen un aspecto inquietante, resultado del piadoso empeño de representar juntos a María y a su Hijo. Este prurito, que obligaba a graves deformaciones escultóricas, es comprensible, puesto que de lo contrario tendríamos una imagen muy graciosa, como tantas otras existen, de Santa Ana, pero no una imagen de la privilegiada Concepción de María.

Nótese, en la figura que comentamos, el detalle, muy raro, de que la Santa lleve como atributo una palma. El mismo atributo se encuentra en la mano de Santa Ana de Villafranca de Oria (Guipúzcoa). No es palma de mártir, sino simplemente símbolo de la victoria sobre el demonio, que la Virgen alcanzará para el género humano y que ella personalmente ya ha alcanzado.

Otra variante de carácter descriptivo es la Santa Ana-Triple, de la colección de la Hispanic Society of America, de Nueva York. María está de pie, al lado de Santa Ana, que aparece sentada y tiene sobre su rodilla al Niño Jesús, en actitud de coger un pájaro que María le presenta. Santa Ana sostiene, además, sobre la otra rodilla, un cesto lleno de fruta. Es un grupo en talla de madera, del siglo xvi.

El aspecto poco normal de esta acumulación de personajes, uno sobre el otro, llega a suavizarse algo, aunque no del todo, en las obras de arte de primera calidad, como la Santa Ana-Triple de la colección barcelonesa Valín (fig. 71), del siglo xv, que es uno de los mejores ejemplares escultóricos de esta representación. Santa Ana no parece



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 72.—Se caracteriza por el lirio alusivo a la concepción de su Hija. (Siglo XV. Catedral de Sevilla.)



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 73.—La Santa lleva en un brazo a la Virgen y en el otro a Jesús. (Siglo XV. Museo de Barcelona.)

aquí anciana; su cuerpo tiene la elegancia de las vírgenes góticas; cubre su cabeza, no con la tradicional toca, sino con un velo. Lleva en



Fig. 74.—SANTA ANA-TRIPLE. La Santa tiene a sus pies a San Joaquín y a un ángel. Éste le dice a aquél las palabras que después dirá verdicadamente a San José: «No temas, Joaquín: concibió...» (Siglo XV. La Colegiata de Játiva. Valencia.)

brazos a la Virgen, como si llevara una imagen de talla. Cada personaje de por sí es de una belleza consumada y una suavidad impresionante.

En la pintura, de suyo más desembarazada que la escultura, el tema de Santa Ana-Triple presenta menos inconvenientes y es solu-



SANTA ANA-TRIPLE

Fig. 75.—En esta curiosísima imagen, el intrincado tema desaparece bajo un suntuoso ropaje postizo, que deja asomar tan sólo tres cabezas y dos manos. (Catedral de Tudela. Navarra.)

cionado con mayor elegancia. Sirva de ejemplo el retablo del siglo xv, de la catedral de Sevilla (fig. 72). Santa Ana se presenta con un aspecto algo senil; la Virgen tiene el aire de estar sentada en un trono; el Niño deja volar su pájaro, atado con un hilo. Santa Ana lleva en la diestra un triple lirio, símbolo de la pureza de los tres santos personajes. En algunos casos raros, el lirio parece sustituir al Niño Jesús.

Una más afortunada solución de la Santa Ana-Triple, probablemente originaria de Flandes o Alemania, consiste en que la Santa lleve en el brazo izquierdo la figura de la Virgen, y en el derecho la del Niño Jesús (fig. 73). Para mayor armonía y naturalidad, se representa a la Virgen con aspecto de niña y de un tamaño igual al de su Hijo. A pesar de todo, esta solución no llegó a aclimatarse en nuestro país, y se prefirió normalmente la superposición de las tres figuras, que ofrecía un aspecto más genealógico. Existe un grabado policromado del siglo xv, que divulgó exactamente esta solución.

Tiene una importancia particular la Santa Ana-Triple representada en la tabla central del retablo de Santa Ana, que se conserva en la colegiata de Játiva, provincia de Valencia (fig. 74). Al lado de la Santa aparece arrodillado San Joaquín, con su aureola de puntas. Al otro lado, también de rodillas, figura un ángel que ciñe corona de flores y sostiene una filacteria, en la que pueden leerse estas palabras: *Noli timere, Joachim: concepit...*, que quieren reproducir el drama interior de San José.

Este grupo simbólico no se libró, a pesar de las dificultades que presentaba, de las exigencias de los fieles, que cubrían las imágenes con ricas vestiduras y mantos bordados. He aquí cómo en la imagen que se venera en la catedral de Tudela (Navarra) se allanaron todas las dificultades (fig. 75). En realidad, y sin darse cuenta de ello, la piedad popular retornó a aquellas representaciones esquemáticas en las cuales lo que más interesa es la idea.

Ya hemos visto dos de los atributos que suele llevar Santa Ana: la palma y el lirio. Falta notar que con mucha frecuencia lleva un libro, que se entiende ser el Antiguo Testamento, donde se contiene la promesa que se ha realizado en la persona de su Hija santísima. Se da también el caso de que Santa Ana lleve una cruz.

Dentro de este ambiente de exaltación de los grandes privilegios de María, que se resumen en su Inmaculada Concepción, se desarrolla, especialmente del siglo xv al xvii, el tema de la Virgen Niña. Cuando se concreta definitivamente la fórmula artística de la representación de la Inmaculada, los autores místicos y tratadistas exigirán que María aparezca bajo la forma de una niña. Y así lo hicieron los artistas mejor documentados.

La Virgen Niña se presenta bajo estos aspectos: leyendo, meditando o bordando.

Los Evangelios nada dicen de la tierna infancia de María. Pero los libros apócrifos dan de sus primeros años sobrados detalles para inspirar a los artistas. A base de estas fuentes apócrifas se formó una iconografía de la Virgen Niña, que la situaba dentro del templo de Jerusalén (su presentación y su educación en el recinto sagrado). Pero, independientemente de los Evangelios apócrifos, se desarrolla otra iconografía, de época posterior y más acentuado carácter doméstico, que culmina en el tema de la educación de la Virgen. El tema es muy curioso, por estar en contradicción con la mencionada literatura apócrifa, tenida, por otra parte, en gran estima durante toda esa época. Según tales documentos, en efecto, María, a la edad de tres años fué llevada al templo de Jerusalén, para ser debidamente educada. Y se dan toda clase de pormenores referentes a su estancia en aquel lugar sagrado.

Además, esta representación de la educación de la Virgen fué mal considerada por los expertos, que la tenían por inadmisible. El mismo P. Interián de Ayala dice: «Se ha de advertir ser muy absurda la pintura que suele representar a la Virgen de edad de siete u ocho años, junto a Santa Ana, su madre, quien en un libro que trae en sus manos le enseña a deletrear y los primeros rudimentos de las letras. Lo cual en ningún modo es conforme a lo que se dice ya con unánime consentimiento, y parece confirmarlo la Iglesia con su dictamen sobre la presentación de nuestra Señora en el templo. Pues afirmándose que dicha presentación se hizo cuando la Virgen tenía sólo tres años, ¿cómo podrá decirse o pintarse el que a la misma Virgen, a la edad de ocho

o aún de cinco años le enseñase a leer su venerable madre, siendo muy difícil de creer que aprendiese las letras en la tierna edad de no más de tres años? Además, no faltan quienes afirman que ni su madre ni ningún otro maestro se las enseñó, sino que las aprendió del Espíritu Santo.»

Pese a todos estos razonamientos, el tema de la educación de la Virgen despertó grandes simpatías entre los fieles. Santa Ana, que había formado el cuerpo de María, ahora formaba su espíritu. Su maestra es su propia madre. Ya hemos observado anteriormente que Santa Ana, sobre todo cuando no se trata de una Santa Ana-Triple, lleva un libro, que va destinado a su santísima Hija, para que se instruya en los divinos misterios y, en particular, en lo referente a su prodigiosa misión de Madre de Dios.

Empezamos a encontrar este tema en la pintura gótica, como puede verse (fig. 76) en una tabla del pintor catalán Bernat Munt (siglo xv), en la que la Virgen niña lee un libro en cuyas páginas abiertas están escritas las primeras palabras del cántico que más tarde entonará en brazos de su prima Isabel: *Magnificat anima mea Dominum* («Engrandece mi alma el Señor»).

En el Museo de Arte, de Barcelona, existe una talla en alabastro, de origen inglés, en la que Santa Ana, con el dedo extendido, señala el párrafo, y la Virgen lo deletrea con el auxilio del puntero (fig. 77). En una colección particular de Los Arcos (Navarra) figura una espléndida talla que desarrolla el tema de una manera semejante (fig. 78). Santa Ana, con el índice extendido, enseña a su hija a deletrear el famoso pasaje de Isaías: *Ecce virgo concipiet, pariet filium, vocabitur nomen eius Emmanuel* («He aquí que una virgen concebirá, parirá un hijo, llevará por nombre Emanuel»).

Una magnífica talla policromada, de la colección del conde de Güell (fig. 79), reduce el tema a una pura imagen de devoción. La Virgen no aprende a deletrear, sino que lee y medita las Escrituras.

Zurbarán, que es entre los pintores españoles el que mejor y con mayor insistencia ha pintado a María niña, la representa, no dormida tras una prolongada lectura (LÁMINA I), sino como sumida en un sueño extático, en arrobada visión interior. Aquí tampoco la santa Niña forma



LA VIRGEN NIÑA

Fig. 76.—Nuevo tanteo para expresar la inmaculada concepción de María. Santa Ana tiene sobre la rodilla a su Hija, que medita sobre la Escritura, abierta en la página donde está escrito el Magnificat. (Siglo XV. Tabla pintada. Colección Muntadas. Barcelona.)

parte de una escena, sino que es una imagen solitaria, íntima, bellísima, sugerida por el culto y la devota simpatía a su extraordinaria niñez.



Fig. 77.—LA VIRGEN NIÑA. *La meditación de la Virgen se trueca en el discutido tema de su educación. Santa Ana señala con el índice; María deletrea.* (Siglo XV. Alabastro de origen inglés. Museo de Barcelona.)

En el Museo de Sevilla hay una tela del licenciado Juan de las Roelas (fig. 80), que deja transparentar más claramente todo el misterio ya realizado, en parte, en el interior de aquella Niña. La Virgen, en efecto, arrodillada, es decir, en la actitud típica de dar la lección

de Religión, está representada como una reina, con túnica y manto ricamente bordados y realzados con piedras preciosas. Ciñe su frente



Fig. 78.—LA VIRGEN NIÑA. *El tema de la educación de María, tratado por la escultura renacentista. (Siglo XVI. Talla de madera pintada. Colección particular de Los Arcos. Navarra.)*

suntuosa diadema. Va ataviada con collar, brazalete y varias sortijas. Es más: una multitud de ángeles, sobre cogidos de respeto, contemplan a la santísima Niña, que tan maravillosamente ha sido concebida para ser Madre de Dios. Santa Ana se inclina ante ella con deferencia.

Hemos dicho que la Virgen niña, además de leer o meditar, suele presentarse bordando. Este detalle íntimo no es un capricho de pintor. Aquí



Fig. 79.—LA VIRGEN NIÑA. *El tema de la meditación de la Virgen niña, reducido bellamente a imagen de culto. (Siglo XVIII. Talla de madera policromada. Colección del conde de Güell. Barcelona.)*

la devoción a la niñez de María vuelve a su cauce normal, es decir, al que abrieron los Evangelios apócrifos y por donde se precipitó espontáneamente el arte cristiano medieval. Gracias a estos documentos sabemos lo que la Virgen hizo durante su larga estancia en el templo. Después de

orar y meditar, se entregaba al trabajo de tejer y bordar, descollando pronto entre las demás compañeras que con ella se educaban en aquel



Fig. 8o.—LA VIRGEN NIÑA. El mismo tema de la educación de María, familiar y augusto a un tiempo. La Virgen-Reina está arrodillada, en actitud de dar la lección de religión. (Siglos XVI-XVII. Museo Provincial de Sevilla.)

recinto sagrado. Ella fué quien tejió y bordó el velo del templo, que había de desgarrarse en el momento de expirar su Hijo santísimo en la cruz.

El arte gótico se dedicó no pocas veces a representar de una manera descriptiva y pintoresca esta labor de la Virgen. Más tarde, Zurba-

rán dió forma devocional al tema presentando a la encantadora Niña (figura 81), a solas, en el instante en que interrumpiendo su labor de bordado, clava la aguja, como en signo de pausa y admiración, sobre el bordado lagartero, y se entrega a la oración. En su rostro se refleja una infantil angustia, como si entreviera en la lejanía a su futuro Hijo crucificado. Es la extática tristeza de la Virgen, que reaparecerá incluso en medio de los más alegres momentos navideños.

Cuando el ambiente esté doctrinal y artísticamente preparado, la imagen más auténtica de la Inmaculada será la que la representa completamente niña, muy alejada de su divina maternidad. El P. Juan Interián de Ayala, siguiendo la pauta de autores anteriores, tales como Pacheco y Molano, dice que «se ha de pintar a la Virgen en este misterio de su Inmaculada Concepción, de edad, según a mi parecer, muy tierna, como es la de diez a doce años, en la que ordinariamente se nos representa la hermosura más ajena de mancha y con mayor pureza».

Zurbarán es el que con mayor fidelidad siguió este consejo. Y a pesar de que la Niña aparezca con todos los clásicos atributos de Inmaculada, en otra pintura cita a San Joaquín y a Santa Ana como testigos inveterados y fidedignos de la milagrosa concepción de su hija. El gran artista español, juntando dos épocas y conciliando la familiaridad de Nazaret con la apoteosis celeste, parece pintarnos el momento en que Joaquín y Ana, antes de desaparecer de la iconografía mariana, entregan al mundo devoto su pequeña hija, la nueva y naciente Eva, que se balancea un momento sobre la luna y la serpiente antes de emprender el raudo vuelo de las Inmaculadas más típicamente españolas.

En la aludida tela, el pintor extremeño representa a María niña (figura 82), de los diez a los doce años, coronada de rosas, en su mano un lirio, a sus pies la media luna y la serpiente con la manzana. Este fruto nos revela que María no es propiamente la mujer apocalíptica descrita por San Juan, sino más bien la nueva Eva, que viene a reparar los estragos causados por aquella fruta maldita. Sobre su pecho, muy intencionadamente, le ha colgado un medallón cordiforme, en el que están grabadas las iniciales de Jesús. El Padre Eterno y el Espíritu Santo aplauden apoteósicamente la simbólica presencia de los padres de la Virgen.



LA VIRGEN NIÑA

Fig. 81.—Aqui María medita, después de interrumpir su labor de bordado. Según los Apócrifos, el bordado fué uno de sus quehaceres durante su estancia en el templo de Jerusalén. (Siglos XV-XVI. Tela de Zurbarán. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.)

Roelas (fig. 83)—para no citar más que un caso entre otros muchos semejantes que se presentan en la iconografía mariana española—, pinta



Fig. 82.—LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Joaquín y Ana entregan al mundo su Hija, convertida ya en Inmaculada. (Siglos XV-XVI. Tela de Zurbarán. Colección del conde de Ibarra. Madrid.)

a la Inmaculada en plena apoteosis y aislamiento, y como niña. Su gesto es el gesto típico de las Inmaculadas: las manos delante del pecho, en actitud de oración o adoración; yérguese sobre el globo transparente de la luna, que más tarde se confundirá con el globo terrestre, creyéndose en-

tonces los artistas obligados a añadir la media luna. A sus pies se extiende un paisaje de donde han desaparecido ya los emblemas marianos de la



Fig. 83.—LA INMACULADA CONCEPCIÓN. María es aún representada como niña y se apoya sobre la luna transparente. (Siglos XVI-XVII. Tela de Juan de las Roelas. Colección de la Viuda de Núñez de Prado.)

pureza inmaculada de la Virgen, y si alguno queda, ha perdido su intensidad alegórica. La transfiguración plástica en Inmaculada es perfecta.

En el Museo Diocesano de Lérida se conserva una curiosa imagen en talla, de la Inmaculada, representada como niña (fig. 84). El artista

se limita a recoger sencillamente la imagen de alguna tierna niña de su época y vecindario, hija o parienta suya tal vez, y respetando su indu-



Fig. 84.—LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Curiosa imagen de la Inmaculada, como una niña real. (Siglo XVII. Talla de madera. Museo Diocesano de Lérida.)

mentaria de fiesta y el gorro de sus galas infantiles, le cruza de brazos, le impone una actitud reverencial, compone artísticamente los pliegues de su túnica para dejar asomar los piececitos descalzos, y así la coloca sobre un pedestal amasado con nubes, y en el que vemos la luna y la serpiente infernal.

La mística y el arte medievales acudieron todavía a otros recursos alegóricos, para dar forma sensible a su fe, mal definida aún, en la pureza original de María. Uno de ellos es la *Caza del unicornio*, que presenta algo más que una simple alegoría de la Anunciación. Es un tema secundario y decorativo, que aparece particularmente en capiteles, *misericordias* de coro, ménsulas y miniaturas, y muy raramente en la pintura o escultura monumentales. En realidad, es un tema desprendido de las antiguas mariologías, de las cuales hablaremos más adelante. En el siglo XVI desaparece por completo. En una misericordia del coro de la catedral de Toledo figura este tema como simple fábula.

El unicornio es un animal fabuloso semejante al caballo, pero tiene en la frente un largo cuerno. En algunos museos extranjeros se guardan ejemplares de este pretendido cuerno. Trátase de una leyenda antiquísima, que deja marcada su huella en el mismo Antiguo Testamento, como imagen poética. El unicornio es la imagen del «fuerte», del «poderoso» en sentido bueno o malo. Pero se rinde y amansa ante una doncella virgen. San Isidoro de Sevilla es el primero en relacionar la fábula del unicornio con la Encarnación. La mística medieval, desarrollando la fábula del unicornio, describió su caza. La doncella es María, sentada en el *huerto cerrado*. El cazador es el arcángel San Gabriel, que suena el cuerno de caza y azuza a la jauría de perros, que no son otros que la verdad, la justicia, la misericordia y la paz. Jesús es víctima de esta extremada alegoría y pasa a ser figurado por el unicornio, que, atraído por la pureza virginal de María, se desploma sobre su seno.

En las representaciones más completas, esta alegoría de la virginal pureza de María se refuerza con otros símbolos, tales como la vara de Aarón florida, la fuente sellada, etc. Véase, como muestra, un grabado anónimo sobre metal, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (fig. 85). En él figuran sólo tres perros, que, según sus leyendas, personifican a la caridad, la verdad y la bondad. La Virgen se halla rodeada de varios símbolos de su pureza, siendo el más importante la zarza en llamas, con Dios en medio, que aparece en la parte superior del grabado.

La representación de la Anunciación combinada con la caza del unicornio es muy corriente en el siglo xv. Los perros que en ella inter-



Fig. 85.—LA CAZA DEL UNICORNIO. *Alegoría de la pureza inmaculada de María. Según la leyenda, el unicornio sólo se rinde ante una virgen.* (Siglo XV. Grabado anónimo en metal. Biblioteca Nacional de París.)

vienen, como personificación de la misericordia, de la verdad, de la justicia y de la paz, parecen ser una sugerencia de San Bernardo.

Anteriormente a este santo, el pasaje se aplicaba tipológicamente a la Visitación, en la que las dos santas mujeres, personificaciones de

la justicia y de la paz, se abrazaban y besaban. San Bernardo relacionó el texto con el misterio de la Anunciación. Este santo doctor no dice una palabra de la leyenda del unicornio. Lo único que hace en su sermón es mencionar las cuatro virtudes, misericordia, verdad, justicia y paz, que adornaban al hombre antes del pecado original. Al sucumbir a la tentación, el hombre fué privado de aquellos dones celestiales, y en consecuencia se originó una lucha entre las mencionadas virtudes. La verdad y la justicia deseaban castigarle, al paso que la paz y la misericordia se inclinaban hacia el perdón. No siendo posible conciliarse entre ellas, se presentaron juntas ante el Padre Eterno, defendiendo cada una su propia causa. Como las discrepancias iban en aumento, un querubín propuso llamar al Hijo de Dios, a quien había sido dado pleno derecho a juzgar. El Hijo declaró que la única solución era encontrar un hombre, que, no teniendo que morir, se sujetara a la muerte en favor del género humano. Inmediatamente la verdad y la misericordia recorrieron cielos y tierra en busca de tal hombre, pero todo fué en vano. Entonces el Hijo de Dios dijo: «Heme aquí dispuesto. No pasará la copa de mis labios sin que yo la beba.» Y acto seguido encargó a San Gabriel que anunciara a la Hija de Sión: «He aquí que viene el Señor.»

Así, el género humano fué salvado, y en la Nochebuena, mientras los ángeles cantaban: «Paz sobre la tierra a los hombres de buena voluntad», la justicia y la paz se abrazaron estrechamente.

LA VIRGEN «TOTÀ PULCHRA»

A medida que vamos acercándonos a la definitiva plasmación de la Inmaculada, los personajes históricos se retiran, las fábulas y leyendas desaparecen, exhaustas e inservibles. La piedad, cada vez más orientada, está ya a punto de contemplar directamente la grandiosa y comprendida figura de la Inmaculada Virgen María. Pero antes tiene que pasar todavía por un período de transición, en que la Virgen queda al fin sola, pero rodeada de emblemas, alegorías e inscripciones, que dan al conjunto un sabor polémico, un ambiente de discusión teológica. Hay un ingenuo empeño en demostrar que, a la postre, se han podido identi-

ficar todos los símbolos y figuras que, mucho antes de la venida de Jesucristo, anunciaron plásticamente la inmaculada pureza de María.

Este tema de la Virgen *tota pulchra* fué precedido de una serie de composiciones literarias y plásticas (tratados, pinturas, miniaturas, etc.), a las que el profesor Henry Cornell (*The Iconography of the Nativity of Christ*) da el nombre de «mariologías». Estas composiciones empiezan en forma literaria y luego pasan al dominio del arte plástico. Las mariologías tienen como centro la figura aislada de la Virgen con el Niño o la escena de la Natividad. Su propósito es ensalzar la inmaculada e intachada virginidad de María. A este fin se distribuye alrededor de la figura de la Virgen o del Nacimiento una serie de símbolos de su virginidad.

La figuración de estas escenas tipológicas remonta, con toda probabilidad, al siglo XII. San Bernardo, en sus sermones, echa mano de ellas para poner de relieve la virginal pureza de María. Este tema apasionó extraordinariamente la piedad y la imaginación del alma medieval.

Documentos de los siglos XII y XIII presentan diferentes símbolos de la virginal pureza de María, entre los cuales hallamos: la zarza ardiendo sin consumirse; la vara de Aarón; el nacimiento de Isaac y Sansón, o de Isaac y Samuel; Ezequiel señalando la puerta cerrada; el vellón de Gedeón, y el unicornio. Entre las escenas del Antiguo Testamento encontramos ya una fábula (unicornio) a base de un simbolismo animal, que en épocas posteriores se amplió, como dejamos anotado en el epígrafe anterior.

La *Biblia pauperum* (siglo XIV) constituye el primero de los grandes libros tipológicos. Al tratar del parto de María, no deja de recordar algunos de los mencionados símbolos.

El *Speculum humanæ salvationis*, de origen dominicano, que aparece en Estrasburgo, probablemente en 1324, da tres prototipos para cada una de las escenas del Antiguo Testamento. Al comentar la Natividad, consigna: la vara de Aarón, el copero del Faraón, que estando en la cárcel vió en sueños su liberación, lograda gracias al vino, y la Sibila mostrando a Augusto la Virgen y el Niño. La zarza ardiendo se transfiere a la escena de la Anunciación.

Un nuevo paso en la evolución de la tipología lo dan las *Concordia caritatis*, la grande obra escrita a mediados del siglo XIV por

el abad Ulrico, del monasterio cisterciense de Lilienfeld (Austria). Este libro es más extenso y más pródigo en símbolos. Con referencia al nacimiento de Jesús y la virginal pureza de María, encontramos los siguientes: la zarza ardiendo; el unicornio; José vendido con su túnica polímita; la piedra que cae del monte sin intervención de la mano del hombre; el aveSTRUZ que deposita en la arena sus huevos, que el sol fecundizará; la hierba curativa *capparis*, que crece en Oriente sobre tierra no labrada. El simbolismo extraído de las fábulas va en aumento.

El famoso *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae* señala el punto culminante en el desarrollo de esta tipología, que tan directamente afecta a la Virgen Madre. Esta obra tuvo enorme difusión mediante libros xilográficos y tipográficos, así como en miniaturas y pinturas murales. Constituyó una contribución impresionante, sobre todo para las almas ingenuas, a favor de la tesis de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Fué una creación del teólogo dominicano Francisco de Retz, profesor en la Universidad de Viena, hacia el año 1400. Para probar la posibilidad y el hecho de la maternidad virginal de María, su autor recogió una serie abigarrada de suposiciones, que parecen increíbles y se daban como ciertas en aquellos tiempos. Los temas consisten en fábulas referentes a los reinos animal y vegetal, así como antiguas narraciones tomadas de diferentes autores, graciosamente expresadas por medio de la pintura o de la xilografía. El texto al pie de cada fábula está compuesto de dos hexámetros rimados. El alcance siempre es el mismo: si éste o el otro prodigo fué posible, ¿por qué no ha de serlo el de la Virgen dando a luz un niño? Así, dice, por ejemplo:

*Leo si rugitus proles suscitare valet,
cur vitam a Spiritu Sancto Virgo non generaret?*

Si el león con sus rugidos puede resucitar a sus cachorros,
¿por qué la Virgen no habría de engendrar la vida por obra del Espíritu Santo?

El *Defensorium* introdujo los siguientes símbolos nuevos: el ave fénix, el pelícano, el león y sus cachorros resucitados, y otros de carácter más restringido. De esta obra existe un ejemplar impreso en Zaragoza, por Pablo Hurus, hacia el año 1490, consistente en dieciséis hojas

que, como en todos los libros xilográficos, sólo están impresas por una cara.

Estas mariologías, cuando se trata de esculturas y aun pinturas, aparecen en composición más reducida. En tal caso, la figura central es la Virgen con el Niño, no pocas veces rodeada de la aureola del rosario. En las esquinas que deja ésta, aparecen, aludiendo a su virginidad: Aarón, Augusto y la Sibila, Moisés con la zarza, Ezequiel, Gedeón, etc.

Todas estas mariologías, y las de época posterior que vamos a detallar, arrancan de la combinada iconografía de la *Biblia pauperum*, que tiene un carácter de divulgación popular, por medio de la imagen. Algunas de sus escenas son aprovechadas directamente, sin alteración alguna. Los temas de estas mariologías se dividen en tres grupos: 1.^º Tipos del Antiguo Testamento. 2.^º Cuatro símbolos animalistas más corrientes: fénix, león, unicornio, pelícano (que de la simbología de Cristo pasan a la de la Virgen). 3.^º Fábulas.

En el siglo xv toda esta tipología mariana queda poco menos que arrinconada y sustituída por otra procedente de nuevas fuentes literarias, que ponen de relieve, no ya episodios del Antiguo Testamento o fábulas, sino más bien seres o detalles que figuran en este libro sagrado, tales como la luna, el sol, un pozo, etc., etc. A principios del siglo xvi todos estos temas se reúnen alrededor de la figura de María, formando de una manera definitiva la típica composición iconográfica de la Virgen *tota pulchra*, que constituye la temible panoplia de su pureza inmaculada. El grabado popular de esta época la propagó rápidamente.

En España tenemos grabados de esta clase, del año 1531 y 1534, impresos en Zaragoza. De los años 1505-1518, en Valencia, según parece. El más antiguo que se conoce en el extranjero, es uno del año 1505, que figura en el libro francés de horas, de Thilman Kerver, cuya influencia se ha exagerado. Muy anterior a ese grabado tenemos una composición idéntica, que supone una fuente más antigua, y es la que figura en el retablo mayor de la iglesia del Cerco, de Artajona (Navarra), pintado en 1497 (fig. 86). La Virgen está ya sola; viste túnica y sobretúnica, ésta un poco recogida. No lleva velo, y su cabello cae ampliamente sobre sus hombros. En la parte superior aparece el Padre Eterno, revestido de capa pluvial y tiara; su figura está recortada por una filac-

teria que dice: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* («Toda eres hermosa, amiga mía, y mancilla no hay en ti», *Cant. de los Cant.*, IV, 7).

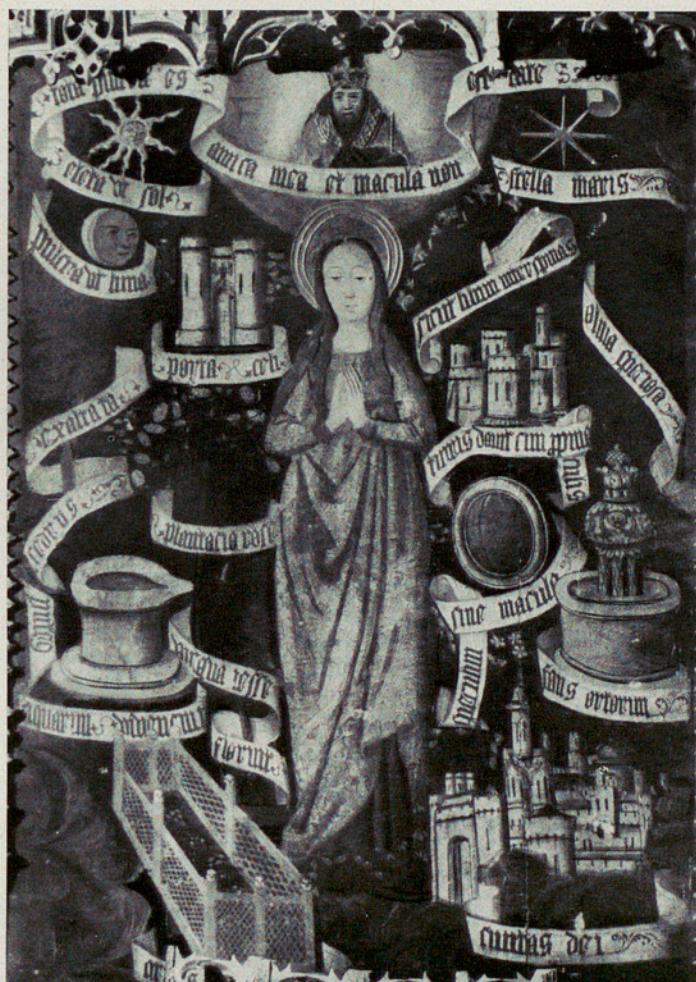


Fig. 86.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». Última alegoría de la Inmaculada Concepción. El de Artajona, probablemente, es el ejemplo fechado más antiguo que se conoce (1497). (Iglesia del Cerco. Artajona, Navarra.)

Alrededor de la Virgen se agrupan los siguientes símbolos, de izquierda a derecha: el sol, *Electa ut sol* («Escogida como el sol»: *Cant. de los Cant.*, VI, 9); la luna, *Pulchra ut luna* («Hermosa como la luna»: ídem, ídem); una puerta murada, *Porta cœli* («Puerta del cielo»: *Gen.*, XXVIII,

17); un cedro, *Cedrus exaltata* («Alta como cedro»: *Eccles.*, XXIV, 17); un rosal, *Plantatio rosæ* («Planta de rosa»: id., 18); un pozo, *Puteus aquarum viventium* («Pozo de aguas vivas»: *Cant. de los Cant.*, IV, 15); un árbol, *Virga Jesse floruit* («Floreció la vara de Jesé»: *Ezech.*, VII, 10); un jardín cerrado, *Ortus conclusus* («Jardín cerrado»: *Cant. de los Cant.*, IV, 12); una estrella, *Stella maris* («Estrella del mar»: *Himno litúrgico*); un lirio, *Sicut lilyum inter spinas* («Como lirio entre espinas»: *Cant. de los Cant.*, II, 2); un olivo, *Oliva speciosa* («Oliva vistosa»: *Eccles.* XXIV, 19); una fortaleza, *Turris Davis cum propugnaculis* («Torre de David con baluartes»: *Cant. de los Cant.*, IV, 4); un espejo, *Speculum sine macula* («Espejo sin mancha»: *Sap.*, VII, 26); una fuente, *Fons ortorum* («Fuente de huertos»: *Cant. de los Cant.*, IV, 15); una ciudad, *Civitas Dei* («Ciudad de Dios»: *Salmo LXXXVI*, 3).

Estos títulos de honor, que proclaman las glorias de María, llegan a aumentarse hasta el número de 18 en una misma composición, con sus correspondientes inscripciones. Según cuentan las crónicas, esta composición la inventó la célebre religiosa Sor Isabel de Villena, abadesa de la Trinidad, en Valencia.

En España esta composición se produce en una atmósfera sobrenatural. El autor a quien se atribuye esta clase de representaciones laudatorias de la Virgen sin mancilla, es el gran pintor Juan de Juanes. Según reza la tradición, el famoso pintor valenciano no hizo sino trasladar a la pintura lo que su director espiritual, el P. Martín Alberro, de la Compañía de Jesús, había contemplado en visión. Cuéntase que, estando un día este padre jesuítica al pie de un naranjo, en el huerto del Colegio de San Pablo, fundado por los discípulos de San Ignacio en 1552, se le apareció la Santísima Virgen, de quien era muy devoto, y le recomendó que se la pintase en la propia forma en que se le aparecía. El P. Alberro encargó al místico artista trasladar a la tabla la imagen de la Concepción, conforme a lo que había visto. Juan de Juanes intentó varias veces realizar la idea, pero sin llegar a alcanzar su propósito, a pesar de poner en ello toda su técnica y su piedad. Tras repetidos esfuerzos logró, al fin, dar con la imagen de la Virgen, tal como la había contemplado y descrito el piadoso jesuítica, creando una imagen ideal de la Inmaculada, que hoy día continúa siendo la admira-



LA VIRGEN «TOTA PULCHRA»

Fig. 87.—*Maria, rodeada de los emblemas de su pureza virginal y coronada por la Santísima Trinidad. Obra de Juan de Juanes, bajo la dirección del jesuita P. Martín Alberro, que tuvo una visión acerca de esta imagen. (Siglo XVI. Pintura sobre tabla. Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, de los padres jesuitas. Valencia.)*

ción de todos. Parece que Juan de Juanes la pintó al final de su vida. La tabla, de importantes proporciones, se conserva actualmente en la

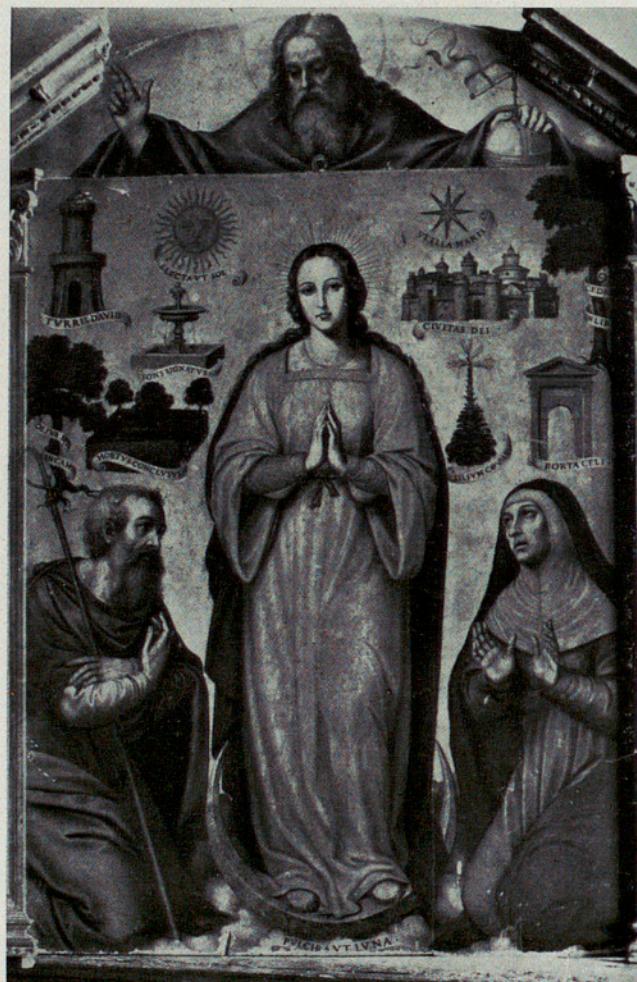


Fig. 88.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». Variante de interés: las figuras de Joaquín y Ana parecen resistirse a separarse de su hija glorificada. (S. XVI. Pintura atribuida a Juan de Juanes. Castellón.)

iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, de los padres jesuítas, de Valencia (fig. 87). Lo dicho sobre Sor Isabel de Villena y el P. Alberro son indicios de que esta representación de la Inmaculada tenga un origen español, pero anterior e independiente de estos personajes.

El pintor valenciano introduce en la composición un detalle importante: la Santísima Trinidad acompañada de ángeles. El Padre y el Hijo



Fig. 89.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». *El tema, tratado en épocas posteriores y por los grandes maestros, pierde su frontalidad y envaramiento.* (Siglo XVI. Tabla de Pedro Campaña. Iglesia de Santa Ana. Sevilla.)

están en actitud de coronar a la Virgen, bajo el Espíritu Santo. La coronación de María, que suelen efectuar las dos Personas divinas o los dos ángeles, forma parte también de la iconografía de la Inmaculada, hasta el punto de que muchos confunden este tema con el de la coronación.

Juan de Juanes, o un copista suyo, en otra tabla existente en Sot de Ferrer (Castellón de la Plana) aporta un nuevo detalle que acaba de marcar la transición entre las representaciones descriptivas de la Inmaculada y sus representaciones abstractas (fig. 88). La Virgen, apoyada sobre la media luna, ocupa el centro entre la tierra y el cielo, que la contempla absorto. El Padre Eterno admira su obra maestra. San Joaquín y Santa Ana, dejada aparte toda familiaridad, se arrodillan, presas de devoto estupor, a los pies de su bienaventurada hija. En la atmósfera flota la letanía de los símbolos. Un ambiente de éxtasis envuelve a todas las figuras.

Esta composición, que tuvo una aceptación extraordinaria, perdió poco a poco su rigidez esquemática y evolucionó hacia un aspecto más naturalista. La Virgen pierde su frontalidad, se humaniza y tiende al sentimentalismo (fig. 89). Los símbolos, que se distribuyen a su alrededor, carecen ya de intensidad expresiva y de sus etiquetas aclaratorias, y por su aire realista parecen más bien notas de color en un carnet de pintor. Sobre la cabeza de la Inmaculada, además del Padre Eterno, aparece el Espíritu Santo.

En la Academia de San Fernando, en Madrid, hay una tela (y en el Museo Provincial de Sevilla una réplica de la misma) de Giuseppe de Arpino (fig. 90), en que los emblemas han perdido ya todo su valor polémico y quedan disminuidos y esparcidos, como una antigua reminiscencia en medio de un paisaje que los absorbe en su realismo. Desaparece el convencionalismo de los emblemas astrales: el sol, la luna, las estrellas, que apenas llegan a vislumbrarse en el horizonte. En cambio, se introducen nuevos símbolos marianos, tales como el vellón de Gedeón, la zarza ardiendo sin consumirse, el dragón de la mujer apocalíptica y el manzano sobresaliendo del huerto cerrado. El artista, además, ha completado apoteósicamente la composición añadiendo dos ángeles que abren el manto de la Virgen, y otros dos que la coronan. La imagen típica de la Inmaculada queda establecida.

La composición de la Virgen, rodeada de emblemas de su pureza inmaculada, que parece exclusiva de grabados y pinturas, pasa también a la grande escultura, como puede verse en el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Medinasidonia (Cádiz), obra firmada por



LA VIRGEN «TOTA PULCHRA»

Fig. 90.—En la pintura de gran estilo, la Inmaculada va emergiendo más y más de su fondo alegórico. Los emblemas se confunden casi con el paisaje, dentro del cual poco a poco irán diluyéndose. (Siglo XVI. Tela de Giuseppe de Arpino. Academia de San Fernando. Madrid.)

Vallés (fig. 91). La Virgen es una escultura exenta que se destaca sobre una aureola radiante, propia de la mujer apocalíptica. A su alrededor



Fig. 91.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». *El tema de los emblemas virginales de María interpretado por la escultura. (S. XVII. Talla policromada, firmada por Vallés. Altar mayor de la iglesia parroquial de Medinasidonia. Cádiz.)*

se hallan distribuidos los altorrelieves de los emblemas, entre los cuales figuran algunos que no hemos encontrado antes, tales como la escala de Jacob (*Gen.*, xxviii, 12), la palma (*Palma exaltata: Eccles.*, xxiv, 18), el templo del Espíritu Santo (*Templum Spiritus sanctum: I Cor.*, vi, 19),

la Ciudad asilo (*Civitas refugii: Num.*, XXI, 27) y el ciprés (*Cipresus in Sion: Eccles.*, XXIV, 17). Todos, según el consabido convencionalismo.

Otra composición escultórica, de proporciones todavía más monumentales, es la que figura en el grandioso tímpano del portal mayor de



Fig. 92.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». El tema de los emblemas virginales de María recibe su consagración monumental en el tímpano de la puerta mayor de la catedral de Palma de Mallorca. (Siglo XVI. Obra de Miguel Verger. 1594-1601.)

la catedral de Palma de Mallorca, a orillas del mar. Ocupa el lugar destinado por el arte medieval a los grandes temas iconográficos de las postimerías del mundo, cuando las composiciones marianas estaban relegadas a las puertas laterales (fig. 92). Muy semejante a este tímpano es el retablo francés, en piedra, de la iglesia de Saint-Gervais-en-Gisars (Eure).

En plenos siglos XVIII y XIX el grabado popular mantendrá todavía viva esta letanía gráfica, que para los fieles tiene tantas dificultades de

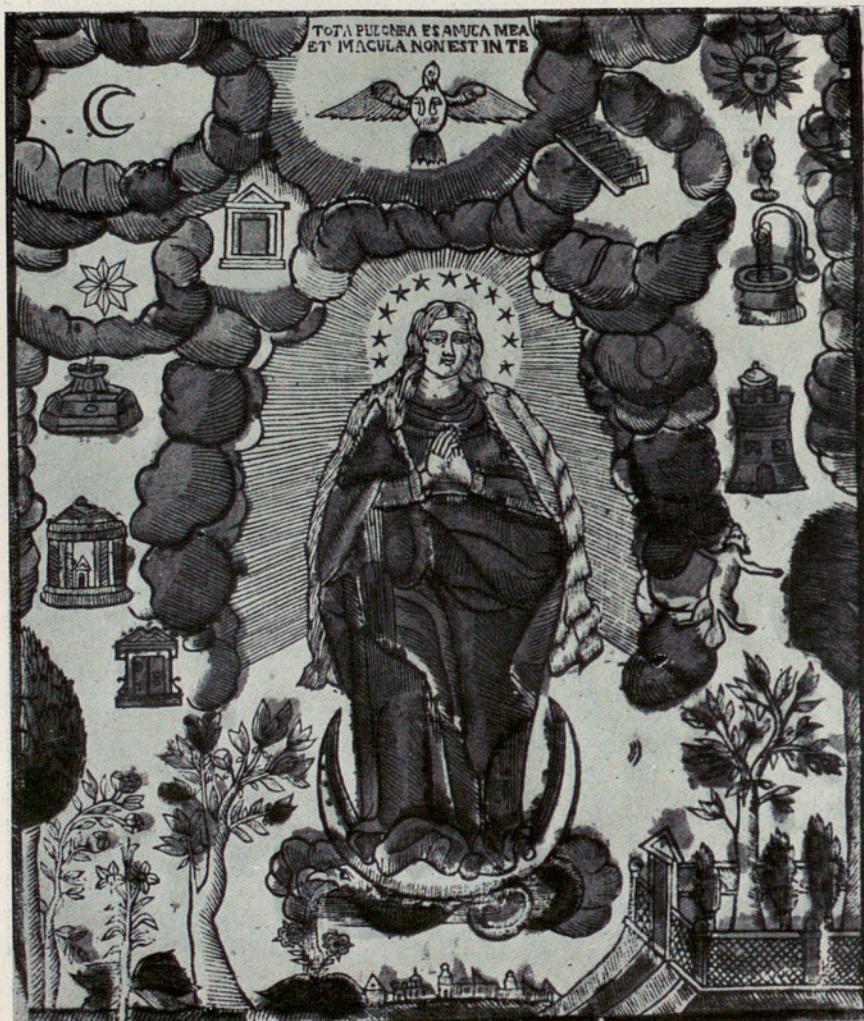


Fig. 93.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». El tema alegórico de la pureza de María, divulgado por el grabado popular. La leyenda superior concreta más el alcance de los emblemas de la Virgen. (S. XVIII. Grabado colorido. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.)

interpretación como la letanía lauretana que rezan todos los días (figura 93). Y es muy curioso observar que este grabado, con todas sus ingenuidades, no representa a la serpiente, sino al dragón apocalíptico vomitando el río, dragón que, desde los *Beatus* de los siglos X y XI,

casi había desaparecido del arte mariano. Esta persistencia folklórica a través de los siglos es en verdad sorprendente.

Finalmente, no podemos pasar por alto una de estas modernas representaciones emblemáticas de la Virgen, puesto que aporta una cierta



Fig. 94.—LA VIRGEN «TOTA PULCHRA». Última y más moderna derivación del tema. Los emblemas son en su mayoría nuevos, aunque extraídos de los libros sagrados. La Virgen es la Inmaculada batalladora de que se habla más adelante. (Grabado popular colorido del siglo XIX.)

novedad (fig. 94). Por de pronto, la Virgen aparece en actitud belicosa, clavando el cabo inferior de la lanza de la cruz en las fauces del dragón infernal. Además, la Virgen lleva en brazos al Niño Jesús, y ambos sostienen sendos escapularios del Sagrado Corazón, adquiriendo con estos detalles una denominación que estudiamos más adelante. Aquí, lo que más interesa son los emblemas de la Virgen, que rezuman una cierta

novedad, al menos iconográfica, puesto que ideológica o literariamente considerados proceden de fuentes bíblicas y patrísticas. He aquí los títulos de los mencionados emblemas: *Cælum novum* (Nuevo Cielo); *Templo Dei* (Templo de Dios); *Arca Fæderis* (Arca de la Alianza); *Vitis vera* (Vid verdadera); *Lilium inter spinas* (Lirio entre espinas); *Rubus incombustus* (Zarza sin consumirse); *Rosa plantata super rivos aquarum* (Rosal que crece junto al arroyo); *Arbor vitæ de paradiso voluptatis* (Arbol de vida del paraíso de delicias); *Columna*; *Aurora valde rutilans* (Aurora en extremo resplandeciente); *Signum fæderis* (Signo de alianza); *Mons Dei* (Monte de Dios); *Terra promissionis lacte et melle manans* (Tierra de promisión que mana leche y miel); *Civitas Regis magni* (Ciudad del gran Rey); *Mare magnum* (Mar inmenso); *Sicut cinnamomum et balsamum* (Como el cinamomo y el bálsamo); *Terra immaculata* (Tierra sin mancilla); *Flos campi* (Flor del campo); *Virgula fumi* (Columna de humo); *Sicut pluvia in vellus* (Como lluvia sobre el vellón); *Virga Aaron florida* (Vara de Aarón florida); *Columba* (Paloma); *Sicut malus inter ligna silvarum* (Como manzano entre los árboles silvestres); *Aqua viva* (Aqua viva); *Urna aurea habens manna* (Urna dorada conteniendo maná); *Venter tuus sicut acervus tritici vallatus liliis* (Tu vientre como acerbo de trigo rodeado de azucenas); *Stella matutina in medio nebulæ* (Estrella de la mañana entre nubes); *Arca diluvii* (Arca del Diluvio); *Domus Dei* (Casa de Dios); *Tabernaculum Dei* (Tabernáculo de Dios).

LA DEFINITIVA IMAGEN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

A medida que los teólogos siguen depurando y precisando el misterio de la Inmaculada Concepción, los artistas les van a la zaga y procuran plasmar las especulaciones abstractas de aquéllos, de manera cada vez más directa y sintética, sin acudir a circunvalaciones históricas, ni conglomerados simbólicos, que no llegaban a sensibilizar completamente a la mujer ideal, tan encomiásticamente cantada por poetas, místicos y predicadores.

Todas estas lucubraciones teológicas no hubieran, sin duda, llegado a conmover la piedad popular, si la liturgia sagrada no las hubiese exteriorizado y hecho asequibles mediante solemnidades y textos litúrgicos,

que dosificaron para los fieles los más alambicados conceptos acerca del misterio de la Inmaculada Concepción.

La fiesta de la Concepción de María es antiquísima, y parece remontar al siglo VIII, bajo la denominación general de Concepción de Santa Ana, en 9 de diciembre. Esta fiesta solemnizaba la concepción pasiva de María en las entrañas de su madre, al paso que la *Conceptio Mariæ Virginis* aludía a la divina maternidad de la Virgen. En el siglo IX, la Italia inferior y Sicilia, gracias a su dependencia del Imperio Bizantino, celebraron esta fiesta mucho antes que la misma Roma. Nuestro país, debido a su directo contacto con Nápoles y Sicilia, se adelantaría también en el culto de la Inmaculada Concepción, para no detenerse ya más en este piadoso camino.

Hasta el siglo XV se celebra simplemente una fiesta de la Concepción de la bienaventurada Virgen María, sin precisar el alcance teológico de su contenido. A partir de esta época, la palabra *immaculata* se introduce más o menos pacíficamente en la liturgia, y se arraiga más y más, pero sin tomar carta de naturaleza en los libros oficiales.

Este forcejeo para encajar dentro de la liturgia la fiesta, con su pleno significado, hace tambalear a todo el arte mariano. La piedad de los fieles se concentra cada vez más en el misterio de la Inmaculada Concepción. Como se les ha inculcado, María es la Virgen preexistente, desde toda la eternidad, en el plan divino de la Redención, que pasó a ser una insuperable realidad; y Dios, llegada la plenitud de los tiempos, la brindó a la humanidad ansiosa de redención. Hacia esta época, pues (siglo XV), aparece ya perfectamente fijada en el arte religioso la ideal personificación de la Virgen sin mancilla.

La pintura y la escultura parecen entonces absorberse en la contemplación de la Virgen inmaculada; dejan la historia y el símbolo, para sumergirse en una especie de éxtasis, en el que desaparece poco a poco todo lo secundario, hasta quedar completamente sola la figura radiante de María, como aparece en una talla salmantina (fig. 95).

En este éxtasis artístico participan todavía, y con carácter transitório, el Padre Eterno o toda la Santísima Trinidad, y los ángeles, para dar a entender esta idea eterna de la concepción de la Virgen, que embelesaba a todo el cielo y transportaba en himnos y cánticos a la estupefacta liturgia.

Una representación muy típica de esta modalidad iconográfica de la Inmaculada es la que pintó Pacheco (siglo XVI) para la sacristía de la



Fig. 95.—INMACULADA CONCEPCIÓN. En el siglo XVI queda definitivamente constituida la imagen solitaria de la Inmaculada. (Siglos XV-XVI. Talla policromada. Universidad de Salamanca.)

catedral de Sevilla (fig. 96). El artista se esfuerza en demostrar el júbilo de todo el cielo y la confusión y mal reprimido enojo del infierno, ante la extática figura de la Virgen, que parece suspendida en la eternidad gloriosa, y lo consigue. La Santísima Trinidad contempla la majestuosa



INMACULADA CONCEPCIÓN

Fig. 96.—La Inmaculada, ya perfectamente plasmada, continúa no pocas veces representándose en un ambiente descriptivo, para hacer resaltar más triunfalmente su gran privilegio. Así, en esta tela, el infierno intenta un último ataque, desbaratado por ángeles armados de escudos. (Siglo XVI. Obra de Pacheco. Catedral de Sevilla.)

descensión de la Virgen a la histórica realidad. El infierno, representado por furias armadas de ballestas, la recibe hostilmente e intenta un vano ataque, neutralizado con gran tranquilidad por cuatro ángeles provistos de sendos escudos. El triunfo es completo. Dos ángeles más coronan a María, y otros dos ostentan los trofeos simbólicos de su pureza sin mancha. Su simple aparición inmaterial e imponderable aplasta al dragón infernal.

Esta lucha alrededor de la Virgen, en la génesis del mundo, nos recuerda otra lucha, muy enconada por cierto, que dividió a los teólogos, concilios y universidades, y a la que puso fin la definición dogmática del Papa Pío IX. Todos admitían que María fué santificada antes de nacer. Pero muchos discutían que fuese santa y sin mancilla desde el primer momento de su concepción. Parecía que toda la Iglesia sufría un íntimo combate entre la razón (escuela dominicana) y el sentimiento (escuela franciscana). La lucha sirvió para dar a la verdad un carácter más triunfal y para premiar a la devota intuición popular, que sabía que no podía equivocarse en su fe ilimitada en las grandezas de la Madre de todos. No es, pues, de extrañar que el dogma de su gran privilegio, que fué proclamado bajo las imponentes bóvedas de San Pedro del Vaticano, la Virgen quisiera confirmarlo desde una exigua gruta y ante el simbólico auditorio de una simple aldeana.

Este famoso altercado pasó de las altas esferas intelectuales, a ser la apasionada comidilla de los simples fieles, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII. Hubo caballeros que en el interior del templo disputaron hasta llegar a las manos, por si la Virgen era o no inmaculada. Los caballeros de Calatrava, en 1652, los de Alcántara, en 1653, y los de Santiago de Compostela, se comprometieron a defender este dogma hasta derramar la última gota de sangre. Son innumerables y por demás pintorescas las anécdotas que nos pintan la excitación piadosa que suscitó este tema doctrinal. En este lugar, en que vamos sobre todo tras el documento gráfico, bastará completar la idea de tamaña polémica poniendo ante los ojos la tumultuosa *Disputa mariana* que Juan de las Roelas (siglo XVIII) pintó (fig. 97). María constituye el centro de todo este revuelo de la teología católica. De las esferas celestes, del fondo del Antiguo y el Nuevo Testamento, de todas las escuelas teológicas y místicas, sin excluir el devoto clamor de los fieles, salen testimonios,

auténticos o condimentados, a favor de la concepción inmaculada de María. Para hacerse cargo de la tensión fervorosa que hace palpitar a

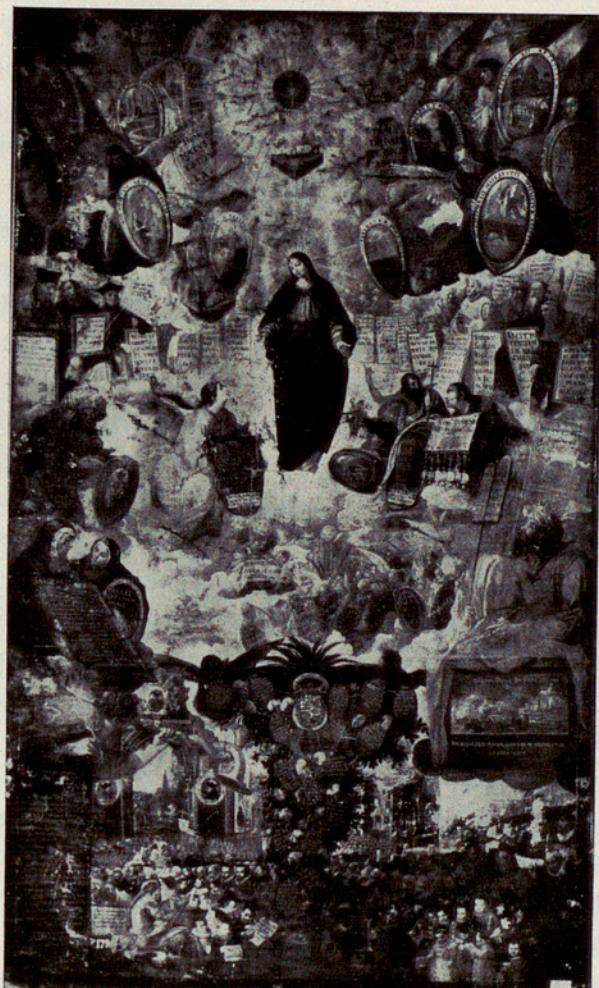


Fig. 97.—INMACULADA CONCEPCIÓN. Aquí no se trata de una imagen de devoción, sino de la devota polémica acerca del privilegio de María. (S. XVII. Juan de las Roelas. Valladolid.)

esa tela tan recargada de personajes y pancartas, bastará leer los rótulos de algunos de estos panegiristas. El Arcángel San Gabriel dice: *Ave, María virgo semper, gratia plena semper, Dominus tecum semper, benedicta tu semper* («Dios te salve, María siempre virgen, llena siempre de

gracia, el Señor siempre contigo, siempre tú eres bendita»). San Juan Evangelista dice del Bautista: *Non surrexit maior* («No se levantó mayor»). Pero San Juan Bautista replica al instante, señalando a María: *Maior me est* («Es mayor que yo»). En las tablas de la Ley que presenta Moisés, todos los mandamientos parecen reducirse a uno solo: «Honra a tu padre y madre.» Y para zanjar definitivamente toda discusión, sale por fin un ángel, con una pancarta en la que, aprovechando las palabras del Salmista, dice: «Levántate, Dios, juzga tu causa.»

Podemos decir que ya en el siglo XVII estaba juzgada, al menos ante el jurado de fieles y pintores. Lo único que faltaba era encontrarle forma sensible y personificada, y sin recurrir a símbolos ni episodios históricos, dar plasticidad a esta idea, tan poco plástica, de la inmaculada concepción de María. Facilitó esta empresa la antiquísima figura de mujer que San Juan describe en su Apocalipsis, aunque con importantes retoques.

Como que se trata de una prerrogativa de la Virgen, anterior a su maternidad divina, hay que representarla sin el Niño Jesús. Reaparece, pues, la Virgen orante, adoptando el gesto más moderno de las manos juntas sobre el pecho, para indicar su coloquio interior. Como la mujer apocalíptica, María aparece sobre el fondo de una aureola solar, con doce estrellas alrededor de su cabeza, y la luna a sus pies. Pero, al mismo tiempo, María es identificada con la mujer anunciada desde el mismo paraíso, que había de aplastar la cabeza de la serpiente. María, representada como Inmaculada, es la nueva Eva que reparará los estragos de la primera. María es dantesca representada como la mujer celeste, ideal, especulación viviente de toda la Santísima Trinidad, envuelta en una apoteosis de ángeles y nubes, y rodeada de luz, que atónita se separa para darle paso.

Para caracterizar a esta nueva Eva se pone debajo de sus pies, no ya el dragón apocalíptico, sino la serpiente paradisiaca, que continúa ofreciendo entre sus mandíbulas el fruto de perdición.

Nuestro mentor de pintores y escultores cristianos, Fray Juan Interián de Ayala († 1730), fué el que, aprovechándose de tratados anteriores, dió la pauta para representar debidamente a la Inmaculada Concepción. «El que pintare mejor y con más viveza la señal (mujer) que describe el evangelista San Juan, éste será también el que pintará

mejor y más propiamente la Inmaculada Concepción de la soberana Señora.» Luego, como hemos dicho antes, el Padre Ayala insinúa que debe representarse la Virgen a la edad de diez o doce años. «Esta imagen—continúa el docto mercedario—no debe ni puede pintarse según la fe de la historia, porque la sacratísima Virgen en aquel primer instante en que fué animada y santificada plenísimamente, no fué vestida con alguna vestidura o adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues, con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro y con un manto cerúleo (*azul*), ancho y brillante cuanto sea posible. Pues de esta manera (además de representarse mejor a la vista la admirable dignidad del hecho) se apareció la purísima Señora, como lo notó el referido pintor (*Pacheco*), a la nobilísima virgen portuguesa Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción, que confirmó el Papa Julio II, el año 1511.»

Los detalles, por consiguiente, más típicos que caracterizan a la representación personal de la Inmaculada son: las doce estrellas, el sol, la luna, la serpiente y, últimamente, por interpretación errónea, el globo de la tierra. Digamos algo de cada uno de ellos.

Notemos, de paso, el caso interesantísimo y cronológicamente anterior, de la Inmaculada que preside el altar mayor de la catedral de Tortosa (fig. 98). Trátase de una imagen gótica del siglo xv, labrada en alabastro y vulgarmente conocida bajo el nombre de la Virgen de las Estrellas. Esta imagen, siguiendo el proceso aclaratorio del dogma de la Inmaculada Concepción, fué caracterizada como tal, y a este fin se colocaron de una manera muy ingeniosa y sintética los típicos atributos que le correspondían. Alrededor de su cabeza se colocó una corona con las doce estrellas. Luego, en la mano se le puso un atributo que en aquellos tiempos en que la controversia era viva y susceptible, resultaba fácilmente comprendido, pero hoy seguramente debe ser considerado como una joya decorativa. Trátase, en realidad, de una media luna, hecha de plata, y un sol radiante, del mismo metal y piedras preciosas, que tiene en su centro un cabujón de cristal de roca. Son los tres símbolos de la mujer apocalíptica que caracterizan a la Virgen en su Inmaculada Concepción.

Las doce estrellas son el típico atributo de la mujer apocalíptica. Ya dimos su significado simbólico al hablar de la Virgen identificada

con aquella mujer. El sol es otro símbolo apocalíptico, que se mantiene en las composiciones pictóricas, aunque no en la forma ingenua y ra-



Fig. 98.—INMACULADA CONCEPCIÓN. *Imagen gótica de la Virgen, transformada en Inmaculada con sólo colocar en su diestra un atributo en plata y piedras preciosas.* (Siglo XV. Catedral de Tortosa.)

diente de la primitiva iconografía mariana, sino como el poético resplandor de un sol que se oculta detrás de la figura de la Virgen. Este símbolo desaparece de las composiciones escultóricas y, en particular, de las estatuas. No faltan, empero, imágenes antiguas de la Inmacu-

lada rodeadas de rayos solares, que forman una aureola alrededor de la figura de la Virgen. No pocas veces estas endebles aureolas postizas

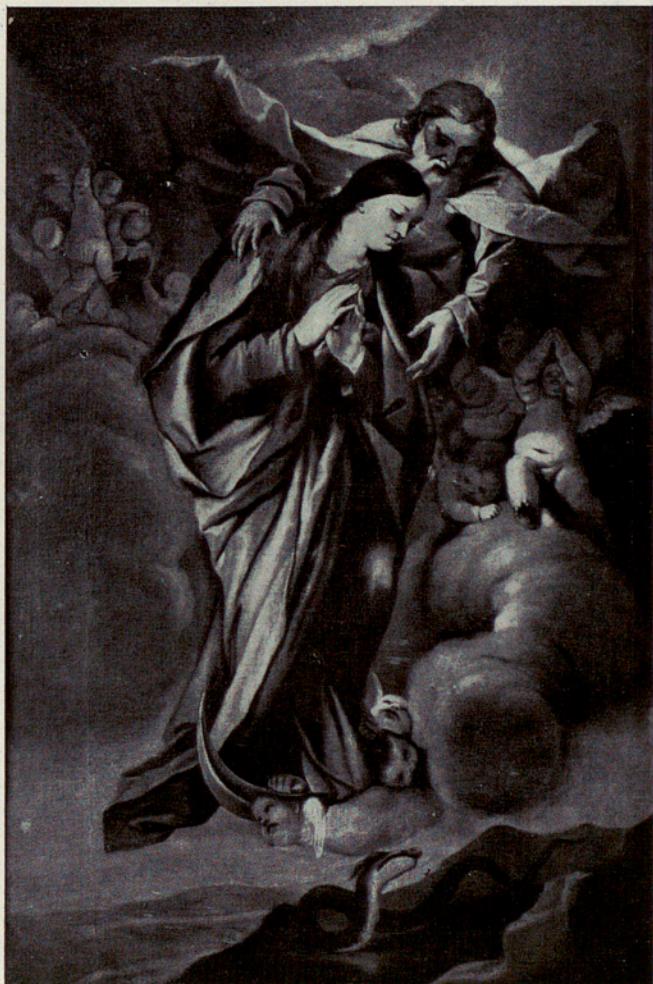


Fig. 99.—INMACULADA CONCEPCIÓN. *El Padre Eterno ofrece al mundo la Inmaculada, que baja a aplastar al dragón infernal.* (Escuela sevillana. Colección del Marqués de Torrecilla. Madrid.)

se echaron a perder y fueron suprimidas definitivamente. Por este motivo es raro encontrarlas hoy todavía en buen estado de conservación.

El detalle de la luna es otro elemento apocalíptico, que por su más fácil representación se ha mantenido casi constantemente. Detalle

que no debe considerarse, ni mucho menos, exclusivo de las Inmaculadas. Cualquiera otra representación de la Virgen puede llevar este símbolo.

En la representación de la luna, como muy justamente hace notar el mencionado Padre Ayala, se comete con frecuencia un error, que con-

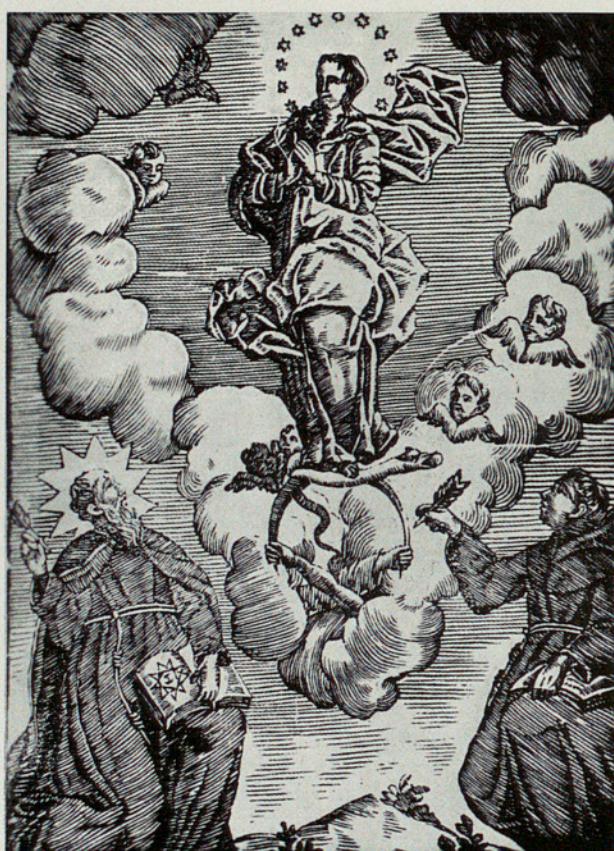


Fig. 100.—LA INMACULADA CONCEPCIÓN. En este grabado la media luna está sostenida por los brazos de Cristo y de San Francisco de Asís, (S. XVIII. Boj de la Imprenta Guasp, de Mallorca.)

siste en representarla con las puntas de sus cuernos hacia arriba (figs. 82, 88, 89, 92, 95, 98, 99 y 104), cuando tienen que estar apuntando abajo (figuras 84, 100, 101 y 107). «En la conjunción del sol—dice el erudito intérprete del Apocalipsis, Alcázar—, de la luna y de las estrellas, veo que yerran frecuentemente los pintores vulgares. Pues éstos suelen pintar la luna a

los pies de la soberana Señora vueltas sus puntas hacia arriba. Pero los que son peritos en la ciencia de las matemáticas, saben con evidencia que si el sol y la luna están ambos juntos, y desde un lugar inferior, se mira la luna por un lado, las dos puntas de ellas parecen vueltas hacia abajo, de suerte, que la mujer (de que allí se habla) estuviese, no sobre el cóncavo de la luna, sino sobre la parte convexa de ella. Y así debía suceder para que la luna alumbrase a la mujer que estaba arriba.»

En las composiciones pictóricas es bastante frecuente pintar la luna con los cuernos hacia abajo. En el grabado sucede lo mismo, incluso en el popular, como puede verse en la figura 100, que ofrece la particularidad, impregnada de franciscanismo polémico, de que la media luna, y con ella la Inmaculada entera, aparecen sostenidas por los brazos de Cristo y de San Francisco, que forman la heráldica del escudo de la orden. A ambos lados de esta estampa, Raimundo Lulio y Duns Escoto rinden homenaje a la Virgen. Es más raro en las estatuas, quizá debido a dificultades materiales y a que la luna colocada hacia arriba presenta un mejor punto de apoyo para la imagen.

La luna aparece en su cuarto, como una simple sección de la misma, tal como solemos verla sin el auxilio de algún instrumento óptico, o bien entera. En este último caso, si se trata de composiciones pictóricas, es transparente, quedando únicamente opaca y brillante la sección superior, como se ve en su cuarto menguante. A través de ella se deja trascagar el paisaje del fondo (fig. 101). En la Purísima de Zurbarán, de Jerez de la Frontera (fig. 102), la luna es un globo de cristal, y como si estuvieran dentro de él se ven los ángeles que sostienen a la Virgen. Este globo lunar, al pasar a la escultura, se convierte en globo terrestre, añadiéndose luego encima la media luna.

En muchas de las típicas representaciones de la Purísima hechas en el siglo XVIII, en particular las aéreas y apoyadas sobre el globo terrestre, falta el dragón o serpiente. El dragón, que poco a poco tiende a desaparecer, nos recuerda que María es la mujer apocalíptica. El dragón tiene aspecto de monstruo repugnante, amalgama de sierpe, águila y lobo, y sostiene sobre sus espaldas o lomo el globo terrestre o el lunar (figs. 96 y 103); tiene algo de pájaro, con alas de murciélago; algo de grifo, arras-

trándose sobre dos o cuatro patas, con sus correspondientes garras. Es el dragón volante, tan temible según San Isidoro de Sevilla, porque con su



Fig. 101.—INMACULADA CONCEPCIÓN. *El sol nimba a la Virgen, e ilumina a la luna, a sus pies. El globo lunar es transparente.* (Siglo XVI. Tela de Francisco Pacheco. Catedral de Sevilla.)

cola ahoga a sus víctimas. Otras veces tiene aspecto de áspid, que para no oír la voz de su domador, se tapa las orejas, aplicando una contra el suelo e introduciendo en la otra la extremidad de su cola. Es símbolo de orgullo y dureza de corazón; la Virgen lo aplasta con el pie, sím-

olo de humildad. Otras veces vemos al basilisco (*basileus*, emperador), rey de las serpientes, la bestia infernal por excelencia, cuyos ojos



Fig. 102.—INMACULADA CONCEPCIÓN. Aquí también la Inmaculada descansa sobre el globo lunar transparente, que al pasar a la escultura se convierte en terrestre. (Zurbarán. Jerez de la Frontera.)

arrojan mortal veneno y fascinan al pájaro en pleno vuelo. Es la estampa de la agria y venenosa envidia, que la caridad de María destrozó.

Pero toda esta fauna fabulosa y cada vez menos comprendida, que sirve de escabel a las primitivas Purísimas, desaparece rápidamente

desde el siglo XVII, en que la Virgen pierde su carácter apocalíptico y acentúa su aspecto de nueva Eva. Entonces, en lugar del dragón apa-



Fig. 103.—INMACULADA CONCEPCIÓN. *El globo terrestre descansa sobre el dragón apocalíptico, luego sustituido por la serpiente.* (Siglo XVIII. Tuéjar, Valencia.)

rece la serpiente o víbora, típica figuración del ángel rebelde, que tentó a nuestros primeros padres. Según Flavio Josefo, la serpiente en otros tiempos hablaba con voz melodiosa, no tenía veneno, andaba sobre patas; pero Dios la maldijo y la castigó, quitándole el uso de la pa-

labra, dándole una lengua muda y venenosa, y obligándola a arrastrarse bajuna y torpemente sobre su vientre.

Los autores místicos leen esta maldición en la *V* de Víbora. *Ve* es el *Væ* latino, grito de maldición que el *Ave* angélico neutraliza, porque delante del *Ve* precede la *A*, preposición latina que indica negación. Pedro Comestor, o Comedor de libros, lo resume en breves palabras:

Venit ab Eva ve, ve quod tollit Ave.

De Eva viene el ve, el ve que el Ave quita.

Muchas veces la serpiente no está inmediatamente debajo de los pies de la Virgen, sino enroscada alrededor del globo terrestre, como si se experimentara una cierta repugnancia a poner la Inmaculada en contacto con el hediondo monstruo infernal. Así lo consideró el santo fundador Pedro Fourrier († 1640), apóstol de Lorena, quien además de predicar lo que sentía sobre este particular, distribuyó medallas en las que la serpiente está más abajo de los pies de la Virgen, estrujando la bola del mundo. Es la imagen que Sor Catalina Labouré (1830) vió impresa en su famosa medalla milagrosa. En el cuadro antes mencionado (fig. 99), la serpiente se arrastra por el suelo, mientras la Virgen flota en el aire acompañada del Padre Eterno.

Ésta es la serpiente que se enrosca debajo de los pies de la Virgen, recordando la promesa de Dios, de que Ella habría de aplastar su cabeza. Es un caso bastante raro el de la Purísima de Puerto de Santa María (Cádiz), en que la serpiente se enrosca en los cuernos de la luna (fig. 104). Son muchas las imágenes en las que no figura la serpiente (figuras 88, 91, 95, 98, 101, 105, 110, 111 y 112).

Existen otras imágenes de la Inmaculada que presentan detalles nuevos. Zurbarán pintó una (fig. 105), que tiene debajo de sus plantas un enorme corazón. En la iglesia de los padres jesuítas de Salamanca hay otra en la que María está sobre el árbol de la vida, mientras que debajo de sus ramas se desarrolla la escena de la tentación de Adán y Eva. La serpiente tiene la cabeza de un negro. Este grupo es la traducción plástica de aquella sentencia, muy corriente en semejantes casos, que dice: *Hæc est virga, in qua nec nodus originalis nec cortex venialis culpæ fuit*

(«Esta es la vara que nunca tuvo ni nudo de pecado original, ni corteza de venial»). Es tan notable, a nuestro juicio, esta representación, que

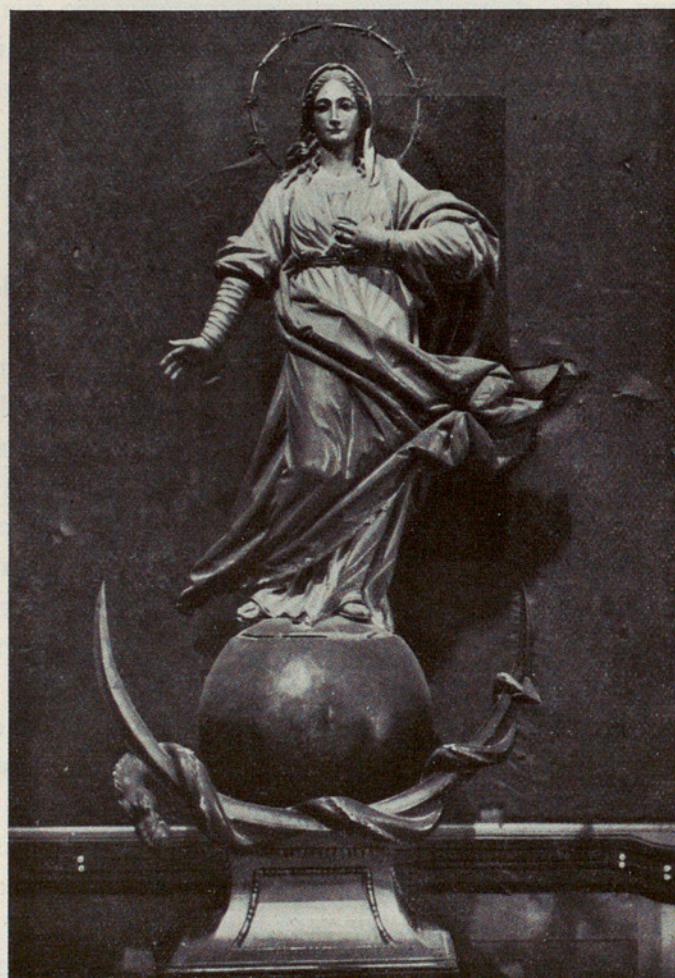


Fig. 104.—INMACULADA CONCEPCIÓN. Al principio hubo un cierto reparo en colocar la serpiente a los pies de la Virgen. Un recurso para evitarlo es éste, de enroscarla en la luna. (Puerto de Santa María.)

aun cuando nos haya sido imposible obtener una buena imagen de ella, damos la única que poseemos (fig. 106). El grupo es todo en alabastro.

En otras composiciones, del siglo XVII, se presenta un nuevo tipo de Inmaculada, muy interesante, que los franciscanos y jesuítas propagaron.

La novedad consiste en que la Virgen empuña con la diestra una lanza, y con ella hiere en la cabeza a la serpiente. Un espléndido, aunque dimi-



Fig. 105.—INMACULADA CONCEPCIÓN. Son de notar en esta ilustración, la corona, poco frecuente, y el corazón bajo los pies de la Virgen. (Siglos XV-XVI. Zurbarán. Sevilla.)

nuto, modelo de esta clase de imágenes se encuentra en la colección que el señor Miralles posee en su finca de Cabrera de Mataró, provincia de Barcelona (fig. 107). Es una talla castellana del siglo XVII. En las representaciones más antiguas la Virgen va provista de dos alas,

como la mujer apocalíptica en su huída, dando a entender que esta composición es una última interpretación del texto de San Juan. Sin



Fig. 106.—LA INMACULADA CON ADÁN Y EVA. *Original representación de la pureza de la Virgen, sobre la escena del pecado original. (Siglo XVII. Jesuitas. Salamanca.)*

embargo, existe entre una y otra una notable diferencia, que marca la importante evolución sufrida. En el Apocalipsis, la mujer, que repentinamente se encuentra provista de dos alas, huye del dragón infernal; en cambio, aquí la Virgen se enfrenta con el monstruo y le hinca su lanza.

Este tipo de Inmaculada presenta otra variante. La Virgen no está sola, sino que lleva en brazos a su divino Hijo. Éste, con una lanza



Fig. 107.—LA INMACULADA MILITANTE. *La Virgen, empujada por una nueva devoción, adopta una actitud agresiva contra el monstruo infernal.*
(Siglo XVII. Talla policromada. Colección Miralles. Barcelona.)

terminada en cruz, hiere a la serpiente, mientras María la sujetaba debajo de su pie (fig. 108). Otra variante muy interesante de este tema es la que aparece en el cuadro de Selgas (fig. 109). En él vemos a la Sagrada Familia en actitud sorprendentemente apacible y contemplando la lucha

del pequeño Jesús con el dragón, como si se tratara de un juego de niños. Jesús aplasta la cabeza del monstruo, con el pie y con la cruz; y ésta, no ya decorativa ni en forma de lanza, sino de grandes proporciones. Unos ángeles le ayudan a manejar este enorme instrumento, valiéndose para ello de guirnaldas de flores que disimulan lo penoso de la operación.

El tema tuvo bastante popularidad en los países europeos durante los siglos XVII-XVIII, en que la herejía reanudaba la primitiva lucha entre el bien y el mal. Así María no solamente era la nueva Eva triunfante, sino al mismo tiempo la gloriosa triunfadora de las herejías. De todas maneras, la finalidad de esta representación era dar a entender que si la Virgen aplastaba al dragón, lo conseguía gracias a su Hijo. Muchas veces, para poner más de relieve esta idea, tanto la Madre como el Hijo aprietan el pie sobre la cabeza del monstruo. Un magnífico ejemplo de ello es el famoso cuadro de Caravaggio, en la Galería Borghese, de Roma, que estuvo destinado a la basílica de San Pedro, aunque luego los canónigos lo rechazaron, y muy cuerdamente, por representarse la escena sin el menor asomo de misticismo ni de trascendencia sobrenatural.

Llegó esta representación a tener cierta boga cuando el papa Pablo V (1605-1612) mandó colocar delante de la basílica de Santa María la Mayor una columna, y sobre ésta a la Virgen llevando en brazos a Jesús, que clava la lanza en las fauces del dragón. Los propagadores de esta composición no sólo la avalaron con la autoridad de dicho pontífice, sino también de Gregorio XIII y Alejandro VII, e insistían en que la Virgen no podía separarse de su Hijo. La intención que les animaba era poner de relieve que María aplastaba a la serpiente gracias al poder y méritos de Jesús. Pero, sin darse cuenta, venían a corroborar la interpretación protestante del texto de la *Vulgata*, según la cual no había de leerse *ipsa*, sino *ipse conteret caput tuum* (no *la misma*, sino *el mismo* aplastará tu cabeza), y por consiguiente no era la Virgen la destinada a aplastar la cabeza de la serpiente, sino su Hijo. Una opinión contraria se formó alrededor de dicha representación, y ello impidió que se difundiera con rapidez y estabilidad.

La representación fué conocida y muy divulgada en España con el nombre de Inmaculada franciscana. Es la Inmaculada que contempló



LA INMACULADA COMBATIENTE

Fig. 108.—Triunfo de María, con la participación de Jesús, sobre las herejías que, con los protestantes a la cabeza, infestaban la época. (Siglo XVIII. Mosaico italiano. Catedral de Toledo.)

en visión Santa Beatriz de Silva (siglo xvi), la fundadora portuguesa de las Concepcionistas descalzas. Otra versión del mismo tema es la de María Reparadora, la cual, así como la Inmaculada franciscana está



Fig. 109.—LA INMACULADA COMBATIENTE. *La lucha contra el dragón infernal toma aquí un aspecto familiar y apacible. Además, podría objetarse a esta representación un vago sabor protestante, puesto que sólo el Hijo aplasta a la serpiente, ante la pasividad de la Madre.* (Cuadro de Selgas.)

en pie, se halla sentada y tiene a sus lados a Adán y Eva, nuestros primeros padres, mientras el Niño Jesús hiere a la serpiente.

Tales composiciones de la Inmaculada, complicadas y polemistas, pasaron a ser patrimonio de ciertas órdenes religiosas y de ciertos círculos piadosos. En realidad, a pesar de su denominación, ya no pertenecen a la iconografía de la Inmaculada, sino a otro tipo de la Virgen combatiente, que estudiaremos más adelante. La generalidad de los fieles

se inclinó por la Virgen sola, apoteósica, triunfante, entre un torbellino de luz y de ángeles, como un dechado de impecable belleza espiritual y



Fig. 110.—INMACULADA CONCEPCIÓN. *Con el típico gesto de sus manos plegadas hacia la izquierda. No precisan otros atributos para identificar la imagen. (Alabastro del siglo XVIII. Colección Cabot. Barcelona.)*

corporal. Zurbarán, Pacheco, Vargas, Ribera tienen aún sus preocupaciones, la pesadilla de los mentores eclesiásticos empeñados en argumentar las creaciones artísticas y darles un aspecto dialéctico. El barroquismo recibió con júbilo la perspectiva de una Inmaculada belicosa, en medio

de un gran tropel de símbolos y emblemas, rodeada de defensores y de enemigos, de nubes y de ángeles. Pero la piedad de los fieles, cada vez



Fig. III.—INMACULADA CONCEPCIÓN. *Las primitivas imágenes escultóricas de la Inmaculada conservan, en pleno Renacimiento, el empaque gótico. (Siglos XVI-XVII. Corpus Christi. Valencia.)*

más segura de su fe en el misterio de la Inmaculada Concepción, cada vez más cansada de este excesivo descripciónismo, concentró todo su fervor en la imagen extática y apacible, que en especial los escultores antiguos (figs. 91, 110 y 111) y los Hernández, Cano, Montañés, etc., guia-



INMACULADA CONCEPCIÓN

Fig. 112.—Visión celeste, en la que todos los atributos, a excepción de la media luna, quedan eclipsados. Adorable indecisión entre lo humano y lo divino, entre la niñez y la adolescencia. (Siglo XVII. Bartolomé Esteban Murillo. Museo del Prado. Madrid.)

dos y obligados por la estética estatuaría, habían precozmente imaginado y realizado. Murillo, en su tela del Museo del Prado (fig. 112), deja al fin triunfar poéticamente a la Virgen inmaculada y a la estética despreocupada. De esta visión de belleza celeste queda excluida la serpiente, inservible ya para realzar los tonos claros de la pureza. Los ángeles juegan, incautos, con los últimos y más decorativos emblemas marianos, sin darse cuenta de que habían sido hasta entonces instrumentos de batalla. María, en una adorable indecisión entre lo humano y lo divino, entre la niñez y la adolescencia, fija su mirada en el sol que la ilumina; y, alrededor de su cabeza, se borra el nimbo, ya innecesario, que antes marcaba geométricamente el halo de su santidad.