

MARGARITA
LLORENS HERRERO

MIGUEL ÁNGEL
CATALÁ GORGUES

LA INMACULADA
CONCEPCIÓN
EN LA HISTORIA,
LA LITERATURA Y EL
ARTE DEL PUEBLO
VALENCIANO

COLECCIÓN DUQUE DE CALABRIA

ISI

**LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA HISTORIA,
LA LITERATURA Y EL ARTE DEL PUEBLO VALENCIANO**

Biblioteca  Valenciana

**LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA HISTORIA, LA
LITERATURA Y EL ARTE DEL PUEBLO VALENCIANO**

**MARGARITA LLORENS HERRERO
MIGUEL ÁNGEL CATALÁ GORGUES**

2007

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

© Margarita Llorens Herrero y Miguel Ángel Catalá Gorgues
© De la Generalitat Valenciana, 2007

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

Biblioteca  Valenciana

Edita:

Director: Vicente L. Navarro Luján
Monasterio de San Miguel de los Reyes
Av. de la Constitución, 284
46019 Valencia - España
<http://bv.gva.es>

Maquetación:

M^a Dolores Tortajada, Àrea de Publicacions.
Direcció General de Relacions
amb les Corts i Secretariat del Govern.
Presidència de la Generalitat

ISBN: 978-84-482-4723-2
Depósito Legal: V-3241-2007

Impreso en España - Printed in Spain

Impresi-n Valenciana y Edici-n S.L.

Queda prohibida la reproducci3n total o parcial de este libro, su inclusi3n en un sistema inform3tico, su transmisi3n en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electr3nico, mec3nico, por fotocopia, registro u otros m3todos sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Índice

Presentación 13
Introducción 21

CAPÍTULO I

Fuentes teológicas 21

1. La Inmaculada Concepción en la Sagrada Escritura 21
 - 1.1. Textos principales 21
 - a) En el Antiguo Testamento 21
 - b) En el Nuevo Testamento 22
 - 1.2. Textos secundarios 23
 - a) En el Antiguo Testamento 23
 - b) En el Nuevo Testamento 23
2. La Concepción de María en los Evangelios Apócrifos 24
 - 2.1. El *Protoevangelio* de Santiago 24
 - 2.2. El *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro de la Natividad de María* 26
3. Evolución de la creencia en la Inmaculada Concepción en la tradición de la Iglesia 27
 - 3.1. En Oriente y Occidente hasta el Concilio de Éfeso. Periodo de creencia implícita 27
 - 3.1.1. *Los tres primeros siglos* 27
 - 3.1.2. *Del Concilio de Nicea (325) al de Éfeso (435): María Toda Santa* 29
 - 3.2. La Inmaculada Concepción en la Iglesia Griega después de Éfeso 33
 - 3.2.1. *De Éfeso a Miguel Cerulario* 33
 - 3.2.2. *La doctrina de la Inmaculada Concepción en la Iglesia Oriental durante los siglos XI al XV* 37
 - 3.2.3. *La fiesta de la Inmaculada Concepción en la Iglesia Oriental* 38
 - 3.3. La Inmaculada Concepción en la doctrina de la Iglesia Latina después de Éfeso 39
 - 3.3.1. *De Éfeso al siglo XI. Preparación de la creencia explícita* 39
 - 3.3.1.1. Los orígenes de la fiesta de la Concepción en occidente 42
 - 3.3.2. *Del siglo XI al Concilio de Basilea (1431-1443). Periodo de discusión* 43
 - 3.3.2.1. Siglo XI. Prolegómenos de la controversia 44
 - 3.3.2.2. Siglo XII. Comienzo de la gran controversia 45

- 3.3.2.3. Siglo XIII. Oposición de los grandes escolásticos 46
- 3.3.2.4. Siglos XIV y XV hasta el Concilio de Basilea.
Reacción escotista 48
- 3.3.3. *De Basilea al siglo XIX. Triunfo progresivo de las tesis inmaculistas* 53
 - 3.3.3.1. 1439-1484. Hasta Sixto IV. Primer triunfo 53
 - 3.3.3.2. 1485-1667. De Sixto IV hasta Alejandro VII. Generalización de la creencia 54
 - 3.3.3.3. 1667-1854. De Alejandro VII a Pío IX. Hacia la definición dogmática 58

8

CAPÍTULO II

Evolución de la Iconografía de la Inmaculada Concepción 61

1. Orígenes de la Iconografía Mariana 63
 - 1.1. Iconografía de la Virgen después del Concilio de Éfeso: Virgen Theotokos 64
 - 1.2. Orígenes de la iconografía mariana española 65
 - 1.3. Mujer Apocalíptica 65
2. Primeras representaciones de la Inmaculada 68
 - 2.1. El Árbol de Jesé 68
 - 2.2. El abrazo ante la Puerta Dorada 72
 - 2.3. Santa Ana Triple 74
 - 2.4. La Virgen Niña 76
 - 2.5. La caza del unicornio 77
3. Iconografía de la Virgen «Tota Pulchra» 78
 - 3.1. Origen. Descripción 78
 - 3.2. Símbolos y atributos 84
 - 3.2.1. *Su origen:* 85
 - La Sagrada Escritura* 86
 - La literatura patristica* 87
 - La literatura mariana: primeras letanías* 100
 - 3.2.2. *Su significado* 104
4. Representación dogmático-histórica 114
5. Imagen definitiva de la Inmaculada Concepción 116

CAPÍTULO III

Valencia y la Inmaculada Concepción 125

1. Orígenes de la devoción valenciana a la Inmaculada 125
 - 1.1. San Pedro Pascual, «Primer Doctor de la Inmaculada» 127
 - 1.2. Fray Francesc Eiximenis 131
 - 1.3. San Vicente Ferrer 133
 - 1.4. Jaume Roig 137
 - 1.5. Sor Isabel de Villena 141
 - 1.6. Joan Roís de Corella 143
 2. Los Reyes de Aragón y la Inmaculada Concepción 146
-

3. La defensa de la Inmaculada Concepción en otros escritores valencianos de los siglos xv y xvi 151
4. El juramento de la Universidad de Valencia en defensa de la Inmaculada Concepción 168
5. Las primeras cofradías y procesiones en honor de la Inmaculada 171
6. El siglo xvii 177
 - 6.1. Fiestas que se celebraron en Valencia con motivo del decreto de Gregorio xv. El juramento de la ciudad en defensa de la Inmaculada Concepción 179
 - 6.2. Negociaciones de Felipe iv en pro de la declaración dogmática. Decisiva influencia de D. Luis Crespí de Borja 187
 - 6.3. Jubilosas fiestas en Valencia, Ontinyent, Alzira, etc. celebrando la Bula de Alejandro vii 189
 - 6.4. Polémicas acerca de esta creencia en la Universidad de Valencia durante el siglo xvii 197
 - 6.5. Nuevas fiestas inmaculistas en Valencia y Ontinyent 201
 - 6.6. Negociaciones a favor de las tesis inmaculistas a finales del siglo xvii 203
7. Siglos xviii y xix 204
 - 7.1. La Inmaculada Concepción, patrona del Reino de Valencia 204
 - 7.2. Los reyes de la Casa de Borbón y la Inmaculada Concepción 205
 - 7.3. La declaración dogmática y su repercusión en Valencia y Segorbe 211

CAPÍTULO IV

Ensayo de un catálogo de pinturas, esculturas, grabados y otras obras relativas a la Inmaculada Concepción 221

1. Virgen *Tota Pulchra* 221
 - 1.1. Anónimo. Ca. 1502. Museo de Bellas Artes. Valencia 224
 - 1.2. Anónimo. 1518. Biblioteca Serrano Morales. Valencia 226
 - 1.3. Anónimo joanesco. Ca. 1520-1530. Casa Consistorial. Segorbe 230
 - 1.4. Anónimo. 1525. Biblioteca General de la Universitat-Estudi General. Valencia 231
 - 1.5. Anónimo. Ca. 1530. Biblioteca Serrano Morales. Valencia 235
 - 1.6. Anónimo. 1531. Biblioteca Provincial. Castelló de la Plana 237
 - 1.7. Vicent Macip y Juan de Juanes. Ca. 1540-1545. Colección Santander-Central-Hispano. Madrid 239
 - 1.8. Anónimo. Ca. 1550. Museo del Santuario de Nuestra Señora del Lledó. Castelló 245
 - 1.9. Juan de Juanes. Ca. 1560. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Sot de Ferrer 246
 - 1.10. Juan de Juanes. Ca. 1575. Iglesia de La Compañía. Valencia 252
 - 1.10.1. *Origen y vicisitudes* 252
 - 1.10.2. *Datación cronológica* 256
 - 1.10.3. *Valoración estética* 257
 - 1.10.4. *Comentarios literarios* 258
-

- 1.10.5. *Análisis iconográfico* 261
- 1.10.6. *Repercusión e influencia posterior* 266
- 1.11. Anónimo joanesco. *Ca.* 1575. Iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri y Museo de Bellas Artes. Valencia 270
- 1.12. Anónimo joanesco. Primer tercio del siglo XVII. Casa Consistorial. Castelló de la Plana 273
- 1.13. Anónimo. 1582. Biblioteca General. Universitat-Estudi General. Valencia 276
- 1.14. Anónimo joanesco. *Ca.* 1590. Iglesia parroquial de San Andrés. Valencia 279
- 1.15. Anónimo joanesco. *Ca.* 1600. Iglesia parroquial de la Asunción. Bocairent 280
- 1.16. Anónimo. *Ca.* 1600. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Altura 284
- 1.17. Anónimo. *Ca.* 1600. Capilla del antiguo Colegio de San Pablo. Valencia 286
- 1.18. Anónimo. *Ca.* 1600. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Benissa 287
- 1.19. Anónimo. *Ca.* 1600. Museu Arqueològic. Ontinyent 288
- 1.20. Anónimo. *Ca.* 1620. Iglesia parroquial de la Asunción. Bocairent. 289
- 1.21. Anónimo. 1622. Biblioteca Municipal. Valencia 290
- 1.22. Abdón Castañeda. *Ca.* 1623-1629. Iglesia del convento de San Martín. Segorbe 292
- 1.23. Agustín Ridaura. 1625. Casa Consistorial. Valencia 295
- 1.24. Francisco Ribalta. Capilla del Seminario Metropolitano. Moncada 299
- 1.25. Anónimo. Primera mitad del siglo XVII. Capilla del Espíritu Santo. Casa Profesa de la Compañía de Jesús. Valencia 300
- 1.26. Anónimo. Segundo tercio del siglo XVII. Monasterio del Puig por depósito del Museo de Bellas Artes 301
- 1.27. Taller de Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1662. Museo de la Ciudad 304
- 1.28. Anónimo. *Ca.* 1660-1670. Fundación San Juan Bautista. Valencia 306
- 1.29. Anónimo. *Ca.* 1700. Museo de Bellas Artes. Valencia 307
- 1.30. Copia de Juan de Juanes. Antonio José Estruch. Museo de Bellas Artes. Valencia 309
2. Imagen definitiva de la Inmaculada Concepción 310
- 2.1. Miguel de Vera. *Ca.* 1582-1585. Museo Diocesano de Arte Sacro. Orihuela 313
- 2.2. José Ribera. 1635. Iglesia del convento de las agustinas descalzas. Salamanca 313
- 2.3. José Ribera. *Ca.* 1637-1640. Museo del Prado. Madrid 316
- 2.4. José Ribera. 1646. Convento de Santa Isabel. Madrid 317
- 2.5. Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1660. Paraninfo. Universitat-Estudi General. Valencia 319
- 2.6. Jerónimo Jacinto de Espinosa. *Ca.* 1660. Capilla de la Sapiencia. Universitat-Estudi General. Valencia 321
-

- 2.7. José Ramírez. *Ca.* 1660. Iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri. Valencia 323
- 2.8. Juan Conchillos. *Ca.* 1680. Iglesia concatedral de San Nicolás. Alicante 325
- 2.9. Anónimo. *Ca.* 1700. Museo Catedralicio. Segorbe 326
- 2.10. Anónimo. *Ca.* 1710. Facultad de Teología. Valencia 328
- 2.11. Anónimo. Primer tercio del siglo XVIII. Iglesia del Hospital General. Valencia 329
- 2.12. Anónimo. Primer tercio del siglo XVIII. Iglesia parroquial de la Santísima Cruz. Valencia 331
- 2.13. Ignacio Vergara. *Ca.* 1760. Catedral. Cádiz 332
- 2.14. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Casa Consistorial. Valencia 334
- 2.15. Mariano Salvador Maella. 1778. Capilla del Palacio Real. Aranjuez 336
- 2.16. José Esteve Bonet. 1781. Catedral. Valencia 338
- 2.17. José Vergara. 1781. Capilla del Palacio Arzobispal. Valencia 340
- 2.18. Mariano Salvador Maella. *Ca.* 1784. Real Monasterio de El Escorial 341
- 2.19. Mariano Salvador Maella. 1789. Palacio Real. Madrid 342
- 2.20. José Vergara. *Ca.* 1793-1795. Catedral. Segorbe 344
- 2.21. José Esteve Bonet. 1794. Iglesia parroquial de Santa María. Alicante 344
- 2.22. José Vergara. *Ca.* 1798-1799. Museo de Bellas Artes. Valencia 345
- 2.23. Círculo de Mariano Salvador Maella. *Ca.* 1800. Colección particular. Valencia 347
- 2.24. Vicente López. *Ca.* 1800. Capilla de los latinos del Seminario. Moncada 347
- 2.25. Vicente López. 1828-1830. Colección López Antequera. Madrid 350
- 2.26. Anónimo. 1830. Museo de la Ciudad. Valencia 351
- 2.27. Vicente López. *Ca.* 1847. Colección Milicua. Barcelona 353
- 2.28. Anónimo. *Ca.* 1860. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Valencia 355
- 2.29. José Segrelles. 1962. Iglesia parroquial de Benipeixcar. Valencia 357
- 2.30. Juan de Ribera Berenguer. 1997. Iglesia parroquial de San Juan y San Vicente. Valencia 359
3. Representación dogmático histórica 361
- 3.1. Anónimo. 1661. Museo Cerralbo. Madrid 361
- 3.2. Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1662. Casa Consistorial. Valencia 363
- 3.3. Andrés Marzo y José Caudí. 1663. Biblioteca Municipal. Valencia 638
- 3.4. Anónimo. Siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Valencia 371
- 3.5. José Camarón y Bonanat y Joaquín Ballester. *Ca.* 1771. Museo de la Ciudad. Valencia 372
- 3.6. Francisco Bru. 1773. Museo de Bellas Artes. Valencia 374
- 3.7. Juan Bautista Suñer y Vicente Capilla. 1792. Museo de la Ciudad. Valencia 376
- 3.8. José Camarón Bonanat y Manuel Peleguer. *Ca.* 1797. Colección particular 381
- 3.9. Vicente López. 1828. Techo del salón de Carlos III del Palacio Real. Madrid 381

- 3.10. José Bellver Delmás. 1943. Iglesia de San Lorenzo. Valencia 384
- 4. Variedades iconográficas 385
 - 4.1. Vicente Salvador Gómez. 1637-1680. Colección particular 385
 - 4.2. Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1660. Colección particular. Valencia 386
 - 4.3. José Orient. *Ca.* 1670. Universitat de València-Estudi General. Valencia 388
 - 4.4. Anónimo. Primera mitad del siglo XVIII. Museo de la Ciudad. Valencia 390
 - 4.5. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Valencia 392
 - 4.6. José Vergara. *Ca.* 1762. Museo de la Ciudad. Valencia 393
 - 4.7. José Camarón y Bonanat y Vicente Garcerán. 1776. Museo de la Ciudad. Valencia 395
 - 4.8. Mariano Salvador Maella. 1771. Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Segovia 397
 - 4.9. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia parroquial de San Andrés. Valencia 398
 - 4.10. Tomás Rocafort y López. 1851. Museo de la Ciudad. Valencia 400
- Bibliografía general 403



Presentación

13

La conmemoración del 150 aniversario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de María ha dado origen a celebraciones religiosas y eventos culturales y artísticos de gran calado y envergadura, como las magníficas exposiciones avaladas por sus espléndidos catálogos y algún importante simposium como el que tuvo lugar en El Escorial en septiembre de 2005.

Si España en su totalidad es tierra de María Santísima, el pueblo valenciano figura por derecho propio entre los de mayor acendrado fervor a la «Mare de Déu» desde tiempo inmemorial, y bajo las más diversas advocaciones y prerrogativas, entre ellas la de la Inmaculada Concepción o Purísima como suele denominarse por estos pagos.

Una hermosa y trabajada síntesis del culto y amor inmaculista en tierras valencianas nos la ofrece este libro de Margarita Llorens Herrero y Miguel Ángel Catalá Gorgues, a lo largo de cuatro extensos capítulos, cuya fundamentación teológica e iconográfica en los dos primeros, da paso al estudio histórico y a la ordenación de un importante catálogo de pinturas, esculturas, grabados y otras piezas artísticas, vinculadas al patrimonio valenciano.

Se trata de un mosaico de brillantes destellos y colorido, racionalmente dispuestos, que tienen como ejes que vertebran el conjunto la datación cronológica y los tipos iconográficos desde los siglos medievales hasta el siglo xx.

Los principales hitos que condujeron a la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción arrancan de los escritos bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, con aportaciones de los evangelios apócrifos, y, sobre todo, de los concilios ecuménicos de Nicea y de Éfeso, pasando luego por diversas controversias teológicas y eclesiales hasta el progresivo triunfo, que concluyó con el dogma proclamado en 1854 por Pío ix.

El arte no fue a la zaga de los concilios y diatribas escolásticas, anticipándose, incluso, gracias al «sensus fidei» del pueblo cristiano, a lo que siglos más tarde, confirmaría

la columna inamovible del dogma. De ahí que la devoción de la Inmaculada, como explicitan los autores de este compendio immaculista valenciano, estuviera ya arraigada en la época de San Pedro Pacual, San Vicente Ferrer o Sor Isabel de Villena, entre otros, surgiendo cofradías y procesiones en honor de la Purísima y obligándose mediante juramento la Universidad de Valencia en la defensa de la Concepción Inmaculada de María en 1530, siendo la primera entre las españolas en defender el privilegio de la Señora.

Los fastos del Barroco pusieron sordina a ulteriores polémicas, siendo declarada la Inmaculada patrona del Reino de Valencia en 1706, bajo el impulso del Archiduque Carlos de Austria, y, tras el advenimiento de los Borbones, Patrona de España por decisión de Carlos III confirmada por Clemente XIII en 1760. Habían de transcurrir aun casi cien años para la declaración dogmática, cuando Valencia y su Reino celebraron con ardiente júbilo y festejos el dogma mariano.

Sin duda, una de las aportaciones más interesantes de este magnífico libro, constituye el ensayo de un catálogo de obras artísticas valencianas relacionadas con las artes plásticas, en torno al misterio immaculista. En él se siguen fundamentalmente tres signos iconográficos: la Virgen «Tota Pulcra», la configuración definitiva de la Inmaculada Concepción y la representación dogmático-histórica, además de algunas otras variedades iconográficas. La mayoría corresponden a los siglos XVI, XVII y XVIII, y tan sólo unas cuantas al XIX y XX, conformando la aportación más numerosa las de impronta barroca.

No se trata de un catálogo exhaustivo, sino de aquellos ejemplos más significativos y paradigmáticos, entre los que se encuentran obras de Vicente Macip y Juan de Juanes, Francisco Ribalta, José Ribera, Jerónimo Jacinto de Espinosa, José Vergara, José Esteve Bonet, Mariano Salvador Maella, José Camarón y Bonanat, Vicente López y, ya en la pasada centuria, José Segrelles y Juan de Ribera Berenguer, entre otros.

Al texto se acompaña una extensa y seleccionada bibliografía, así como los índices y las ilustraciones, inteligentemente elegidas; que refrendan este enjundioso estudio, que, sin duda, hallará entre los lectores una cordial y entusiasta acogida y el recuerdo imborrable de su inicial autora, Margarita Llorens Herrero, brillante e inolvidable alumna en la Universidad de Valencia, de quien fuera profesora quien suscribe esta presentación.

Introducción

La devoción y creencia en la Inmaculada Concepción de María alcanzó un profundo arraigo en toda España, especialmente en los pueblos de la antigua Corona de Aragón. A este respecto ha de subrayarse que el Dr. Gaspar Escolano, a principios del siglo XVIII, ya pudo afirmar: «La devoción de la Purísima Concepción desta mesma Señora, tiene también levantado estandarte en la ciudad y reino de Valencia, tanto que la guardan por uno de sus fueros y leyes municipales, según que hallamos en el «libro dellos». Y testigo de esa realidad lo corrobora diciendo: «En nuestros días corre la misma devoción fervorosísima, durando todo el año el celebrar fiestas de esta Purísima Concepción con suntuosas procesiones, oficios y famosos predicadores».

Este privilegio mariano, objeto de controversia a través de los siglos y de cuya declaración dogmática por Pío IX se conmemora ahora el 150^o aniversario, fue defendido ardientemente, desde un principio, por la inmensa mayoría de los teólogos y gobernantes españoles. Los reyes de la Corona de Aragón, influidos sin duda por las tesis lulianas, se convirtieron en formidables adalides de la creencia en la Inmaculada Concepción de María, desempeñando un papel de primer orden en la fijación de la fiesta durante los siglos XIV y XV. Así, el *Llibre de Privilegis de la Ciutat* señala que el día 2 de febrero de 1394, el rey Juan I, estando en Valencia, firmó su real pragmática sobre la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción, castigando a los que negasen, así en público como en privado, la virginidad y exención de la mancha original de la Madre de Dios. Este fervor inmaculista fue heredado por los reyes de la Casa de Austria e incluso por los de la Casa de Borbón, convirtiéndose la defensa de la pía creencia en una auténtica causa de Estado.

Paralelamente, en el ámbito popular la creencia en este misterio mariano estaba prácticamente generalizada mucho antes de la declaración dogmática, actuando en su favor los escritos y prédicas de teólogos valencianos como san Pedro Pascual, san Vicente Ferrer, fray Cristóbal Moreno o don Luis Crespí de Borja, una opinión genera-



Portada de la edición de las obras de San Pedro Pascual, del cardenal Pedro de Salazar. 1672.

lizada a la que se sumaron Jaume Roig, Roís de Corella o sor Isabel de Villena entre otros muchos escritores también citados.

De otra parte, y simultáneamente, este arraigado fervor inmaculista tuvo su corolario en las artes plásticas como no podía ser menos. Así, se ha hablado de las representaciones de la Inmaculada Concepción como uno de los grandes logros del arte español y tema predilecto de los mejores artistas españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII e incluso del XIX, alcanzado aquí un desarrollo inusitado respecto al de otros ámbitos territoriales. Sólo la colección pictórica del Ayuntamiento de Valencia posee más de seis lienzos dedicados a la Purísima, destacando tres de ellos por su interés histórico y artístico. De éstos, el más antiguo, en la tradición del modelo de Joan de Joanes, firmado por Agustín Ridaura en 1624, es una pintura votiva del juramento de la Ciudad en defender la creencia en la concepción sin mancha de la Virgen, según proclama la prolija dedicatoria y congruente heráldica. Los otros dos son de Jerónimo Jacinto Espinosa, *La Inmaculada Concepción y los Jurados de Valencia*, grandioso óleo de 4,00 x 4,30 metros, en el que aparecen retratados los jurados, racional y síndico, y *Purísima Concepción*, pintura directamente relacionada también con la fiesta que celebró Valencia en 1662 por el decreto de Alejandro VII a favor del culto de la Inmaculada Concepción. El Museo de Bellas Artes conserva por su parte nada menos que treinta obras, mayoritariamente pinturas, pero también alguna escultura de bulto o en relieve, de muy heterogénea procedencia, todas ellas exponentes de diversas tipologías de la Purísima, importante contingente éste al que hay que sumar los muchos grabados de tema inmaculista propiedad de la Real Academia de San Carlos o del citado Museo de la Ciudad.

Antes que nada hay que subrayar que la creencia en la Inmaculada Concepción significa aunar intelectualmente, en una sola persona, dos conceptos sustancialmente opuestos: su concepción sin mancha en el pensamiento divino y su naturaleza humana. Resultó difícil, por tanto, para el arte cristiano encontrar una fórmula que conciliara y expresara estas dos ideas en principio antitéticas. Los artistas recurrieron por ello, primeramente, a formas alegóricas, a narraciones legendarias o simbólicas, a metáforas, hasta llegar, cuando ya esta doctrina era aceptada de modo prácticamente universal, a pesar de retrasarse su declaración dogmática, a la llamada imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, que sin necesidad de símbolos, ni otros aditamentos figurativos, lograra dar plasticidad a la idea tan abstracta y un tanto abstrusa de la Inmaculada Concepción, bien que calurosamente asumida por los fieles.

El interés del análisis de la iconografía de la Inmaculada, objeto de este estudio, radica pues, en que en ella no se aprecian, como en otros modelos iconográficos, ligeras variantes y cambios debido a la evolución estilística, sino una auténtica sucesión de

tipologías específicas, en paralelo al progreso de esta creencia, a su fijación y concreción teológicas.

Entre los sucesivos modelos de representación de la Inmaculada Concepción el que mayor interés presenta, sin duda, es el denominado de la Virgen *Tota Pulchra*, una tipología en la que María aparece rodeada de una serie de símbolos, en su mayoría de inspiración bíblica, que no son sino argumentos, plásticamente expresados, de los distintos privilegios marianos. En el presente estudio hemos dedicado mayor atención a este curioso tipo iconográfico, analizando la ascendencia escriturística de cada uno de estos símbolos, así como su recurrencia en la literatura mariana, desde los primeros siglos.

En Valencia, concretamente, fue éste el esquema que mayor arraigo alcanzó, especialmente a partir de Juan de Juanes, cuya famosa Inmaculada venerada en la iglesia de la Compañía, a causa sin duda del fervor que en el ámbito popular suscitara, se convirtió en arquetipo y modelo de innumerables representaciones. Tan larga fue la pervivencia de este modelo joanesco que la denominada imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, culminación iconográfica de la expresión artística del excelso privilegio mariano, tardó considerablemente en introducirse en Valencia y aún más en generalizarse, de modo que, cuando en el resto de España triunfaban las Inmaculadas murillescas, en Valencia seguían pintándose Purísimas al estilo joanesco.

El presente estudio se halla dividido en varias partes o capítulos. Primeramente se analizan las fuentes teológicas, la evolución y progresos del controvertido privilegio mariano, su declaración dogmática en fin. Seguidamente se estudian los distintos tipos o modelos de representación de la Inmaculada Concepción, fijando sus características y peculiaridades, así como determinando sus fuentes literarias. A continuación expónese sintéticamente el desarrollo de la devoción inmaculista en Valencia, enumerándose las resoluciones de los monarcas a favor de esta causa, los escritos de los teólogos, las fiestas y prácticas devocionales populares. Finalmente, se incluye un elenco de obras valencianas relativas a la Inmaculada que, sin pretender ser exhaustivo, intenta mostrar la fuerte repercusión plástica en Valencia de esta arraigada creencia, así como la sucesión de los diversos tipos iconográficos.

El interés de este trabajo radica pues, por una parte, en señalar la importancia y significación de esta iconografía, dada la riqueza y sucesión de modelos de acuerdo con el progreso de la creencia y el propio arraigo de esta devoción, así como su considerable repercusión en las artes plásticas en Valencia. De otro lado, si bien existen algunas investigaciones en torno a la Inmaculada y el arte español, en general —más bien esca-

sas a pesar de que haya sido considerado este tema como uno de sus mayores y más felices logros—, no se ha realizado hasta ahora ningún tipo de trabajo globalizador relativo a la Inmaculada en el arte y en la literatura valenciana salvo algún escaqueo puntual o meramente divulgativo.

Antes de concluir debe significarse que el núcleo de este estudio monográfico corresponde a la tesis de licenciatura *Iconografía de la Inmaculada Concepción en la Pintura Valenciana*, de Margarita Llorens Herrero, calificada con sobresaliente cum laude por el tribunal constituido en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, actuando como ponente el catedrático de Historia del Arte Dr. Santiago Sebastián López. De la génesis y laborioso proceso de elaboración de este trabajo pude ser privilegiado testigo al compartir itinerarios comunes a raíz del encargo recibido del también catedrático de Historia del Arte Dr. Felipe M.^º Garín Ortiz de Taranco relativo a la redacción del catálogo monumental de Valencia y su provincia, dos volúmenes publicados en 1981 y 1983, coyuntura que permitió, además, un intercambio de puntos de vista en relación al contenido de aquella tesis y a aspectos puntuales abordados en dichos volúmenes.

Pareciendo conveniente al que suscribe, la publicación de aquella tesis, el 150^º aniversario de la proclamación del dogma ha deparado felicísima oportunidad a este respecto. Sin embargo no hubiera sido realidad este designio de no contar con el decidido apoyo de Don Vicente Navarro de Luján, Director General del Libro; a él mi más sincero reconocimiento.

Puestos a hacer realidad aquel deseo, ha consistido mi labor en revisar y ampliar el texto original de mi esposa así como complementarlo con recientes aportaciones bibliográficas y otras de personal cosecha además de hacer extensivo el tema a la producción escultórica y a determinadas referencias literarias de autores valencianos del mayor interés, sin excluir otras de carácter pictórico.

Con el recuerdo emocionado de Margarita Llorens Herrero, fallecida en 1983 cuando sus veintiséis años de edad prometían una brillante carrera, séame permitido hacer uso de esta introducción para alentar a Miguel Ángel Catalá Llorens en los inicios de su andadura universitaria.

MIGUEL ÁNGEL CATALÁ GORGUES
Director de Museos
del Ayuntamiento de Valencia



1. La Inmaculada Concepción en la Sagrada Escritura

Tras enseñar la Iglesia con perfecta claridad el dogma de la trasmisión universal del pecado de Adán, como fundamento negativo o dialéctico de la historia de la Redención, hubo de sostener, en forma de excepción, y al fin declararla dogma de fe, la santidad de María desde el primer instante de su concepción.¹

En determinados libros del Antiguo y Nuevo Testamentos existen varios pasajes que de modo implícito hacen referencia a este privilegio mariano, base, a lo largo de los siglos, de las diversas doctrinas inmaculistas.

Distínguense entre ellos unos textos que denominamos principales, más claros, de más fuerza, y otros secundarios, menos convincentes.²

1.1. Textos principales

a) *En el Antiguo Testamento*

Se ha considerado generalmente en favor de la Inmaculada Concepción el texto del *Génesis* 3,15: «Pondré enemistades entre tí y la Mujer, entre mi descendencia y la suya: Ella aplastará tu cabeza y tu acecharás su calcañar».

Los defensores del privilegio mariano han sostenido tradicionalmente que la Mujer aquí aludida no es otra sino la Virgen María, en oposición radical a Satanás y, por tanto, inmune totalmente de pecado, especialmente de la mancha original. La Virgen aparece así proféticamente bosquejada en el protoevangelio del Génesis, donde es preconizada como Mujer de esperanza, de cuyo linaje saldrá el Salvador del mundo. Ella

¹ GIRONÉS, Gonzalo, *La humanidad salvada y salvadora. Tratado dogmático de la Madre de Cristo*. Valencia, 1987 (2.ª edic.), pág. 35.

² LE BACHELLET, art. «Inmaculada», en *Dictionaire de Theologie Catholique*, t. 7, París, 1922, 859. La referencia a esta obra se indicará a partir de ahora con las siglas **DTC**

es la mujer que Dios enemista desde siempre y para siempre con la realidad intrínseca del mal, encarnada en el pecado.

La fuerza probativa de este argumento, referido a la Inmaculada Concepción, fue considerada como un poderoso apoyo en las conclusiones presentadas por la comisión pontificia que constituyó Pío IX para la definición del dogma.³

La Inmaculada es también la Virgen *elegida con anterioridad a su nacimiento*. Aquélla que fue escogida antes de haber nacido y concebida antes que Eva, en la eternidad, alegándose a favor de esta aserción el texto de *Proverbios*, 8, 22 «Ab aeterno ordinata sum. Nom numerat abyssi et ego iam concepta eram», o este otro del Eclesiástico, 24, 9 «Ab initio et ante saecula creata sum».

22

b) En el Nuevo Testamento

Otro pasaje bíblico es el de *Lucas* 1, 28 en el que aparece implícitamente la idea de la Inmaculada Concepción, concretamente el referido a la salutación de Gabriel a María: «Y llegando a Ella, el ángel le dijo: Ave, llena de gracia, el Señor está contigo, bendita eres entre las mujeres».

La frase *llena de gracia* aparece usada como un sustantivo, como un título dado a María, que se refiere a algo intrínseco y propiamente suyo. María era pues ya llena de gracia antes del saludo del ángel. Al decir éste a María que estaba llena de gracia, hay que deducir una peculiar abundancia de la misma en el alma de la Virgen, que no podría conciliarse con una posesión, aunque fuera instantánea, del mal.⁴

Se ha considerado, pues, la doctrina de la Inmaculada Concepción contenida implícitamente en este texto como parte integrante de esa plenitud de gracias, de esa unión con Dios y de la situación de privilegio de María.

En *Lucas* 1, 42 o 28, la idea de que María estuvo siempre libre de la maldición identificada con el pecado original se ha visto también expresada de modo implícito en las

³ CAROL, J. B., *Mariología*. Madrid, 1964, p. 314-324.

⁴ Así lo recoge el citado Pío IX en la bula de la declaración dogmática al precisar: «... considerando los mismos Padres y escritores de la Iglesia que la santísima Virgen había sido llamada llena de gracia, por mandato y en nombre del mismo Dios, por el arcángel Gabriel cuando éste le anunció la altísima dignidad de Madre de Dios, enseñaron que, con este singular y solemne saludo, jamás oído, se manifestaba que la Madre de Dios era sede de todas las gracias divinas y que estaba adornada de todos los carismas del divino Espíritu; más aún, que era como tesoro casi infinito de los mismos, y abismo inagotable, de suerte que, jamás sujeta a la maldición y partícipe, juntamente con su Hijo, de la perpetua bendición, mereció oír de Isabel, inspirada por el divino Espíritu: Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre». Para todo el texto de la bula vid. *Doctrina pontificia IV. Documentos marianos*, edic. preparada por el P. Hilario Marín, S.J. Madrid, 1954, págs. 171-193. En adelante la referencia a esta obra indicase con las siglas *DPDM*.

palabras de Isabel a la Virgen en la Visitación: «Bendita tú eres entre las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre» o en las de la propia Virgen: «Porque ha hecho en mí maravillas el Poderoso, cuyo nombre es Santo», deduciendo una unión entre María y su Hijo y su carácter de mujer privilegiada por su ausencia total de pecado.

1.2. Textos secundarios

a) En el Antiguo Testamento

Existen determinados textos en el Antiguo Testamento que se han aplicado tradicionalmente a la Virgen, aunque no se refieren explícitamente a ella, si bien se han citado como pruebas de su Concepción Inmaculada.

Entre ellos, algunos pasajes del *Cantar de los Cantares*: «Tota pulchra es amica mea et macula non est in te» (Cant. 4,7), «Quam pulchra es amica mea quo in pulchra es» (Cant. 4,1) y «Aperi mihi, soror mea, sponsa, columba mea, immaculata mea» (Cant. 5,2).

También en estos dos textos del *Libro de la Sabiduría* y de los *Salmos*: «Por que la Sabiduría no entrará en un alma maliciosa ni vivirá en un cuerpo sujeto al pecado» (Sap. 1,4) y «El Altísimo ha santificado su propio tabernáculo» (Ps. 45,5).

Todos estos textos han sido acomodados en plegarias y alabanzas a la Virgen, en invocaciones a favor de su Inmaculada Concepción, adoptándolos también a la liturgia muchos escritores eclesiásticos.

b) En el Nuevo Testamento

El mayor ejemplo de un texto secundario del Nuevo Testamento, usado para reforzar el argumento general en apoyo de la Inmaculada, es el del *Libro del Apocalipsis* en su capítulo XII, 1-2, al referirse a la Mujer vestida de sol y a su perseguidor el dragón. Aquí la «enemistad» de los orígenes es confirmada, volviendo de nuevo la señal de la Mujer, «envuelta en sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas».

Los Padres de la Iglesia que han identificado a esta Mujer del Apocalipsis como la Virgen han encontrado importantes argumentos a favor de su concepción inmaculada, entre ellos «el estar vestida de sol», *amicta solis*, entendido ello como llena de gracia, así como su victoria total sobre el dragón, símbolo del mal.

Conviene señalar que precisamente estos textos secundarios, sobre todo el del citado capítulo del Apocalipsis, son los que han inspirado principalmente a los artistas para la representación de esta idea, tan abstracta y difícil de plasmar, de la Inmaculada Concepción de María.

Con todo, puede afirmarse que en la Sagrada Escritura no existen textos que prueben por sí mismos la Inmaculada Concepción o que declaren explícitamente esta doctrina, si bien algunos sí se refieren a ella de un modo implícito, más o menos claro, habiendo servido para apoyar los argumentos en favor de esta creencia. Por ello puede decirse que el dogma de la Inmaculada Concepción es una doctrina de fe que tal vez sólo se halla virtualmente revelada.

2. La Concepción de María en los Evangelios Apócrifos

24

Los evangelios apócrifos, obras de relativo interés histórico, poseen un gran valor en cuanto permiten penetrar en la mentalidad de los tiempos en que se redactaron así como conocer las costumbres y creencias de los primeros tiempos del cristianismo.

Su influjo ha sido enorme en la liturgia, en la literatura y en el arte cristiano. En ellos se han inspirados muchos de los modelos y tipos iconográficos.

La idea de la Inmaculada Concepción de María aparece primordialmente en los apócrifos de la Natividad, cuya finalidad teológica era difundir el honor de María en lo concerniente a su concepción y parto virginal; además, añaden datos acerca de los hechos que no constan en los evangelios canónicos: los padres de María, su vida, nacimiento e infancia de Jesús, etc. Se inspiran básicamente en la tradición oral reforzada o adornada por la imaginación del autor.

Entre estos apócrifos de la Natividad han de citarse el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo*, el *Libro sobre la Natividad de María*, el *Evangelio árabe de la Infancia*, etc.

2.1. El *Protoevangelio de Santiago*

Ha sido atribuido a Santiago el Menor para dar mayor autenticidad al relato y parece que fue escrito hacia mediados del siglo II. Narra determinados pasajes de la vida de María y el nacimiento de Jesús hasta la matanza de los Santos Inocentes. Posee carácter apologético, quiere defender, sobre todo, el honor de María, su concepción extraordinaria como hija de padres estériles, su virginidad, etc.⁵

En los primeros capítulos explica la concepción prodigiosa de María por Joaquín y Ana a partir del reencuentro de ambos ante la Puerta Dorada de Jerusalén, tema que ha inspirado directamente a los artistas y que como veremos ha sido una de las primeras formas de representar la Inmaculada Concepción. Así el capítulo IV, 4, narra en concreto:

⁵ SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 1979, pág. 126.

... y al llegar Joaquín con sus rebaños estaba Ana a la Puerta. Ésta al verlo venir, echó a correr y se abalanzó sobre su cuello, diciendo: Ahora veo que Dios me ha bendecido copiosamente, pues, siendo viuda, dejo de serlo y siendo estéril voy a concebir en mi seno. Y Joaquín reposó aquel primer día en su casa.⁶

Este relato apoya, de modo implícito, la concepción virginal de María por sus padres; supone un paso decisivo en la afirmación de la doctrina de la Inmaculada, ya que una de las razones de más peso con las que se tropezó para la aceptación general de ésta fue el pensar que María era hija de la concupiscencia como las demás criaturas.

Por otra parte el autor del *Protoevangelio* defiende de un modo absoluto la virginidad perpetua de María atacada en ese momento por la teoría de Orígenes. Subraya, además, que fue consagrada a Dios, desde su infancia, siendo después entregada a José, al que presenta como un venerable anciano para que la protegiera y guardara.

Además, en el anuncio del ángel a María insiste en el carácter único y sobrenatural de su concepción: «¿Deberé yo concebir por virtud del Dios vivo y habré de dar a luz luego como las demás mujeres?» A lo que el ángel responde: «No será así María, sino como la virtud del Señor te cubrirá con su sombra; por lo cual, además, el fruto santo que ha de nacer en ti, será llamado Hijo del Altísimo». (cap. XI, 2).

Ante los reproches de José al conocer su embarazo, María responde: «Pura soy, no conozco varón». Afirmación clara de la ausencia de toda mancha en ella. Después se aparece el ángel a José diciéndole: «No temas por esta doncella, pues lo que lleva en sus entrañas es fruto del Espíritu Santo» (cap. XIV, 2). También ante Anás y los sacerdotes explica María: «Por vida el Señor, mi Dios, que estoy limpia en su presencia y que no he conocido varón» (cap. XV, 4).

Queda pues expresado, de un modo muy claro, la virginidad de María *ante partum*. Demuestra también de forma gráfica, palpable, la virginidad de María *post partum* en las palabras de la comadrona después del nacimiento de Jesús:

... y al salir la partera de la gruta, vino a su encuentro Salomé y ella exclamó: Salomé, Salomé, tengo que contarte una maravilla nunca vista, y es que una virgen ha dado a luz; cosa que, como sabes, no sufre la naturaleza humana. Pero Salomé repuso: por vida del Señor, mi Dios, no creeré tal cosa si no me es dado introducir mi dedo y examinar su naturaleza. Salomé, pues, introdujo su dedo en

⁶ Ib., pág. 143.

la naturaleza, más de repente lanzó un grito diciendo: ¡Ay de mí, mi maldad y mi incredulidad tienen la culpa! Por tentar al Dios vivo, se desprende de mi cuerpo mi mano carbonizada.

Concluyendo, vemos cómo el *Protoevangelio* de Santiago, afirmando el nacimiento excepcional de María, su santidad y virginidad perpetua, apoya implícitamente la creencia en la Inmaculada Concepción de María. Es importante tenerlo en cuenta por su repercusión en escritos posteriores.

26

2.2. El *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro de la Natividad de María*

Parece que fue escrito hacia el siglo IV; consta de dos partes marcadamente distintas. La primera es una reelaboración del *Protoevangelio*, la segunda contiene elementos heterogéneos, algunos originales, otros tomados del apócrifo del *Pseudo Tomás*. Su influjo durante la Edad Media fue muy grande en la literatura y en el arte.⁷ Del mismo modo que el *Protoevangelio*, comienza relatando la concepción y el nacimiento de María.

Respecto a la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, encontramos ahora alusiones más claras, más explícitas. Por ejemplo, cuando el ángel anunció a Joaquín el nacimiento de María dice:

Sábete que ella ha concebido ya de tí una hija. Ésta vivirá en el templo del Señor y el Espíritu Santo reposará sobre ella. Su dicha será mayor que la de todas las mujeres santas. Tan es así, que nadie podrá decir que en los tiempos pasados hubo alguno semejante a ella y ni siquiera habrá en el futuro que pueda comparársele (cap. III, 2).

Resalta, como vemos, el carácter privilegiado, excepcional, de María, su santidad. Por lo demás sigue de cerca el relato del *Protoevangelio*, insistiendo como éste no sólo en la santidad excepcional de María sino también en su virginidad perpetua.

Respecto al *Libro de la Natividad de María*, ha de significarse que se trata de una refundición abreviada del *Pseudo Mateo*; durante la Edad Media fue atribuido a San Jerónimo. Parece que fue escrito hacia el siglo IX. Manifiesta, en general, una acrisolada devoción a la Virgen. Fue incluido por completo en las obras de Jacobo de Vorágine.⁸

Como el *Pseudo Mateo*, comienza con el relato de la concepción de María por Ana y Joaquín simbolizada en el abrazo ante la Puerta Dorada. Resalta claramente el carácter único, privilegiado de María. Así en el capítulo IV, el ángel dice a Ana:

⁷ Ib., pág. 177-178.

⁸ Ib., pág. 242.

Ahora acabo de ser enviado a vosotros para anunciaros el nacimiento de una hija cuyo nombre será María y que ha de ser bendita entre todas las mujeres [...]. Jamás conocerá varón, si no que ella sola, sin previo ejemplo, y libre de toda mancha, corrupción o unión con hombre alguno, dará a luz siendo Virgen, al hijo, y siendo esclava, al Señor que con su gracia, su nombre y su obra es salvador de todo el mundo.

En estas frases es quizá dónde mas claramente se refiere el autor de esta obra a la pureza, a la virginidad de María; la considera incluso *libre de toda mancha*, lo que parece incluir exención del pecado original. Además en el capítulo III, en las palabras del ángel a Joaquín, afirma la concepción especial de María, no siendo hija de la concupiscencia como los demás hombres: *para que quede bien en claro que la prole no es un fruto de la pasión sino de la liberalidad divina.*⁹ En estas afirmaciones aparece, pues, de un modo implícito, la creencia en la concepción inmaculada de María.

3. Evolución de la creencia en la Inmaculada Concepción en la tradición de la Iglesia

3.1. En Oriente y Occidente hasta el Concilio de Éfeso (435): Periodo de creencia implícita

3.1.1. Los tres primeros siglos

La doctrina de la Inmaculada Concepción se encuentra ya, de un modo implícito, en los escritos de los primeros Padres de la Iglesia, en la idea de María como nueva Eva y en la creencia general en su absoluta pureza y santidad. No habiendo surgido controversia alguna sobre el pecado original, no habría motivo para que afirmasen directa y explícitamente la concepción Inmaculada de María.¹⁰

María como nueva Eva

Basándose en los textos de san Pablo (1 Cor. 15,15 y Rom. 5,19), que presentan a Cristo como nuevo Adán, los Padres de estos primeros siglos relacionan a María con Eva.

Parece que el primero que considera a María explícitamente como nueva Eva es san Justino († 167):

⁹ SANTOS OTERO, 1979,

¹⁰ ALASTRUEY, Gregorio. *Tratado de la Virgen Santísima*. Madrid, 1945, p. 163 y ss.

Eva, virgen e incorrupta, habiendo concebido la palabra de la serpiente, parió la desobediencia y la muerte; María, virgen también, habiendo percibido la fe y el gozo, al traerle el arcángel Gabriel el alegre anuncio de que el Espíritu del Señor vendría sobre ella y que lo que de ella habría de nacer Santo, era Hijo de Dios responde: «Hágase en mi según tu palabra».¹¹

San Ireneo († 202) desarrolla el mismo tema:

28

Así como aquella [Eva], teniendo como varón a Adán, pero permaneciendo aún virgen, desobediente, fue la causa de la muerte, así María teniendo ya un varón predestinado, y sin embargo virgen obediente, fue la salvación para sí y para todo el genero humano.¹²

El contraste entre estas mujeres envuelve una doble comparación: la primera de parecido; la segunda de diferencia. Eva y María se parecen en cuanto que ambas fueron íntegras, sin mancha, sin corrupción, vírgenes; pero se diferencian en cuanto que Eva fue origen del hundimiento del género humano y María ayudó a su salvación. Indirectamente, pues, estos Padres expresan la carencia de pecado original por parte de María y su total santidad.¹³

De la misma opinión fue Tertuliano quien, en su tratado *De la carne de Cristo*, llama a María «segunda Eva», comparándola con la madre del humano linaje.

Pureza y santidad de María

Entre los Padres de la Iglesia aparece muy frecuentemente el tema de la santidad de María de manera muy alambicada, casi siempre con el propósito de exaltar así la dignidad de su Hijo, de defender la realidad de su vida terrena y su muerte puesta en duda por los primeros herejes.¹⁴

Niegan que la Virgen hubiera pecado, la clasifican de modo distinto al resto de la humanidad, le dedican numerosos elogios y alabanzas que expresan esta idea de santidad. Así se la llama «intacta», «limpia», «sin mancha», «toda inocencia»...

¹¹ Cf. Migne. S. JUSTINO. *Dialogus cum Tryphone Iudaeo*, n.º 100. PL., 6, 710. en adelante, citase la fuente con la abreviatura PG o PL.

¹² S. IRENEO. *Contra Haereses*, I, 5. PG. 39-832.

¹³ CAROL, 1964, 316.

¹⁴ DTC, t. 7, 873.

La creencia en la inmunidad de pecado de María supone no solo la ausencia de pecado actual sino también de pecado original; se apoya, por tanto, de un modo implícito, la doctrina de su concepción inmaculada.

Así pues, en los escritos de los Primeros Padres de la Iglesia se insiste en la virginidad de María, pero no aparece todavía una creencia formal, explícita, en su concepción inmaculada.

3.1.2. *Del Concilio de Nicea (325) al de Éfeso (435): María toda Santa*

El Concilio de Nicea (325) tuvo por objeto defender la divinidad del Hijo de Dios. Aunque no se refirió directamente a María, al declarar que Jesucristo *se hizo carne en la Virgen María, por obra del Espíritu Santo*, asumió implícitamente el privilegio de la maternidad de María.¹⁵

La Doctrina de los Padres de la Iglesia Griega

Es esta la época, siglo IV, de los grandes doctores de la Iglesia griega. A causa de los ataques de los herejes se estudian los puntos capitales de los misterios de la Trinidad y de la Encarnación, ambos muy controvertidos. La literatura mariana sin embargo es más bien escasa. Se reduce a algunas homilías sobre la Anunciación, la Natividad, panegíricos y sermones en honor de la Virgen, etc. De otra parte, el culto a María se encuentra todavía embrionario, se insiste a menudo en la virginidad de María, refiriéndose no sólo a una integridad física, sino también a la integridad de alma y espíritu. Se considera a María siempre virgen y siempre santa. Resulta muy expresivo, al respecto, el texto de Didymas de Alejandría, que otorga a María el epíteto de *Virgen inmaculada siempre y en todo*.¹⁶

La llamada *Teoría de la Nueva Eva* es desarrollada todavía por algunos Padres, contrastando la llegada de la muerte, del pecado al género humano por medio de una virgen, Eva, y la de la vida, salvación y rescate por otra virgen, María. Encontramos esta idea en algunos textos de san Cirilo de Jerusalén: «Por la virgen Eva nos vino la muerte; por una virgen tenía que venirnos la vida, para que así como una serpiente engañó a la primera, así Gabriel trajera alegres nuevas a la segunda».¹⁷

También san Juan Crisóstomo se hace eco de esta misma idea: «Una virgen nos des-terró del paraíso; por una virgen hemos encontrado la vida eterna».¹⁸

¹⁵ DANZINGER, Enrique, *El Magisterio de la Iglesia*. Barcelona, 1963, 54. En adelante citase esta obra simplemente DZ y el número del punto doctrinal a que se hace referencia.

¹⁶ DIMYMAS DE ALEJANDRÍA. *De trinitate*. PG. 39-832.

¹⁷ S. CIRILO DE JERUSALÉN. *Catecheses*, 12, 15. PG. 55-193.

¹⁸ S. JUAN CRISÓSTOMO, *Expositio in Ps.* 44, n.º 7. PG. 55-193.

San Epifanio va aún más lejos: «Es seguramente de Eva de quien ha salido toda la raza humana; pero, en realidad, es María quien ha introducido en el mundo la verdadera vida, pues ella ha dado a luz a Dios y ella es la Madre de los vivos».¹⁹ El papel que otorga a María implica una gracia, una santidad única.

La Doctrina de los Padres de la Iglesia Siria

Singularmente expresivos son los testimonios que sobre la santidad de María nos proporcionan los Padres sirios del siglo IV. Así, Santiago de Nísibe, en un fragmento de un manuscrito que se le atribuye, afirma:

*Dios ha escogido por madre una virgen pura, prevalida de sus favores, que se había consagrado y prometido; única en todas, la ha mantenido sin mancha; después ha venido a habitar en esta Bienaventurada llena de belleza; íntegra de cuerpo, toda pura en su alma.*²⁰

Uno de los testimonios más directos sobre la Inmaculada entre los escritores eclesiásticos primitivos es el de san Efrén de Siria († 374), que llama a María «llena de gracia, purísima, inmaculada, sin falta, sin reproche, toda digna de alabanza, íntegra, bienaventurada, Virgen de alma, cuerpo, y espíritu».²¹ Mantiene por demás la comparación entre Eva y María, asociando la idea de inocencia perfecta de María a la Nueva Eva: «las dos inocentes, las dos sencillas, María y Eva habían sido hechas semejantes; pero una se convirtió en causa de muerte, la otra en causa de nuestra vida».²²

En sus elogios a la Virgen el mismo san Efrén afirma de modo claro su exención de todo pecado, considerándola superior a todas las criaturas, en el orden de la gracia. Así, en sus *Precationes ad Deiparam*, exclama:

*Oh santísima, oh reina, oh madre de Dios, única purísima en cuerpo y alma, sola por encima de toda pureza, de toda integridad, de toda virginidad, tú sola convertida en morada de todas las gracias del Espíritu Santo. Inmaculada e inviolada, incorrupta y totalmente púdica, alejada de toda corrupción y mancha de pecado, Virgen, Esposa de Dios y Señora nuestra.*²³

¹⁹ S. EPIFANIO, *Haereses*. PG. 42-728.

²⁰ DTC t. 7, 877.

²¹ DTC t. 7, 878.

²² DTC, t. 7, 878.

²³ DTC, t. 7, 879.

A los ojos de este doctor sirio es tanta la inocencia de María que no duda en compararla con la de Cristo, situándola en el mismo plano: «En verdad, Tú y tu Madre sois perfectamente bellos en todos los aspectos, pues en Ti, Señor, no hay mancha ni la hay tampoco en tu Madre».²⁴

Ya en el siglo V según testimonia Jacobo de Sarug († 521), la santidad de María era tal ya desde su infancia que, de haberse hallado en ella alguna mácula, Dios hubiera elegido otra mujer para Madre suya. Esa misma santidad la deduce del paralelismo Eva-María y, sobre todo, de la expresión evangélica que presenta al Espíritu Santo cubriendo a María para purificarla y santificarla en orden a la Encarnación.²⁵ Parece incluso favorable a la inmaculada concepción ya que para él la palabra *purificación* parece tener el significado de un acrecentamiento de santidad y de pureza cuando llega a calificar a la Virgen de «sola humilde, pura, bella e inmaculada».²⁶

La Doctrina de los Padres de la Iglesia Latina

También en Occidente encontramos, repetidas veces, la antítesis Eva-María en los escritos de estos primeros doctores eclesiásticos.

Así, en opinión de san Ambrosio († 397) «la carne fue arrojada del paraíso por causa de un hombre y una mujer y por causa de una Virgen, esta misma carne se unió de nuevo a Dios... Eva es llamada madre de la raza humana y María madre de salvación». O en otro pasaje: «María es incorrupta, una Virgen inmune por la gracia de toda mancha de pecado».²⁷

Zenón de Verona († h. 371) emplea un lenguaje aún más expresivo: «Tú Eva te reintegraste en María. Tú Adán, te renovaste en Cristo».²⁸

San Jerónimo († 420) por su parte reduce el paralelismo a la siguiente frase: «Muerte por Eva, vida por María».²⁹

San Agustín († 430) insiste en la misma idea: «como la muerte nos llegó por una mujer, también por una mujer se nos dio la vida».³⁰

Por otra parte san Ambrosio atribuye a María, a título de privilegio estrictamente personal, una plenitud de gracia cuyo fundamento está en la calidad de ser Madre de

²⁴ S. EFRÉN, *Carmina Nisebena*. Ed. Bickell, (Leipzig, 1866), pág. 40.

²⁵ ORTIZ DE URBINA, I., *Patrología Syriaca*. Roma, 1958, I, pág. 100.

²⁶ ROSCHINI, G., *Diccionario Mariano*. Barcelona, 1964, pág. 559.

²⁷ S. AMBROSIO, *Epist.* 63, n.º 33. PL. 16 – 1249-1250 y *Sermones sobre el salmo 118*.

²⁸ ZENÓN DE VERONA, *Tract. II de spe. FIDE et charitate*. PL. II-278.

²⁹ S. JERÓNIMO, *Epist.* 22, n.º 21. PL. 22-408.

³⁰ S. AGUSTÍN, *De agone christiano*, n.º 22.

Dios: «En efecto a ella sólo se le llama llena de gracia, porque ella sola consiguió la gracia que ninguna otra había merecido, para llenar de gracia a su autor».³¹

Ha sido muy invocada también por los defensores de la Inmaculada otro texto de san Ambrosio en el que, en nombre del pecador, habla a Cristo: «Ven y busca tu oveja, no por siervos ni mercenarios, sino por tí mismo. Recíbeme no de Sara, sino de María, que es virgen incorrupta, virgen de gracia, íntegra y limpia de toda mancha de pecado».³²

También los escritos de san Agustín han ejercido una profunda influencia posterior. En un celebre pasaje dirigido en el año 415 contra Pelagio, contrario a la doctrina de la existencia del pecado original, puede decirse que, de modo implícito, san Agustín se inclina a favor de la creencia en la Inmaculada Concepción de María al afirmar:

*Exceptuando a la Santísima Virgen María, acerca de la cual, por el honor debido a Nuestro Señor, cuando se trata de pecados, no quiero mover absolutamente ninguna cuestión (porque sabemos que a ella le fue conferida más gracia para vencer por todos sus flancos el pecado, pues mereció concebir y dar a luz al que nos consta no tuvo pecado alguno).*³³

Aquí lógicamente está contenida la idea de la Inmaculada Concepción, pero san Agustín no llegó a concretarla en una fórmula precisa, lo que determinó que durante mucho tiempo se hablara con extremada cautela sobre esta creencia.³⁴

Contemporáneo de san Agustín el gran poeta hispano-romano Prudencio, al interpretar la fe de la Iglesia en la pureza sin mancha de María, canta en inspirados versos: «La víbora infernal yace, aplastada la cabeza, bajo los pies de la mujer. Por aquella virgen, que fue digna de engendrar a Dios, es disuelto el veneno, y retorciéndose bajo sus plantas, vomita impotente su tóxico sobre la verde yerba».³⁵

Como vemos, no se puede sostener que la ausencia de pecado original en María fuese una doctrina enseñada explícitamente por los escritores de la Iglesia primitiva. Lo que más se acerca a esta doctrina y resulta más claro de expresión es la afirmación implícita de san Agustín a favor de la santidad de María. En general, nos hace llegar a la conclusión de que estos escritores intentaron, de algún modo, hacer de la doctrina de la Inmaculada Concepción parte integral de sus enseñanzas.

³¹ S. AMBROSIO, *Expositio in Luc.* I. III n.º 9. PL. 15-1555.

³² S. AMBROSIO, *Expositio in Luc.* 118 ser. 22 PL. 15, 152.

³³ S. AGUSTÍN, *De natura et gratia*, 136. PL. 44-267.

³⁴ CAROL, 1964, 328.

³⁵ LÓPEZ-FE, C. M.ª, «Sine labe concepta. De una piadosa creencia al Dogma», *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, pág. 46.

3.2. La Inmaculada Concepción en la Iglesia Griega después de Éfeso

3.2.1. De Éfeso a Miguel Cerulario

A partir de ahora no van al mismo ritmo la Iglesia Oriental y la Latina en proponer y defender este privilegio mariano. Es innegable que el concilio de Éfeso (435) tuvo una influencia considerable en el desarrollo de la teología mariana oriental. Proclamando directamente que María era Madre de Dios (*Teotokos*), atrajo la atención de los doctores sobre la dignidad expresada por este título. Pronto surgieron de los labios de los predicadores magníficos elogios, graciosas comparaciones, letanías interminables de epítetos laudatorios.

Efectivamente, la letanía griega —recordaría Don Elías Tormo—³⁶

... inventó y reforzó; y sobreinventó, y sobrecompletó los adjetivos con que se le dice «purísima» y se le dice «inmaculada» a la Madre de Dios: «achrantos», sin mancha; «amomos», sin mancilla; y la toda-santa, la toda-inocente: «panagia, panagna»...Y no bastándoles, y como el griego admite toda especie de reduplicación en el sentido de las palabras mediante la nueva adición de prefijos, la Iglesia oriental, después de llamar a María, sin mancha, incontaminada, ilibada, con el adjetivo «achrantos», reduplicó la frase y la llamó con creciente ardor, toda inmaculada, «panachrantos»; archi-toda-inmaculada, «hyperpanachrantos»; archi-toda-inmaculadísima, usando del superlativo, por último, «hyperpanachrantotatos».

Al mismo tiempo progresó rápidamente el culto mariano, extendiéndose considerablemente las fiestas en honor a la Virgen Madre.³⁷

Siglo v

Está dilucidándose en oriente en este momento la herejía nestoriana, que niega de plano la maternidad divina de María y rebaja sus singulares prerrogativas. Como reacción surgen numerosos escritos en contra de estas teorías. Theodoto de Ancira († 430) escribe sus homilías sobre la Encarnación, en las que se refiere directamente a la inmundicia del pecado original de María, a su santidad, expresando ideas como ésta:

En lugar de la virgen Eva, instrumento de muerte, se eligió a una virgen agradable a Dios y llena de gracias, como instrumento de vida. Una virgen poseyendo natu-

³⁶ En *La Inmaculada y el Arte español*. Madrid, 1915, pág. 13.

³⁷ *DTC*, t. 7, 935 y ss.

*raleza de mujer, pero sin la malicia femenina, virgen inocente, sin mancha, inmaculada, íntegra, santa de alma y cuerpo, habiendo crecido como un lirio entre espinas.*³⁸

34

Las alabanzas de san Proclo, patriarca de Constantinopla († 446), son de inspiración parecida en sus alabanzas a María, Madre de Dios, aludiendo explícitamente ya al privilegio de su inmaculada concepción cuando afirma que María ha sido formada «*con un barro limpio o a que Dios no se ha manchado tomando carne en aquélla a la que Él ha dado la primera forma sin contactar mancha*».³⁹ María se ha liberado de la corrupción, que acompaña a todos los humanos, como consecuencia del pecado de Adán. Por una intervención especial de Dios, ha recibido una naturaleza inmaculada, santificada. Estas palabras defienden, todavía implícitamente, pero ya de una manera mucho más clara, la doctrina de la Inmaculada Concepción.

También Hesiquio de Jerusalén († 450) declaró la incorruptibilidad, la inmortalidad de María. Su inmunidad de pecado, su santidad total:

*Levántate Señor, Tú y el arca de tu santidad, es decir la Virgen, la Teotokos. Si Tú eres una Perla, ella es el joyero. Si Tú eres sol, a ella se le llama tu cielo. Tú eres una flor que no se marchita. La Virgen es pues una planta de incorruptibilidad, un paraíso de inmortalidad.*⁴⁰

Siglos VI y VII

Los escritores, al igual que en el siglo precedente, glosan acerca del cuidado especial que Dios había tenido al preparar el alma de María para hacer de ella instrumento de la Encarnación y la Redención. El autor que se expresa con mayor claridad en este punto es san Atanasio († 598), defensor de la dignidad de María, en cuyos escritos apoya decididamente su concepción inmaculada: *El Verbo, queriendo hacerse hombre, puesto que el hombre no podía ser salvado de otra manera, descendió a un seno virginal, exento de toda corrupción, pues María era una virgen casta de cuerpo y espíritu.*⁴¹

San Sabas († 532) por su parte, monje basilio, en su *Typicon*, reitera esa creencia, al afirmar: *Es evidente y notorio que [María] fue pura desde la eternidad, exenta de todo defecto.*⁴²

³⁸ TEODORO DE ANCIRA, *Homilía 6 in s. Deiparam*, PG. 77-1427.

³⁹ S. PROCLO, *Homilía V de laudibus S. Mariae*, PG. 65-715.

⁴⁰ HESQUIO DE JERUSALÉN, *Homilía V de Sancta Maria Deipara*. PG. 43-1464.

⁴¹ S. ATANASIO, *Oratio III de incarnatione*, PG. 84-1338.

⁴² LÓPEZ-FE, C. M.^a, en *Ib.*, 2004, 44.

Al llegar al siglo VII la doctrina de la inmunidad de pecado de María estaba ya bien establecida y, aunque en el futuro se definiría de modo más explícito, se puede afirmar que desde entonces, en la Iglesia Oriental, no hay más controversia sobre este punto.

San Modesto († 634), en su homilía sobre la Dormición, saluda significativamente a la Virgen como *Teotocos santísima, más santa y más gloriosa que serafines y querubines*.⁴³

San Sofronio († 638) por su parte escribe sobre la plenitud de gracia de María, definiéndola como incomparablemente maravillosa: *La santa, la radiante Virgen, llena de sabiduría divina, exenta de toda mancha, de cuerpo, alma y espíritu*.⁴⁴

Otros muchos autores de este período alaban la santidad total de María.

35

Siglos VIII-IX

A partir de este momento los panegiristas de la Inmaculada son todavía más numerosos y explícitos.

Destacan entre ellos san Andrés de Creta († 740), de quien conservamos ocho homilías marianas y dos cánones, uno para la fiesta de la Concepción y otro para la Natividad de María. Su doctrina mariológica se resume en las siguientes ideas: la Concepción y el nacimiento de María han sido santos pues «Dios oye la oración de Joaquín y Ana y les concede lo que es verdaderamente puerta de vida. Honremos su santa concepción [...]. Tu nacimiento es inmaculado, ¡oh Virgen inmaculada!» María es, consecuentemente, hija de Dios al haber intervenido directamente en su concepción: «El cuerpo de María es tierra que Dios ha trabajado, la levadura santa florece por Dios». Ella refleja la belleza primigenia, tal como lo expresa el propio san Andrés de Creta: «Tú eres bella, ¡oh amiga!, no hay nada que representar de ti. Tú eres la que es verdaderamente bella, después de Dios ocupas el primer puesto».⁴⁵

Quizá la figura principal de este período sea san Juan Damasceno († 794) quien en sus obras se declara partidario de la Inmaculada Concepción y, si bien no enseña esta doctrina expresamente, su tratado de mariología presupone este privilegio como un elemento especial en la totalidad de su gracia. Al comparar a María con el resto de la humanidad, concebida en pecado, la coloca aparte de todo lo que está unido al pecado original. Sólo ella ha concebido llena de gracia, libre de toda mancha. Aunque la expresión concreta de *Inmaculada Concepción* no aparece usada explícitamente en él, sí se manifiesta implícita en la declaración de pureza absoluta, ausencia de pecado y plenitud de gracia que en todo momento atri-

⁴³ CAROL, 1964, 330.

⁴⁴ S. SOFRONIO, *Epístola synodica ad Sergium*. PG. 87-3160.

⁴⁵ CAROL, 1964, 333.

buye a María.⁴⁶ Así, en su *Homilía I en la fiesta de la Natividad de la Bienaventurada Virgen María*, dictamina: *Cuando la Virgen Madre de Dios nació de Ana, la naturaleza desafió anticipadamente el germen de gracia, pero quedó sin fruto.*⁴⁷

También san Germán de Constantinopla († 729) y san Juan de Bubea († h.750) hablaron en términos claros acerca de la santidad de María.

San Epifanio, en su *Vida de la Virgen*, escrita a fines de siglo VIII o principios del siglo IX, afirma su inmunidad total de concupiscencia y su justicia original al proclamar: *Su virginidad y su castidad estaban al abrigo de las tentaciones y de las luchas que experimentan las mujeres más virtuosas. Tenía estas virtudes por naturaleza, por su privilegio que la eleva por encima de todas las mujeres.*⁴⁸

36

José el Himnógrafo († 833) compuso por su parte numerosos himnos de alabanza a la Virgen, textos que ponen de manifiesto su creencia en la santidad de María. La describe como inmune de todo pecado, totalmente pura e inmaculada: *Nuestra Señora santísima e inmaculada [...] más elevada que los ángeles, concebida en la tierra en una pureza y santidad incomparable.*⁴⁹

El propio patriarca Focio († 891) en sus numerosas homilías marianas se refiere no solo a la Maternidad Divina, a la Virginidad, a la Mediación y culto de la Virgen sino también a la propia creencia en la Inmaculada Concepción.⁵⁰

Siglo x

La doctrina de la Inmaculada está tratada en este siglo por autores menos conocidos, pero cuyas afirmaciones resultan unánimemente favorables a la inmunidad de pecado de María.

Eutimio, patriarca de Constantinopla († 917), sostuvo que María estuvo libre de pecado desde su concepción en el seno de santa Ana.

Juan el Geómetra (segunda mitad de siglo x), compuso cinco himnos en honor a la Virgen en los que afirma explícitamente que María no tuvo pecado, a diferencia de los demás hombres, pues vino al mundo en estado de justicia original, siendo la obra suprema de Dios y la personificación de la belleza ideal. En su *Sermón sobre la Anunciación* insiste en la idea de que la Virgen fue concebida en la alegría, sinónimo de la gracia: *Salve, tú que has sido concebida en la alegría, que has sido llevada «in*

⁴⁶ CAROL, 1964, 334.

⁴⁷ LÓPEZ-FE, 2004, 45.

⁴⁸ CAROL, 1964, 335.

⁴⁹ JOSÉ EL HIMNÓGRAFO, *Mariale*. PG. 105-983.

⁵⁰ ROSCHINI 1964, 715-716.

*utero» en la alegría, que has nacido en la alegría, has llevado y dado a luz en alegría. Tú eres la alegría común del cielo y la tierra, el orgullo de nuestra raza.*⁵¹

Como vemos, se encuentran expresiones cada vez más claras a favor de la Inmaculada Concepción, contenidas en la insistencia de estos autores en su plenitud de gracia, en su continuidad no interrumpida, en su parecido a la condición de Adán antes del pecado y en su condición de madre de Dios.

3.2.2. La doctrina de la Inmaculada Concepción en la Iglesia Oriental durante los siglos XI al XV

El cisma que Focio iniciara en el 867 quedó consumado por Miguel Cerulario en el 1054; pero la Iglesia Oriental no abandonó su creencia en la Concepción de María y sus escritores la transmitieron con toda claridad. La teología mariana continuó desarrollándose en esta dirección, al menos hasta la caída de Constantinopla en 1453.

El primer panegirista que encontramos alrededor de Miguel Cerulario es su amigo Miguel Psellos († 1197). En su discurso sobre la Anunciación compara a María con Eva, señalando su pureza absoluta, su inmunidad de pecado original:

Lejos de contraer alguna impureza de su unión con la materia, el alma de María comunicaba a su cuerpo una belleza espiritual. Sola entre todas las almas humanas, su alma hallaba en su cuerpo inmaculado como un esplendor celeste.

También Jacobo el Monje (siglo XI) y Miguel Glykas (muerto a principios del siglo XII) se declararon en sus escritos abiertamente a favor de la Inmaculada Concepción.

En los siglos XIV y XV se llega al apogeo de la teología mariana en Bizancio. Casi todos los teólogos formulan, de forma expresa, la doctrina de la concepción inmaculada. Destacan entre ellos Nicolás Cabasilas († 1363), Juan Gabras, Gregorio Palamás († 1360), obispo de Tesalónica y Jorge Ecolario. El último de los grandes teólogos bizantinos, Jorge Scolarios († ca. 1475), patriarca de Constantinopla y asistente al concilio de Florencia, en sus tres *Homilías Marianas* se muestra favorable a la Inmaculada Concepción y a la Asunción en alma y cuerpo de la Virgen.⁵²

Además se puede afirmar que los bizantinos no tomaron parte de la controversia sobre la Inmaculada Concepción que, como veremos, tuvo lugar en Occidente. Sus escri-

⁵¹ JUAN EL GEÓMETRA, In Deiparae Annuntiationem. PG. 56-845.

⁵² ROSCHINI, 1964, 560.

tos posteriores están de acuerdo con los anteriormente formulados, a favor siempre, expresa o implícitamente, de la doctrina de la inmunidad de María de todo pecado.⁵³

3.2.3. *La fiesta de la Inmaculada Concepción en la Iglesia Oriental*

La celebración litúrgica de la fiesta de la Natividad de la Virgen es anterior a la fiesta de la Concepción. Se conserva un cántico sobre esta solemnidad compuesto en tiempos de Romano el Meloda, autor de mediados del siglo VI.

38

Los primeros testimonios de la fiesta de la Concepción se remontan a finales del siglo VII o principios del siglo VIII, y tienen su origen en los monasterios de Palestina. Efectivamente, existe un canon de la fiesta compuesto por san Andrés de Creta,⁵⁴ que escribió su himno litúrgico en la segunda mitad del siglo VII, cuando era monje del monasterio de san Sabas, cerca de Jerusalén. A este documento ha de añadirse una homilía de Juan de Ubea, ya de la centuria siguiente. Curiosamente, se la denomina «fiesta de la Concepción de Santa Ana», entendiéndose por ello la concepción de su hija María.

En tiempos de Focio, la fiesta se celebraba ya universalmente en la Iglesia Griega, como prueban las numerosas homilías de la época compuestas para este día.

Por un calendario napolitano del siglo IX se sabe que esta fiesta se celebraba ya en esta época en territorios del sur de Italia, todavía dependientes del imperio bizantino.

De otra parte, en un menologio compilado en el 984, por orden del emperador Basilio II, la fiesta de la Concepción es señalada el 9 de diciembre, figurando asimismo en la constitución imperial de Manuel I Commeno promulgada en 1166.

Esta fiesta tenía por objeto conmemorar el anuncio hecho por el ángel a Joaquín y Ana de la concepción de la Madre de Dios, así como celebrar el prodigio de su concepción en un seno estéril y reconocer las gracias excepcionales que acompañaron aquella concepción pasiva de María, nada que ver, por tanto, con la creencia en la exención de la mancha original.

Esta celebración litúrgica permitió a los oradores e himnógrafos manifestar su creencia en la santidad perpetua de la Santísima Virgen. Cantaron y alabaron a la Virgen Inmaculada, exenta de toda mancha, creada por Dios en un seno estéril. La fiesta de la Concepción en Oriente no se desarrolló como en Occidente bajo la influencia de disquisiciones teológicas, en medio de luchas y controversias. Fue un fenómeno natural

⁵³ DTC, t. 7, 936. Sin embargo el P. Roschinni, en *María nel Dogma Católico*, Roma, 1936, pág. 470, afirma que la Iglesia Griega comenzó a rinnegare la sua gloriosa tradizione in favore dell'immacolata nel secolo XVI sotto l'influenza dei protestanti.

⁵⁴ S. ANDRÉS DE CRETA, *In Conceptione Sanctae ac Dei aviae Annae*. PG. 97, 1305-1316.

de la piedad mariana de la época, que dio lugar a manifestaciones de orden dogmático, especialmente a declaraciones expresas sobre la santidad inicial de María, doctrina muy admitida ya antes de la fiesta.⁵⁵

3.3. La Inmaculada Concepción en la Doctrina de la Iglesia Latina después de Éfeso

3.3.1. De Éfeso al siglo XI: Preparación de la creencia explícita

El periodo que se extiende desde el concilio de Éfeso (435) hasta la separación definitiva de las dos Iglesias (1054), constituye una época de preparación para la exposición clara de la doctrina de la Inmaculada.

Como rasgo común existe la tendencia a concebir y medir, en función de la maternidad divina, la santidad de María y su plenitud de gracia.

Pero el auge de la creencia en la Inmaculada Concepción se produce en condiciones diferentes en ambas zonas: rápido y vigoroso en oriente; lento e indeciso en occidente. Esto se debe al estado de inquietud e inestabilidad que las invasiones de los bárbaros causaron en los países latinos y a la reacción antipelagiana, pues muchos autores, quizá por influencia de los escritos de san Agustín, temían apoyar demasiado abiertamente la inmunidad de María al pecado por no parecer que defendían las teorías palagianas sobre el pecado original.

Sin embargo, existen testimonios en los que se puede corroborar no sólo una preparación al período de creencia explícita en la Inmaculada Concepción sino también unos argumentos explícitos a favor de esta creencia.

El desarrollo doctrinal coincide de otro lado con cierta expansión cultural que se manifiesta en la introducción de fiestas de la Virgen en la segunda mitad del siglo VIII. La fiesta de la Concepción de María no es de las primeras pero aparece ya a finales de este periodo.⁵⁶

Siglo V

San Pedro Crisólogo († 450), arzobispo de Rávena, defendió la santidad total de María a causa de su maternidad divina, insistiendo en que esta santidad le acompañó desde el principio de la existencia.

⁵⁵ DTC t. 7, 959. Hay que hacer constar, con todo, que para la Ortodoxia Griega actual la fiesta tiene poco significado, continúan llamándola *Concepción de Santa Ana* y ocupa sólo un segundo plano en su calendario litúrgico. Es más, varios autores ortodoxos levantaron su voz contra el dogma después de su promulgación por Pío IX, aunque muchos de sus teólogos defendieran su doctrina antes de la definición de 1854. Efectivamente, los orientales, pese a todo empeño por dignificar y engrandecer a la Madre de Dios, niegan el dogma de su concepción inmaculada; así, aunque algunos de sus teólogos, y principalmente los de la Iglesia rusa, aceptaran de modo explícito esa creencia, la Iglesia Ortodoxa, en cuanto tal, la rechaza de plano. Vid. GÓMEZ, Hilario, *La Iglesia Rusa. Su historia y su dogmática*. Madrid, 1948, pág. 331.

⁵⁶ DTC t. 7, 959.

San Máximo de Turín († 470) escribió de María que es *una morada digna de Dios no a causa de su hábito del cuerpo sino de su gracia original*, y que sin esta gracia no habría sido madre del Verbo encarnado.⁵⁷

También los poetas alaban a María. Así, Sedulio, en este mismo siglo, canta a la *Nueva Virgen*, salida de la raza de Eva y destinada a expiar la falta de aquélla y compara su pureza con la naturaleza manchada del resto de los hombres, calificándola poéticamente *Como una rosa tierna entre agudas espinas*.⁵⁸

Siglos VI-VII y VIII

La doctrina de la Inmaculada Concepción continuó desarrollándose durante estos tres siglos con el mismo vigor que en los pasados así como con una mayor insistencia en que la gracia de María fue inicial desde el primer instante. Así, el Pseudo Fulgencio escribiría: *Cuando dijo llena de gracia, muestra que está excluida la ira de la primera sentencia y queda restituida la gracia plena de bendición*.⁵⁹

Ya en el siglo siguiente, Venancio Fortunato († 609), obispo de Poitiers, ve en María al «germen justo» que Dios había prometido suscitar en David, la considera obra de una belleza incomparable, masa nueva de una nueva creación.⁶⁰ Por su parte san Romano Cantor († 590) afirma ya entonces: *Cristo ha eliminado la maldición por medio de María Virgen y ha restaurado a Adán reduciéndolo a su estado primitivo*.⁶¹

Progresivamente, la idea de la santidad o de la inocencia perfecta y perpetua aparece más íntimamente ligada a la de María, Madre de Dios. Así, el autor de varios sermones sobre María que figuran entre las obras dudosas de san Ildelfonso de Toledo († 667) escribe:

Ésta es aquella alma bienaventurada por la que el Autor de la vida entró en el mundo, por la que quedó rota toda maldición de los primeros padres y la bendición del cielo se extendió por todo el mundo. Ésta es la Virgen en cuyo seno la Iglesia recibe las arras y se mira unida a Dios con alianza eterna.

En otro lugar hace notar claramente la condición privilegiada de María, su concepción sin mancha: *Porque María Virgen no nació como suelen nacer los niños o las niñas, sino de Ana estéril y de su padre ya anciano, fuera de la condición de las mujeres: nació con el corazón y el cuerpo limpios de toda mancha carnal*.⁶²

⁵⁷ S. MÁXIMO DE TURÍN, *Homilía 5, Incipit dictum ante Natale Domini*. PL. 57, 235.

⁵⁸ SEDULIO, *Carmen Paschale*, I, 2. PL. 19, 595-596.

⁵⁹ PSEUDO FULGENCIO, *Sermo de laudibus Mariae*. PL., 65, 899.

⁶⁰ VENANCIO FORTUNATO, *Miscelánea I, VIII*. PL. 88-277.

⁶¹ S. ROMANO CANTOR, *Laudes in Natalia*. *Analecta Sacra*. París, 1876, I, págs. 222-241.

⁶² D. C. L., 7, 980.

Ambrosio Autperto († 778) proclama a María *Inmaculada porque de ninguna manera estuvo corrompida; verdadero jardín de delicias, donde se encuentran toda clase de flores y los perfumes de las virtudes; jardín también cerrado que ni los ataques insidiosos, ni las trampas del enemigo han podido violar ni corromper.*⁶³

A fines del siglo VIII Paulo Warnefrido reconoce en María *la rama, que según Isaías, saldría del tronco de Jesé, indemne de todo nudo malo.*⁶⁴

Estas citas, tomadas entre muchas similares, son prueba de la afirmación constante, en esta época, de la santidad de María que lleva consigo, en su caso, la ausencia de pecado original.

En estos años se celebraban ya, en Occidente, cuatro fiestas en honor de la Virgen: la Purificación, la Anunciación, la Natividad y la Asunción de Nuestra Señora. Desde nuestro punto de vista interesa sobre todo la de la Natividad, que prepara el camino para la fiesta de la Concepción.⁶⁵

Siglos IX y X

En estos dos siglos, precedentes del comienzo de la gran controversia en Occidente, encontramos una continuación del pensamiento teológico anterior.

Pascasio Radberto († 860) explica que María dio a luz sin dolor, porque ella misma vivió sin corrupción o culpa, siendo benditísima y estando exenta del contagio del pecado original:

*María al haber sido bendita no tuvo culpa de corrupción, y por eso engendró y dio a luz a Cristo, sin dolor ni corrupción alguna... Cesen por tanto (los herejes) en sus aberraciones y confiesen con los Santos Padres que nació de la Virgen María tal y como era digno y conveniente al mismo Dios; no se atreven a decir que causó a su Madre daños, gemidos, dolores, porque todas estas cosas son en su primer origen castigo y pago justísimo de la primera culpa. De todos los cuales dolores y penas quedó la Santísima Virgen tan libre tanto que ajena a la culpa.*⁶⁶

⁶³ AMBROSIO AUTPERTO, *Ep. Ad Paulam et Austachium, de Assumptione Beatae Mariae Virginis*. PL. 30, 132.

⁶⁴ PAULO WARNEFRIDO, *Homilia in Assumptione*. PL. 95-1567.

⁶⁵ DTC, 7, 982.

⁶⁶ PASCASIO RADBERTO, *De partu virgine*. PL. 70-1371.

San Fulberto († 1028), obispo de Chartres, escribe: *Es necesario decir que el alma y el cuerpo que eligió Dios Padre para morada de su sabiduría fueron libres de toda malicia y de toda mancha.*⁶⁷

Hasta el momento podemos afirmar que si bien los teólogos orientales, por utilizar un lenguaje más poético, rico en alabanzas y elogios, expresan más claramente su creencia en la Inmaculada Concepción, los escritores eclesiásticos occidentales apoyan también esta idea de un modo cada vez más explícito. En ambos casos, como ya se ha subrayado, la santidad, la inmunidad de pecado de María, se concibe en función de su maternidad divina.

42

3.3.1.1. Los orígenes de la fiesta de la Concepción en Occidente

Tradicionalmente se ha reivindicado para España el honor de ser el primer país que ha celebrado esta fiesta. En efecto, una vida de san Ildefonso († 667), atribuida a uno de sus sucesores, san Julián de Toledo, relata que aquél había ordenado conmemorar la Concepción de Santa María y que, en virtud de ello, se celebraba solemnemente en España. Pero se trata de un testimonio apócrifo de muy dudoso valor que explicaría por qué dicha fiesta desapareció completamente más tarde, ya que no la incluyen ni la genuina liturgia mozárabe ni el calendario de Toledo del siglo x.

El primer documento seguro aparece en Nápoles y data del siglo ix. Es un calendario litúrgico, grabado en mármol y fechado hacia el 840-850, en el que se lee la inscripción: «*Conceptio Sanctae Mariæ Virginis*» con relación al día nueve de diciembre.

La celebración temprana de esta fiesta en Nápoles deriva del hecho de pertenecer hasta 1127 toda la Italia meridional, incluida Sicilia y Cerdeña, al imperio bizantino, en cuyos territorios, como ya se ha dicho, se celebraba desde antiguo la fiesta de la Concepción de María.

En Irlanda existió, probablemente, una conmemoración de la Concepción de María en los siglos ix y x, pero no existe al respecto noticia rigurosamente documentada.

Sin embargo parece indudable la celebración de esta fiesta en Inglaterra en el siglo xi, aduciéndose en pro varios testimonios muy claros. Así, en dos calendarios de las abadías de Old Minster y New Minster, en Winchester, fechados hacia 1030-1050, figura el 8 de diciembre como la festividad de la *Conceptio Sanctiæ Dei Genitricis Mariæ*. De otra parte en un martirologio, de hacia 1050, perteneciente al monasterio de Canterbury, aparece en el mismo día la indicación *Conceptio Sanctiæ Mariæ*.

⁶⁷ S. FULBERTO, *Sermón de Nativitate Beatissimæ Mariæ Virginis*. PL. 141, 322.

Constituyen documentos más precisos aún las fórmulas y oraciones que figuran en un pontifical de la iglesia de Canterbury (h. 1023) y en otro de la Catedral de Exeter (h. 1060).

Es curioso señalar que todos los documentos encontrados se relacionan con un grupo de monasterios dependientes directamente de la citada abadía benedictina de Newminster. En todos ellos, a diferencia de como consta en la Iglesia Oriental, la fiesta es denominada de la Concepción de María.

Más tarde desapareció la fiesta de la Inmaculada, pero parece ser que fue restablecida por Anselmo, sobrino de san Anselmo, arzobispo de Canterbury († 1109), que la instituyó en diversos monasterios. Su defensa de la Concepción Inmaculada de María provocó una reacción de rechazo por parte de San Bernardo, que escribió en 1129 a los canónigos de Lyon, protestando «contra esta novedad». Después esta fiesta pasó por varias vicisitudes, hasta que la cuestión fue llevada al concilio de Londres de 1129, cuyo sínodo decidió reestablecerla, por lo que el obispo Gilbet de Londres la adoptó en su diócesis. En Normandía, en tiempos del obispo Rotric (1222), la Concepción de María fue fiesta de precepto, de ahí que los estudiantes normandos de la Universidad de París la eligieron como fiesta patronal. Así, durante la Edad Media la fiesta de la Concepción fue comúnmente llamada «la fiesta de la nación normanda», extendiéndose por toda la Europa Occidental. En España volvió a aparecer en el siglo IX, en el monasterio benedictino de Irache (Navarra).⁶⁸

En el siglo XIV ya se celebraba en Roma. Sixto IV la aprobó en 1476 mediante su Constitución Apostólica *Cum prae excelsa*, años después que el concilio de Basilea en su sesión XXXVI (1439), decidiera hacerla fiesta universal de la Iglesia. Pío IV, en 1569, la incluyó en el Breviario Romano. Clemente VIII, en 1598, la elevó de rito, y Clemente XI, en 1708, la confirmó para toda la Iglesia. Después Pío IX le concedió diversas indulgencias y León XIII la elevó a rito doble de primera clase.⁶⁹

Concluyendo, pues, parece que desde el siglo IX o X se celebraba en Occidente la fiesta de la Concepción de María, pero en círculos todavía muy restringidos y sin relación aparente con el magisterio de la Iglesia.⁷⁰

3.3.2. Del siglo XI al Concilio de Basilea (1431-1443): Periodo de discusión

Este amplio período incluye la gran controversia en torno a la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, que se prepara a fines del siglo XI, se inicia en el

⁶⁸ RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, Madrid, 1955, págs. 904-911.

⁶⁹ DPDM, 1954, 162-193 y 348.

⁷⁰ DTC, 7, 991 y PASCHER, J., *El año litúrgico. Versión española por Daniel Ruiz Bueno*. Madrid, 1965, págs. 691-698.

siglo XII y prosigue en los siglos XIV y XV. Provocado por el gran desarrollo que toma la fiesta de la Concepción, el debate se centra en el objeto de esta fiesta y en la creencia que ella implica. Se distinguen varias etapas:

- Siglo XI: preparación de la controversia.
- Siglo XII: comienzo de la gran controversia.
- Siglo XIII: oposición de los grandes escolásticos.
- Siglo XIV hasta 1439, fecha de la convocatoria del concilio de Basilea: reacción escolástica.

44

3.3.2.1. Siglo XI: Prolegómenos de la controversia

Es este un período importante para el desarrollo de la fiesta y de su fundamentación doctrinal. A san Anselmo de Canterbury (1093-1109) corresponde haber iniciado en cierto modo la gran controversia sobre la Inmaculada Concepción. Efectivamente, el insigne abad benedictino defendía en sus escritos la pureza y la santidad de María, en proporción con su dignidad de Madre de Dios y con la pureza absoluta de su Hijo; a él se debió también propagar la celebración de la fiesta, muy aceptada ya por la piedad sencilla de los fieles. Consecuentemente, abrió la polémica, no sin preparar su solución, insistiendo en la imposibilidad del nacimiento de Jesucristo de la masa de pecadores. A este respecto hay que significar que, unánimemente, los defensores de la Inmaculada Concepción han invocado siempre su autoridad.⁷¹

3.3.2.2. Siglo XII: Comienzo de la gran controversia

• En Inglaterra

La fiesta de la Concepción, implantada en diversos lugares antes de la conquista normanda, deja de celebrarse durante un período. Se produce un movimiento de reacción a favor de su restauración, impulsado por el P. Víctor de Buck y otros, como Anselmo el Joven († 1148), sobrino de san Anselmo, que llegó a ser abad del monasterio de Saint-Edmond, en el condado de Suffolk. Así, en el cartulario de esta abadía se lee: «fue Anselmo quien restableció entre nosotros dos solemnidades: la Concepción de Santa María, que gracias a él se celebra en muchas iglesias, y la conmemoración de Santa María durante el Adviento». Efectivamente, cuando en 1121 fue nombrado abad de San Edmundo de Bury estableció allí la fiesta de la Concepción de María y, gracias a él, otros monasterios ingleses también la adoptaron. En Normandía tuvo rango de fiesta

⁷¹ ROSCHINI, G. M.^a, *La Madre de Dios según la fe y la teología*. Madrid, 1955, págs. 45 y ss.

de precepto y era celebrada con gran esplendor, hasta el punto de ser conocida durante la Edad Media como *Fiesta de la nación normanda*, según ya se ha dicho, de donde se extendió por toda Europa occidental.

Como consecuencia del progreso de la fiesta y de su aceptación imparable, surge un movimiento de oposición, de recriminación, de protesta, dado que la Iglesia romana no había aprobado este culto.

En respuesta a estas objeciones aparecen los escritos de Eadmero y Osberto de Clará, seguidores de san Anselmo y defensores de la fiesta.

Eadmero († 1124), monje de Canterbury, en su obra *De Coceptione Sanctae Maríae*,⁷² expone explícitamente su doctrina a favor del privilegio mariano. Niega que María contrajera la mancha del pecado original, defendiendo el que Dios la preservó desde el primer instante de su concepción.

Del mismo modo, Osberto de Clará († 1160), en una carta a san Anselmo, afirma claramente la santidad de María desde el primer instante de su existencia.

• En el continente

En Francia se produjo una oposición más violenta a la fiesta de la Concepción por parte de Juan Belet, teólogo de París, y sobre todo, de san Bernardo.

San Bernardo de Claraval († 1153), de quien es sabido su gran amor a la Virgen, en una vehemente carta dirigida a los canónigos de Lyon, protestó enérgicamente contra la fiesta de la Concepción introducida por ellos en su Iglesia, siguiendo el ejemplo de otras:

Se trata de una fiesta nueva, condenada por la tradición antigua [...] La Virgen María no debe ser ensalzada con honores falsos e inconvenientes. Honrad en María la integridad de la carne y la santidad de la vida; admirarla también como Madre de un Hijo Dios. Exaltadla exenta de concupiscencia en el concebir, exenta de los dolores del parto [...] Todas esas alabanzas las oigo cantar por la Iglesia y las repito con ella, pero confieso, francamente, que seré muy cauto en aceptar aquello que no me es transmitido por la Iglesia.

Admite que María fue Santa antes de nacer, pero se esfuerza en demostrar que su concepción no fue inmaculada:

⁷² EADMERO, *De Coceptione Sanctae Maríae*. PL. 159, 301-308.

¿No parece más justo decir que, puesto que su concepción no fue santa, fue necesario que después de concebida fue santificada, para que su natividad fuese santa...? ¿De dónde se saca la santidad de la Concepción?... María no pudo ser santificada antes de ser concebida porque entonces no existía todavía; no pudo ser santificada en el acto mismo de la concepción, porque esta concepción era un acto infectado por el pecado, una sola cosa se puede concluir: María fue santificada después de haber comenzado a existir en el seno materno, fue santificada de modo que, excluido todo pecado, fuese santo su nacimiento, no su concepción... Y si es así, ¿por qué celebrar la fiesta de la Concepción?⁷³

46

Esta carta influyó considerablemente en los teólogos posteriores abriéndose con ella una duradera polémica. Parece que su intención, más que pronunciarse en contra de la doctrina de la Inmaculada Concepción, era impedir la celebración de la fiesta, todavía no aprobada por Roma. El abad de Claraval hizo cuestión personal, protestando públicamente contra esta nueva forma de honrar a María a causa de su desconocimiento de la rica tradición de las Iglesias griega y siria, en las que la fiesta había sido celebrada desde el siglo VII.

Los escritos en reacción contra san Bernardo fueron numerosos. Citaremos entre ellos tres sermones atribuidos a Pedro Cantor, Pedro Abelardo y Pedro Comestor, quienes consideran a María santa desde el primer instante de su Concepción. Defienden la misma idea Nicolás de San Albano, Herveo de Mans († 1150), Gualterio de San Víctor, Alan de Lille († 1203), Adán de San Víctor († 1127), entre otros.

Por todo ello podemos afirmar que, a pesar de la oposición de san Bernardo, en el siglo XII se produjo un desarrollo notable de la doctrina de la Inmaculada Concepción y, paralelamente, de su liturgia, pues la fiesta de la Concepción de María, a pesar de haber sido suprimida durante el año de 1275 en París, se extendió a muchas otras diócesis de Francia, Flandes y Alemania.

3.3.2.3. Siglo XIII: Oposición de los grandes escolásticos

La gran controversia, iniciada en el siglo anterior, se reaviva ahora con la oposición de los doctores escolásticos. Éstos se preguntan si la carne de María había sido manchada por la concupiscencia de sus padres o si había sido santificada antes de su unión con el alma. Se inclinan por pensar que, puesto que la carne inanimada no es susceptible

⁷³ S. BERNARDO DE CLARAVAL, PL. 182 y ss.

de santificación, el alma de María, al unirse con la carne concebida en pecado, habría quedado también contagiada de pecado.⁷⁴

Así, San Buenaventura († 1272), exponente conspicuo de la escuela teológica de la Universidad de París y explícitamente partidario de la opinión maculista, opina que la santificación de la Virgen tuvo lugar inmediatamente después de su contracción del pecado original, del cual solo su Hijo estuvo libre; sin embargo afirma que María fue santificada antes de nacer, en el útero de su madre, como lo prueba el que toda la Iglesia celebre su Natividad.

Del mismo modo, san Alberto Magno († 1280) escribe que la Virgen, después de contraer el pecado, fue santificada antes de nacer, siendo su pureza superior a la de cualquier persona. Con estos se alinearon Pedro Damián, Pedro Lombardo y Alejandro de Hales.

Finalmente, santo Tomás de Aquino († 1274) trata la cuestión de la Inmaculada Concepción sólo de un modo accidental al referirse a la impecabilidad de Cristo. Sigue en todo las enseñanzas de san Bernardo, no reconociendo la inmunidad de pecado de María desde el primer instante de su concepción, si bien en un principio se pronunció a favor de las tesis inmaculistas en su tratado sobre las *Sentencias* de Pedro Lombardo. Sin embargo, en la *Suma Theologica* llegó a la conclusión opuesta, aunque su misma doctrina suministró los principios que, tras ser considerados en conjunto, contribuyeron a solucionar las dificultades suscitadas por él mismo.

A pesar de ello se ha discutido mucho su pensamiento en relación a la Inmaculada Concepción. Algunos teólogos han visto en sus escritos una defensa de este privilegio mariano. En efecto, la escuela tomista de teología ha dado, a través de los siglos, muchos defensores de la Inmaculada Concepción de María.

Resumiendo, hemos visto que los teólogos escolásticos niegan que el alma de María haya podido estar adornada con la gracia santificante desde el mismo instante de su unión al cuerpo; exigen por el contrario una santificación posterior a la animación.

Como reacción, surgen una serie de teólogos defensores del privilegio de la Inmaculada Concepción de María.

Entre ellos, san Pedro Pascual († 1300), quien, como veremos detenidamente más tarde en su relación con Valencia, escribió mucho en torno a este privilegio mariano. Enseñó como verdad de fe, y con razones muy sólidas, la inmunidad de la Virgen de la culpa original.

⁷⁴ ROSCHINI, 1955, II, 53 y ss.

Su coetáneo el franciscano Guillermo Ware († 1300), maestro de Escoto en Oxford y profesor más tarde en París, ha de recordarse también. En sus escritos niega el pecado original de María, afirmando que su purificación tuvo lugar en el mismo momento de su concepción: «salió pura de una fuente impura».

Por último ha de destacarse a Ramón Llull († 1315), franciscano mallorquín, gran defensor de la Inmaculada Concepción, a quien probablemente se deba el entusiasmo que a favor de este privilegio sintieron los pueblos y reyes de la Corona de Aragón. En sus escritos y en sus lecciones en París enseñó expresamente la necesidad de admitir la concepción sin pecado original de María Santísima.⁷⁵ Con todo no escribió ningún tratado propiamente concepcionista; sus libros *De conceptu virginalis* y *De Benedicta tu*, a él atribuidos, fueron probablemente obra de sus discípulos.

En estas obras se alaba con frecuencia a la Virgen concebida sin mancha, libre de todo mal, llena de gracia. Una de sus primeras alusiones a la Inmaculada Concepción aparece al final del *Liber Principiorum Theologiae* (Mallorca, 1272) cuando afirma: *Están terminadas las reglas de los principios de la teología, por el patrocinio de la Bienaventurada Virgen María, concebida sin mancha...*

De un modo más claro encontramos su defensa de la concepción inmaculada de María en su obra *Disputatio Raymundi et eremitaie super aliquibus dubiis questionibus Sententiarum Petri Lombardi*, (París, 1298), en donde explica que, para que el Hijo de Dios pudiera tomar carne de María, fue necesario que estuviera convenientemente preparada, limpia de pecado actual y original.

Los tres teólogos a los que acabamos de referirnos, san Pedro Pascual, Guillermo Ware y Ramón Llull, fueron los precursores del franciscano Duns Scot († 1308), el gran defensor de las tesis inmaculistas al frente de la escuela de Oxford.

Finalmente conviene destacar que, a pesar de la oposición de los escolásticos, en el siglo XIII la fiesta de la Concepción de María alcanza una gran difusión, apareciendo señalada en numerosos calendarios litúrgicos, breviarios, misales, etc.⁷⁶

3.3.2.4. Siglos XIV y XV hasta el Concilio de Basilea (1431-1443). Reacción escotista

Esta etapa no es más que una continuación de la precedente, con un carácter distinto: la lucha, contenida y restringida en el siglo XIII, estalla y se desarrolla cuando Duns

⁷⁵ PALMA DE MALLORCA, O. F. M. Cap, Andrés de, «La Inmaculada en la escuela Lulista», *Estudios Franciscano*, 1954, 55, págs. 171-174.

⁷⁶ DTC, t. 7, 1070.

Escoto defiende públicamente en la Sorbona las tesis a favor de la Inmaculada Concepción.

Se ha exagerado mucho el mérito de Scot en este asunto. Hay que tener en cuenta que, si bien logró armonizar las opiniones opuestas en torno al problema, no creó nuevos argumentos para probar este privilegio mariano, dependiendo sustancialmente de los doctores anteriores, sobre todo de G. Ware.

Efectivamente Duns Escoto, enseñó públicamente en París que la Concepción Inmaculada de María no se oponía a la universalidad del pecado original ni a la universalidad de la redención por Cristo, quién redimió a su Madre de modo tan perfecto que la eximió de toda culpa original. María fue, pues, preservada por Cristo de dicho pecado. Maestro de la escuela franciscana inglesa, el beato Juan Duns Scot, también conocido como el *Dr. Marianus* y el *Dr. Subtilis*, durante una célebre sesión en el aula magna de la Universidad de París, entonces decididamente antiinmaculista, defendió en 1307 la tesis contraria y dejó los fundamentos tan sólidamente establecidos que en adelante la doctrina favorable prevaleció. Sus argumentos eran de este tenor:

Se afirma que en Adán todos pecaron y que en Cristo y por Cristo todos fueron redimidos. Si todos, también Ella. Respondo que sí, Ella también, pero de modo diferente. Como hija y descendiente de Adán, María debía contraer el pecado original, pero redimida perfectísimamente por Cristo, no incurrió en él. ¿Quién actúa más eximamente, el médico que cura la herida del hijo que ha caído, o el que, sabiendo que su hijo va a pasar por determinado lugar, se adelante y quita la piedra para que no tropiece? Sin duda el segundo. Cristo no sería perfectísimo redentor, si por lo menos en un caso no redimiera de la manera más perfecta posible. Ahora bien, es posible prevenir la caída de alguno en el pecado original. Y si debía hacerlo en un caso, lo hizo en su Madre.⁷⁷

Esta doctrina fue adoptada y defendida por toda la escuela franciscana. Sus discípulos desarrollaron ampliamente el célebre argumento de Escoto: «*potuit, decuit, ergo fecit*» (pudo, convino, luego lo hizo).⁷⁸

Su influencia fue eficaz y poderosa por haber aclarado y distinguido nociones que los anteriores defensores del privilegio habían mezclado.

⁷⁷ ALASTRUJY, 1945, 178-180.

⁷⁸ ALASTRUJY, 1945, 202-203.

A raíz de los razonamientos de Duns Escoto los teólogos se dividieron en dos grandes grupos: los que apoyaban la piadosa doctrina de la concepción inmaculada de María y quienes eran contrarios a ella.

Con los primeros se alinearon todos los franciscanos —tales Pedro Auriol, Petrus Thomae y Andrés de Castelnuovo—, los carmelitas, —como Bacon († 1346) o san Pedro Tomás († 1366)—, e incluso algunos dominicos, así J. Tauler o nuestro san Vicente Ferrer († 1419).

50 Entre los que refutaban las tesis de Escoto figuraban la mayoría de los dominicos, pero también algunos franciscanos como Beltrán de la Tour († 1334), Álvaro Pelano, el propio Santiago de Odea, que después accedería al papado con el nombre de Juan XXII, los papas Benedicto XII y Clemente VI, etc.⁷⁹ Sin embargo el citado Juan XXII, en 1325, siendo papa en la sede de Aviñón, mandó celebrar la fiesta de la Inmaculada Concepción en la capilla papal, una decisión que significó un paso decisivo para el progreso de la entonces pía creencia.

A pesar del aparente triunfo de las tesis inmaculistas, en la segunda mitad del siglo XIV se llegó a una lucha abierta, principalmente en Francia y Aragón.

• En Francia

Efectivamente, los dominicos Eschaver y S. del Bosco declararon en 1362 desde la cátedra, falsa, herética y digna de condena aquella doctrina. Las autoridades procedieron de inmediato contra ellos, obligándoles a retractarse públicamente.

Posteriormente, en 1387, otro dominico, Juan de Monzón, originario de la diócesis de Valencia, en su primera lección magistral en París sostuvo una tesis en contra de la Inmaculada Concepción, basándose principalmente en santo Tomás. Le rebatió el minorita Juan Vidal y a aquél se le llegó a prohibir enseñar o sostener, en público o en privado, estas ideas, imponiéndosele una retractación. Rehusando a ésta, fue condenado por el obispo de París y por el papa de Aviñón Clemente VII en 1389.

• En Aragón

Nicolás Eymerich, nacido en Gerona hacia 1320, inquisidor general del Reino de Aragón, llevó a cabo por su parte una vigorosa campaña contra Ramón Llull y sus teorías inmaculistas. Sin embargo los lulistas, muy influyentes en la corte, lograron el exilio de aquél por dos veces.

⁷⁹ ROSCHINI, 1955, II, 58.

Importantes escritos en defensa del privilegio mariano aparecieron como reacción, entre ellos la obra de un carmelita de Barcelona, Francisco Martín, escrita hacia 1390 y titulada *Compendium veritatis Inmaculatae conceptionis virginis Mariae Dei genitricis*, una de las exposiciones más completas sobre la cuestión, tal como se planteaba y discutía en este momento.⁸⁰

Estado de la creencia a fines del siglo XIV y primeras décadas del siglo XV consecuencias de la reacción escotista

Cada vez eran más numerosos los teólogos que apoyaban la doctrina inmaculista, entre ellos muchos minoritas, carmelitas, benedictinos, cistercienses y cartujos. Entre éstos últimos es obligado citar al célebre Dionisio de Leeuw (Rijkel, 1402 - Roermond, 1471), el Dr. Extático, uno de los escritores eclesiásticos que más claramente han defendido el privilegio de la Madre de Dios en su Inmaculada Concepción. Así, en su *Summa Orthodoxia Fidei* se declara francamente a favor de esta doctrina tras exponer y refutar brillantemente la opinión contraria, como lo prueba esta rotunda afirmación: «Nos horrorizaría afirmar que la Mujer que debía aplastar la cabeza de la Serpiente, hubiera sido alguna vez siquiera su presa, y que la Madre de Dios hubiera sido hija del Diablo siquiera por un instante».⁸¹

Por otra parte, la fiesta progresa considerablemente, extendiéndose casi de modo universal desde que el papa Juan XXII, comenzó a celebrarla, como se ha indicado, en la propia capilla del palacio de Aviñón. En España se introduce en la catedral de Gerona por deliberación capitular fechada el 17 de marzo de 1337; en Zaragoza, en 1378, el arzobispo López Fernández de Luna la establece como obligatoria, siendo el propio *Consell* de Barcelona quien toma para la ciudad esta misma iniciativa en 1390.

El Concilio de Basilea (1431-1443)

En las tres primeras sesiones, los padres conciliares no se ocuparon de la cuestión de la Inmaculada Concepción, aunque el día 8 de diciembre de 1438 celebraron solemnemente la fiesta de la concepción de María.

⁸⁰ DTC t. 7, 1073 y ss.

⁸¹ *Opera Omnia*. Tornaci, 1904, XXIII, pág. 28. El propio San Pío X, en su carta encíclica *Ad Diem Illum*, publicada en 1904 con motivo del 50° aniversario de la definición dogmática, no halló escrito que mejor pudiese representar la tradición de la Iglesia acerca de este dogma que el citado texto de Dionisio el Cartujo. Vid. También IBÁÑEZ, J. y MENDOZA, F., «Mariología de Dionisio el Cartujano», en *Scripta de Mariae*, VIII, 1985.

Ahora bien, las constantes solicitudes por parte del rey de Aragón, Alfonso el Magnánimo, así como las exposiciones del teólogo Juan de Segovia movieron plantear tan grave asunto.

52

Después de acaloradas discusiones, desarrolladas especialmente entre Juan de Montenegro y el cardenal Torquemada, dominicos, de una parte, y Juan González, canónigo de Toledo, autor de un valiente tratado sobre la Inmaculada Concepción, con el minorita Pedro Pesquero, de otra, los padres conciliares lograron que el 17 de septiembre de 1439, en la sesión xxxvi, se promulgara un decreto proclamando que la creencia en la Inmaculada Concepción estaba conforme con el magisterio de la Iglesia, con la fe católica, con la recta razón y con la Sagrada Escritura, base de la definición de la creencia en la Inmaculada Concepción como *pía doctrina*. Se decretó, además, que esta creencia debía ser aprobada y sostenida por todos los católicos, no permitiéndose a nadie predicar lo contrario. Finalmente, se renovó la celebración de la fiesta para el día 8 de diciembre, según la antigua costumbre de la Iglesia romana y otras Iglesias particulares, obligando a guardarla en todos los monasterios, iglesias y conventos bajo el nombre de fiesta de la Concepción de María.⁸²

El capítulo de la Seo de Valencia no esperó a que el papa confirmara el decreto y decidieron celebrar la fiesta por su cuenta. El *dietari* de Melcior Miralles, coetáneo a estos hechos, reseña el júbilo de los franciscanos en estos términos:

*A catorse de agost dit any feren gran festa los frares menors y ballaren per la ciutat, perquè havien guanyat en el concili de Basilea que la sagrada Verge María no era concebuda en peccat original, y de allí avant fon manada la festa sua.*⁸³

Con este decreto podía haber quedado solucionado el problema, zanjados los debates; pero no tuvo un valor dogmático, por haberse convertido el concilio, en la época de su promulgación, en una asamblea cismática, acéfala, aprobándose posteriormente sólo lo establecido en las veintidós primeras sesiones. De otra parte, el nuevo Papa Eugenio IV, opuesto al concilio, se había enfrentado y había roto con él, quedando éste desprovisto, en lo sucesivo, de toda autoridad legítima.

⁸² MIR Y NIGUERA, J., *La Inmaculada Concepción*. Madrid, 1905, pág. 115.

⁸³ *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Valencia, 1932, edic. J. Sanchis Sivera, pág. 182.

3.3.3. De Basilea al siglo XIX. Triunfo progresivo de las tesis inmaculistas

Durante la prolongada época que abarca este período se acentúa la afirmación teológica de este privilegio mariano, así como la devoción popular; además el magisterio eclesialístico interviene a menudo reafirmando la creencia.⁸⁴

Se registran tres triunfos parciales:

- Sixto IV aprueba oficialmente la fiesta.
- Alejandro VII determina su objeto.
- Clemente XI la extiende a la Iglesia universal.

53

3.3.3.1. 1439-1484. Hasta Sixto IV. Primer triunfo

Aunque desprovisto de valor jurídico y dogmático como se ha indicado, el concilio de Basilea tuvo un valor de hecho para los países que admitían la legitimidad de la creencia, tales Francia, Aragón, Flandes, etc., estados que contribuyeron decisivamente al desarrollo de la opinión a favor del cuestionado privilegio mariano. En España el decreto de Basilea fue recibido con gran entusiasmo; así en Aragón la reina D.^a María de Castilla mandó publicarlo sólo tres meses después, en diciembre de 1439, amenazando con grandes penas a cuantos se opusieran al mismo.

Del mismo modo, en Francia, en 1457, el concilio provincial de Aviñón, presidido por el cardenal Pietro de Fuco, legado pontificio, ordenó observar el decreto del concilio de Basilea bajo pena de excomunión.

En Italia, sin embargo, en la segunda mitad del siglo XV tuvo lugar una polémica agresiva. Efectivamente, V. Bendelli, dominico, se opuso decididamente a las tesis inmaculistas, alegando sólidas razones teológicas, escriturísticas y patristicas.

Ante esta situación el papa Sixto IV organizó, en 1475, una gran discusión pública, entre Bandelli, como opositor, y el general de los franciscanos, F. Insuber de Brescia, en calidad de defensor. Dos años después, el 27 de febrero de 1477, el mismo papa Sixto IV dictó la constitución *Cum Praeexcelsa* a favor de la *maravillosa concepción de la inmaculada virgen, además de exhortar a los fieles a que asistan a las misas y a otros oficios divinos establecidos en la Iglesia de Dios para ello, para que se hagan, por este medio, más aptos para [recibir] la divina gracia por los méritos e intercesión de la misma Virgen.*⁸⁵

⁸⁴ ROSCHINI, 1955, 62 y ss.

⁸⁵ DPDM, 1954, 71-72.

Pero esta constitución no puso fin a la disputa. En 1481, Hércules de Este, duque de Ferrara, organizó una gran disputa pública en esta ciudad. Actuó como opositor el mismo Bandelli y como defensores Bartolomé Bellati de Felta, franciscano, y Cesáreo de Ferrara, servita, entre otros. El resultado de este debate fue nulo, cada uno se atribuyó la victoria. Bandelli publicó un opúsculo en el que afirmó que la Virgen fue concebida en pecado, como los demás hombres.

54

Años después, el propio papa della Rovere, mediante la constitución *Grave nimis*, de 4 de septiembre de 1483, sancionando solemnemente la fiesta de la Inmaculada Concepción, celebrada ya en muchos lugares, con el oficio *sicut lilium*, y la *misa agredimini*, compuesta por el veronés Leonardo de Nogarole,⁸⁶ declaró falsas y erróneas las aseveraciones que calificaban la fiesta como de la *Santificación*, no de la *Concepción*, tales las del propio Bandelli, amenazando incluso con la excomunión a todo aquel cuya opinión fuese acusada de contraria a esta doctrina.⁸⁷

3.3.3.2. De Sixto IV a Alejandro VII (1485-1667). Generalización de la creencia.

A medida que se extiende la creencia de la concepción inmaculada de María, la fiesta adquiere mayor especificidad inmaculista. La oposición persiste, pero es ya una minoría. El dominico Mateo Bandelli, general de su orden, vuelve a entrar de lleno en el litigio. Compone un oficio para la fiesta del 8 de diciembre, sustituyendo el término *Concepción* por el de *Santificación*. La reacción en contra no se hace esperar, apareciendo numerosos escritos que reafirman la tesis inmaculista.

Comienza ahora, además, la adhesión de las universidades a esta creencia.⁸⁸ Primeramente la Sorbona, que el 3 de marzo de 1496, decreta que todos los que deseen obtener grados académicos deben jurar defender la Inmaculada Concepción de María.

⁸⁶ DPDM, 1954, 71. La citada constitución aprobaba efectivamente la fiesta de la Inmaculada en estos términos: «... Consideramos invitar a todos los fieles de Cristo con indulgencia y perdón de los pecados, a que den gracias y alabanzas al Dios Omnipotente por la maravillosa concepción de la misma Virgen Inmaculada y digan, por tanto, las mismas y otros divinos oficios instituidos en la Iglesia y a ellos asistan, a fin de que con ello, por los méritos e intercesión de la misma Virgen, se hagan más actos para la divina gracia».

⁸⁷ DPDM, 1954, 73, cuyo texto es el siguiente: «celebrando públicamente la santa romana Iglesia una fiesta solemne de la concepción de la intacta y siempre Virgen María, y habiendo ordenado acerca de Ella un oficio especial y propio, algunos... predicadores... no dejan de predicar que los que sostienen o afirman que la misma gloriosa e inmaculada Madre de Dios fue concebida sin mancha de pecado original, pecan mortalmente, o que son herejes, y que pecan gravemente los que celebran el oficio de la misma inmaculada concepción y los que escuchan los sermones de los que afirman que Ella fue concebida sin tal mancha.[...]Nos, pues..., como falsas y erróneas y totalmente ajenas de verdad..., reprobamos y condenamos tales afirmaciones... y establecemos y ordenamos que... los tales incurran en excomunión». El propio Sixto IV dedicó a la Inmaculada Concepción la capilla que lleva su nombre y que inmortalizaría Miguel Ángel con sus extraordinarias pinturas al fresco.

⁸⁸ ALASTRUEY, 1947, 226-231.

En Alemania, las universidades de Colonia y Maguncia, en 1499 y 1500, toman una decisión semejante. También la universidad de Viena se adhiere a la defensa de la Inmaculada Concepción en 1501. En España, la universidad de Valencia, como veremos detenidamente, es la primera que inscribe en sus estatutos, en 1530, la obligación de jurar, por parte de todos sus graduados, la defensa de este privilegio mariano.

Respecto a las órdenes religiosas, se multiplican los libros y escritos de muchos de sus miembros, predicaciones, etc., en apoyo de la Inmaculada Concepción.

Entre los franciscanos destacan, como defensores, san Pedro de Alcántara († 1562) y san Pascual Bailón († 1592); entre los carmelitas, san Juan de la Cruz († 1591) y santa Teresa de Jesús († 1582); entre los agustinos, santo Tomás de Villanueva († 1555); entre los cartujos Jean Gerech († 1539), más conocido como Lanspergio. Incluso algunos dominicos se convierten en espléndidos oradores a favor de este privilegio, así los padres Cantarino († 1553) o Campanella († 1639) en Italia, o San Luis Beltrán († 1581) y el también valenciano P. Justiniano Antist († 1599) en España.

Paralelamente, aumenta el fervor popular, de modo que la arraigada creencia de los fieles en la concepción inmaculada de María se manifiesta en la fundación de cofradías en honor a la Virgen, que se multiplican en todas partes en los siglos XVI y XVII, así como en la dedicación de iglesias y capillas.

Por otra parte los principales soberanos no sólo se adhieren a este movimiento general de devoción, sino que lo favorecen y estimulan, casos de Felipe IV y Luis XIV, quienes llegan incluso a entablar negociaciones con la Santa Sede para obtener la definición del privilegio.

El concilio de Trento (1542-1552)

En la IV sesión del concilio de Trento celebrada en 1546 bajo el pontificado de Pablo III se aborda la doctrina del pecado original; el cardenal español Pedro Pacheco, obispo de Jaén, aprovecha la ocasión para que se trate la exención de la Virgen de la mancha original. Pero ni sus insistentes demandas —ni tampoco las del jesuita P. Laínez— fueron plenamente atendidas; lo más que se consiguió fue una declaración afirmando que «no es intención de este Santo Concilio incluir en este decreto, en que se trata del pecado original, a la bienaventurada e inmaculada Virgen María, Madre de Dios, sino que han de observarse las constituciones de Sixto IV». ⁸⁹ Subrayando a este respecto que, a pesar de las palabras del apóstol san Pablo en su *Epístola a los romanos*, cap.V, según las cua-

⁸⁹ DZ,792.

les todos los hombres pecaron en Adán, la Virgen está exenta de culpa, habiendo sido concebida sin pecado original. Muy pocos teólogos estuvieron en contra de esta teoría; se confirmó, pues, la fiesta de la Inmaculada Concepción, incluyéndola Pío IV, en 1569, en el breviario romano.

Ya en la sesión v, después de definir la transmisión a todo el género humano del pecado original y sus consecuencias, declaró no plantear el incluir en esta ley universal a la Virgen María y, eludiendo por otra parte cualquier afirmación sobre el tema, se limitó a asumir la doctrina de Sixto IV.⁹⁰

56

De otra parte, la decisión conciliar —contenida en la bula *Iniunctum vobis* con la profesión tridentina de fe—, afirmando que las tradiciones de los Apóstoles y de la Iglesia, incluidas entre éstas sus doctrinas y constituciones, deben ser abrazadas firmísimamente como revelación de Dios, fue utilizada como uno de los últimos argumentos a favor de la Inmaculada Concepción.⁹¹

Por esos años, los defensores de la pureza de la concepción de María dejaron de considerar sagrada la concepción y sostuvieron que su pureza provenía del mismo momento en que su ser cobró vida. Consiguientemente, el tema del *Abrazo en la Puerta Dorada* cayó en desuso e incluso fue desautorizado.⁹²

El Magisterio de la Iglesia (1484-1667)

Casi todos los veinte papas de este período manifiestan explícitamente su apoyo y defensa a este privilegio mariano. Así, León X, Clemente VII, Paulo III, Sixto V, Clemente VIII, Pablo V, Urbano VIII y Alejandro VII, sobre todo, favorecen la extensión y esplendor de la fiesta; aprueban oficios donde se honra formalmente la concepción inmaculada de María. Ellos mismos y otros, como Inocencio VIII, Julio II, Adriano VI, Pío V, Gregorio XIII y Gregorio XV⁹³ autorizan la erección de altares, capillas y la fundación de órdenes religiosas especialmente consagradas al culto de la Inmaculada, caso de las concepcionistas fundadas por santa Beatriz de Silva en 1484.

San Pío V († 1565), en la constitución *Super speculum Domini*, de 30 de noviembre de 1570, prohíbe atacar en público la doctrina de la Inmaculada Concepción, recordando las constituciones de Sixto IV y los decretos del concilio de Trento. Pero la resisten-

⁹⁰ DZ, 792.

⁹¹ DZ, 995.

⁹² STRATTON, Suzanne, *La Inmaculada en el arte español*. Madrid, 1989, pág. 34.

⁹³ Vid. lo referente a los citados papas en DPDM, Ed. *preparada por el P. Hilario Marín, S. J.* Madrid, 1954, y MIR, 1905, 193 y ss.

cia de los dominicos movió al papa Pablo IV a tratar de cortar de raíz la renovada controversia, prohibiendo discusiones públicas sobre la cuestión y admitiendo el debate solo en universidades y cabildos.

De otra parte, la gran devoción de la Inmaculada Concepción afianzada en España a principios del siglo XVII provoca una viva reacción por parte de los adversarios a tan popular creencia. Por ello Felipe III, preocupado por las discusiones y escándalos, recaba del papa una solución definitiva al conflicto. Lo que atenderá Paulo V († 1621) al dictar el breve *Regis Pacificis*, de 6 de agosto de 1616 y, sucesivamente, la nueva constitución *Sanctissimus Dominus Noster*, fechada el 12 de septiembre de 1617, en la que reitera la prohibición de afirmar públicamente que la Virgen ha sido concebida en pecado, suspendiendo toda controversia hasta que se proclame la definición o derogación definitiva.⁹⁴

Gregorio XV († 1623), por su parte, ante los ruegos del nuevo rey de España, Felipe IV, al aprobar la decretal *Sanctissimus*, promulgada el 4 de junio de 1622 por la Suprema Congregación de la Inquisición, ordena festejar la concepción inmaculada de María, aboliendo de paso el dudoso término *sanctificatio* en la denominación dominicana de la fiesta, reiterando además imponer absoluto silencio a los adversarios de la doctrina hasta que la Santa Sede definiese la cuestión.⁹⁵

Pero España y su rey no quedan satisfechos; tras el advenimiento de Urbano VIII, Felipe IV vuelve a insistir en la definición del dogma; le apoyan otros monarcas como el rey Segismundo de Polonia, Maximiliano de Baviera, Leopoldo de Austria, el emperador Fernando II, etc. De momento no se obtiene empero ningún resultado definitivo. Para complicar las cosas, en los últimos años del papa Barberini, fallecido en 1644, una decretal de la congregación romana dependiente de la Suprema Inquisición prohibió el nombre escrito del adjetivo *inmaculada* para describir la palabra *concepción*, lo que implicó un cierto retroceso en la defensa de la doctrina.

Mas al ser nombrado papa Alejandro VII, Felipe IV manda un nuevo emisario a la Santa Sede, el valenciano D. Luis Crespí de Borja, obispo de Plasencia, que lo había sido antes de Orihuela.⁹⁶ Éste solicita no sólo una definición formal del privilegio, sino una declaración que fije de forma segura la significación y objeto del culto, relacionado con la concepción misma de María como exenta de toda mancha de pecado original.

Esta vez tanto el rey como su embajador logran un gran triunfo, el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, de 8 de diciembre de 1661, que precisa el objeto de la fiesta y

⁹⁴ DPDM., 1954, 104.

⁹⁵ DPDM., 1954, 104.

⁹⁶ VIDAL TUR, G. *Un obispado español. El de Orihuela-Alicante*. Alicante, 1961, págs. 204-252.

favorece sin ambages la creencia,⁹⁷ ratificando las constituciones de los papas anteriores, además de pronunciarse en términos categóricos a favor de las tesis de la concepción inmaculada de María y declarando que su inmunidad del pecado original «en el primer momento de la creación de su alma y su infusión en el cuerpo eran objeto de fe». Este documento constituye todo un precedente de la bula de Pío IX, ya que con palabras casi idénticas, llega a proclamar:

58

*Antigua es la piedad de los fieles cristianos para con la Santísima Virgen María, que sienten en su alma, que en el primer instante de su creación e infusión en el cuerpo, fue preservada inmune de la mancha del pecado original, por singular gracia y privilegio de Dios, en atención a los méritos de su Hijo Jesucristo, Redentor del género humano.*⁹⁸

El citado breve fue recibido con grandes muestras de júbilo, sobre todo en España. Diócesis, pueblos, ciudades, congregaciones religiosas rivalizaron en ponerse bajo el patrocinio directo de la Inmaculada Concepción. Se celebraron funciones religiosas y festejos populares, en señal de regocijo, en los reinos de Navarra, Castilla, Aragón, Andalucía, principado de Cataluña, y por supuesto en Valencia, donde, como veremos detalladamente, Juan Bautista Valda dedica todo un libro describiendo pormenorizadamente las fiestas que tuvieron lugar en la capital, con motivo de la publicación de dicho decreto.

3.3.3.3. De Alejandro VII a Pío IX. Hacia la definición dogmática

A pesar de que la doctrina a favor de la Inmaculada Concepción había sido aceptada de modo casi unánime, surgen ahora nuevas oposiciones. Así, los jansenistas se manifiestan adversarios francos de esta doctrina, debatiendo duramente con sus defensores, sobre todo en Francia.⁹⁹

De otro lado supuso también un serio ataque a esta creencia el libro titulado *De ingeniorum ponderatione in religionis negatio*, que aparece en Módena en 1714, firmado por Lamindus Pritanius, seudónimo en realidad del sabio erudito italiano Luis Antonio Muratori.

Como reacción surgen numerosos escritos a favor de la Inmaculada Concepción, por lo que a raíz de esta controversia se refuerza más la creencia en el privilegio mariano.

⁹⁷ ROSCHINI, op. cit., t. II, págs. 66 y ss.

⁹⁸ DZ. I 100.

⁹⁹ DTC 7, I 152.

Los papas de este período siguen las líneas de sus predecesores, favoreciendo el culto a la Concepción y extendiendo las fiestas a toda la Iglesia. Así, Clemente XII († 1740) instituye la fiesta de la Inmaculada Concepción como día de precepto en su bula *Commisi nobis*, de 6 de diciembre de 1708, decretando y ordenando su celebración en todo el orbe católico.¹⁰⁰

Tras un período en el que no se plantea directamente ninguna reserva a la piadosa creencia en la Inmaculada Concepción de María, el movimiento a favor de este privilegio vuelve a tomar auge a partir de Gregorio XVI († 1846), quien desde el principio se preocupó por favorecer su causa, el culto litúrgico y privado de la Inmaculada, reteniéndolo solo la declaración dogmática por motivos contingentes de oportunidad.

Coincide su pontificado con la aparición de la Virgen, en 1830, a sor Catalina Labouré, religiosa perteneciente a la congregación de la Misión, más conocida como hijas de la caridad de San Vicente Paul, en una capilla de la casa congregacional de París. En esa aparición la propia Virgen le recomienda llevar una medalla con la imagen de la Inmaculada. Muy pronto la devoción a la llamada *medalla milagrosa de la Inmaculada* adquiriría una gran difusión por Francia, Bélgica, Suiza, Italia, España e Inglaterra.¹⁰¹

Por fin, Pío IX, apenas nombrado papa, se propuso poner término a la cuestión. En 1848 constituyó una comisión de teólogos dedicados a estudiar la posibilidad y conveniencia de la definición como dogma de la doctrina de la Inmaculada Concepción. La mayoría de los obispos, más de un noventa por ciento, fueron favorables a la definición, pronunciándose abiertamente en contra sólo cuatro o cinco de los prelados consultados. Se nombró después otra comisión que, durante un año, redactó la bula definitoria de la Inmaculada. En este documento, además de los términos de la promulgación del dogma, debían quedar expuestos los argumentos que harían posible su definición.

Después de haber sido revisado el texto por los cardenales y otros miembros de la jerarquía eclesiástica, el 8 de diciembre de 1854, en la basílica Vaticana de San Pedro, el papa Pío IX dio lectura a la trascendental bula que definía como dogma de fe la creencia en la Inmaculada Concepción de María en estos términos:

¹⁰⁰ DPDM, 1954, 123-124, y en donde se promulga «que la fiesta de la Concepción de la misma B. Virgen María Inmaculada sea en adelante, en todas partes y por todos y cada uno de los fieles de ambos sexos, observada y guardada como las otras fiestas de precepto y sea comprendida en el precepto de la observancia de las fiestas...»

¹⁰¹ En Valencia, en la temprana fecha de 1848 y en la imprenta de Agustín Laborda, José María Marqués y Ferrer publicó, traducida del francés, una *Noticia histórica del origen y efectos de la nueva medalla acuñada en honor de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen, y generalmente conocida bajo el nombre de Medalla Milagrosa*.

*Declaramos, afirmamos y definimos que ha sido revelada por Dios, y por consiguiente, que debe ser creída firme y constantemente por todos los fieles, la doctrina que sostiene que la santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de culpa original, en el primer instante de su concepción, por singular gracia y privilegio de Dios Omnipotente, en atención a los méritos de Jesucristo, salvador del género humano.*¹⁰²

60

Efectivamente, la *Ineffabilis Deus* resume los argumentos que ayudaron al desarrollo de la doctrina: las interpretaciones tradicionales de la Sagrada Escritura, las opiniones de los teólogos, del Magisterio de la Iglesia, el sentir de la liturgia y, finalmente, el clamor unánime que, tanto por parte de los fieles como del clero, se había manifestado en los últimos años a favor de la definición del dogma. Insistía también en la conveniencia de no haber retrasado más aquella solemne definición dogmática.¹⁰³

A raíz de esto, se intensifica y enaltece su culto. En 1863 se publica un nuevo oficio para la fiesta de la Inmaculada Concepción, con nuevas fórmulas, completadas por León XIII, en 1873, quien elevó la fiesta a la suprema clase litúrgica.¹⁰⁴

¹⁰² Carta Apostólica *Ineffabilis Deus*, de 8 de diciembre de 1854. La publica íntegramente DPDM., 1954, 171-193.

¹⁰³ Parece ser que un día en que el papa Pío IX se encontraba especialmente afligido por las circunstancias difíciles que se estaban dando en el mundo y la Iglesia, comentaba a sus secretario el cardenal Lambruschini: «No le encuentro solución humana a esta situación». Y el cardenal le respondió: «Pues busquemos una solución divina. Defina S.S. el dogma de la Inmaculada Concepción». Y como un remedio sobrenatural para todo, el citado 8 de diciembre de 1854 quedó definido el dogma. Con anterioridad a la constitución apostólica *Ineffabilis Deus*, el propio Pío IX publicó, en 1849, la *Ubi Primum*, expresando el deseo de la cristiandad de que sea proclamado el dogma. Vid. también *Doctrina Pontificia. iv. Documentos marianos*. Madrid, 1954, págs. 166 y 269-302.

¹⁰⁴ CAROL, 1964, 27, y PASCHER, 1965, 691.

CAPÍTULO II

Evolución de la Iconografía de la Inmaculada Concepción

61

La dificultad intrínseca, derivada de lo abstracto y sobrenatural de este misterio, unida a la falta de apoyo inmediato en un texto canónico explícito, ha sido causa de que en la iconografía concepcionista se advierta no solo el cambio de detalles accidentales, como fruto de la evolución estético-estilística, —algo perceptible y común en la representación de otros temas—, sino también en una profunda fluctuación en las formas artísticas, desde la primitiva narración ingenua hasta la inefable representación místico-teológica, pasando por una variada simbología mariana, predominantemente escriturística. Las etapas de este proceso evolutivo no tienen límites cronológicos fijos, sino que, o bien corren paralelas algún tiempo, o se interfieren o fusionan, obedeciendo los cambios a influjos de tipo artístico o doctrinal. Unas veces es un novedoso motivo artístico, otras determinado argumento escriturístico, lo que va conformando la nueva representación plástica del misterio.

La creencia en la Inmaculada Concepción de María supone, ya se ha dicho, unificar en una sola persona dos conceptos específicos, aparentemente opuestos aunque no antitéticos: su exención de toda mancha, desde el primer instante de su concepción, y su carácter de Madre de Dios.

Resultó difícil, pues, para el arte cristiano, encontrar una imagen que expresara y conciliara estas dos formulaciones pues, como afirmara G. Roschini, el tema de la Inmaculada Concepción es sin duda el de más difícil expresión entre todos los temas marianos toda vez que «tratase, en efecto, de un misterio esencialmente sobrenatural, por lo cual excede a todos los medios naturales de expresión y se ve forzado a representaciones simbólicas».¹

Durante mucho tiempo María fue representada, preferentemente, como Madre con el Niño Dios en su regazo. El tema de la Inmaculada no fue tratado en el arte cristiano primitivo occidental, ni en el arte bizantino, ni tampoco en los primeros siglos de la

¹ ROSCHINI G., *Diccionario Mariano*. Barcelona, 1964, pág. 294.

Edad Media. Sólo a partir del siglo xv, época del decreto de Basilea a favor de la celebración de la fiesta de la Inmaculada Concepción y de las primeras resoluciones pontificias inmaculistas, dictadas por el papa franciscano Sixto IV, el tema comenzó a interesarse y ser representado por los artistas.

En un principio se recurrió a formas simbólicas, alegóricas y legendarias, expresados en temas iconográficos como el Árbol de Jesé, el Abrazo de Joaquín y Ana, la Alegoría de los tallos, la Caza del unicornio, etc. Más tarde, al generalizarse la creencia en este privilegio como resultado de las grandes controversias, apareció el tipo de la Virgen *Tota Pulchra*, rodeada de símbolos, la mayoría fundados en textos bíblicos que explicitan y apoyan gráficamente a su vez los privilegios marianos.

62

Finalmente, cuando ya esta doctrina era aceptada prácticamente de modo universal, a pesar de no haber sido definida como dogma, surgió la imagen definitiva de la Inmaculada, inspirada directamente en la iconografía de la Mujer Apocalíptica surgida en la Alta Edad Media. Una imagen ésta que, sin necesidad de símbolos u otros complementos figurativos, lograba dar plasticidad a esta idea abstracta, tan difícil de plasmar, como es la de la Inmaculada Concepción de María.

La difusión de la iconografía de la Virgen de la Inmaculada Concepción en otros países, ha sido objeto de importantes monografías, especialmente en torno a 1904, cincuentenario de la declaración dogmática. Conviene citar los nombres de Malou, Crosnier, Cloquet, Maxe Werley, Brousolle, Mâle, Le Bachellet, Kunstle...²

En España, sin embargo, a pesar de ser éste uno de los grandes logros del arte de los pueblos hispanos, apenas se han dedicado estudios a dicho tema. Por ello conviene resaltar la monografía del insigne albaidense D. Elías Tormo, titulada *La Inmaculada y el Arte español*, (Madrid, 1915), el capítulo dedicado a este tema por Mosén Manuel Trens, en su obra *Iconografía de la Virgen en el Arte español* (Madrid, 1947), los interesantes artículos de Rafael María de Hornedo, publicados en la revista *Razón y Fe*, en 1955, titulados *Evolución iconográfica de la Inmaculada en el Arte español* y, últimamente, el estudio de Suzanne Stratton aparecido en 1998 en la revista *Estudios Iconográficos* de la Fundación Universitaria Española.

² MALOU, M., *Iconographie de l'Immaculée Conception*. Bruselas, 1856; CROSNIER, A. «L'immaculée conception de Marie problémée par les iconographes du moyen-âge», *Bulletin monumental*, Caen, 1857; CLOQUET, L., *Elements d'iconographie chretienne, types symboliques*, Lille, 1890; MAXE WERLY, *L'iconographie de l'Immaculée Conception*, Moutiers, 1903; BROUSOLLE, J. C., «De la Conception immaculée à la Annuntiation angelique», primera serie de los *Essais de théologie artistique*, París, 1908; MÂLE, Emile, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, París, 1908, págs. 218 y ss. y *L'art religieux après le Concile de Trente*. París, 1932; LE BACHELLET, artículo «Inmaculée Conception», *Dictionnaire de Theologie Catholique*, t. VII, París, 1922, apartado «des Beaux Arts»; KUNSTLE, K., *Iconographie der Christichen Kunst*. I, Friburgo, 1928, págs. 328 y ss., y JÉGLOT, Cecile, «L'Immaculée Conception dans l'art», *Congrès Marial National de Lourdes*. Lourdes, 1931, págs. 264-281.

1. Orígenes de la Iconografía Mariana

Se ha considerado como una de las primeras imágenes de la Virgen cierta pintura al fresco del cementerio de Priscila, en Roma, de estilo greco-romano, pompeyano, datada hacia el año 200.³ En ella aparece María sedente, con el Niño en sus brazos, y a la izquierda, un hombre en pie, vestido con toga romana, señalando con el dedo una estrella de ocho puntas. Este hombre ha sido interpretado como el profeta Isaías, señalando la estrella de la profecía de Balaam: «Una estrella nacerá de Jacob...» (XXIV, 17).⁴

En el mismo cementerio se conserva otra pintura de la Virgen, esta vez entronizada, formando parte de un grupo reunido en el acto de la velación de una virgen consagrada a Dios y datada también del siglo III. María sostiene al Niño en sus brazos, en actitud de amamantarlo. A su lado el Papa, sentado en su cátedra, habla a una joven señalándole con el brazo a la Virgen proponiéndosela como modelo. Hay una gran similitud con el estilo y ademán de la Virgen respecto a la pintura anterior.⁵

Se ha encontrado también en las catacumbas romanas varias pinturas cuyo asunto se refiere al pasaje evangélico de la primera epifanía. La más antigua es la de la *Capella Greca*, de la primera mitad del siglo III, en la que aparece la Virgen con el Niño ante los Magos.

Junto a estas representaciones de la Virgen sentada, encontramos otro grupo iconográfico en el que aparece en pie, en actitud orante, con los brazos elevados hacia el cielo. Sin embargo, no todas las figuras de orantes deben ser interpretadas como imágenes de María ya que por lo general aquellas aluden a una representación simbólica del alma. Pero quizá el ejemplo más claro de representación mariana es el de la pintura mural que decora un sepulcro del cementerio de *Maius*, de Roma, datada hacia el siglo IV. Se trata de una orante de busto, con los brazos en alto; ante su pecho aparece el perfil de un niño. Se trata evidentemente de Cristo por figurar, a ambos lados, su anagrama, el crismón.

Como hemos visto, en este primer arte cristiano, María aparece, casi siempre, subordinada a la presencia del Hijo, dándosele poca importancia en su individualización concreta. Sin embargo es necesario tener en cuenta que es en las catacumbas donde surgen sorprendentemente las primeras manifestaciones de la iconografía mariana, pese a no existir todavía ninguna fiesta ni devoción mariana explícita y ofrecer además el arte profano muy pocos modelos, tan sólo algunas estatuillas de diosas madres.

³ PÉRATÉ, A. *La archéologie chrétienne*. París, 1892, págs. 120 y ss.

⁴ MAHUET, J. de., «Marie Iconologie», artículo en *DTC, Catholicisme*, t. VIII.-586 y ss.

⁵ VLOBERG, Maurice, «Tipos iconográficos de la Virgen en el arte occidental», *María*, obra dirigida por H. Du Manoir, t. II, pág. 485.

Conviene resaltar, por otra parte, la escasa influencia de la literatura ante-niceana en los tipos iconográficos marianos primitivos. San Ireneo, en cierto modo promotor de la iconografía mariana a través de sus escritos, es exactamente contemporáneo de las primeras pinturas de las catacumbas. Es la época en que se considera a María como nueva Eva, y aunque aparecen representaciones de ésta última y Adán en el cementerio de los santos Pedro y Marcelino, en el *Cemeterium Maius* no se conserva junto a ellas, en contraposición, ninguna imagen de María, la nueva Eva.

64

En resumen, el arte cristiano anterior al concilio de Éfeso (siglo v) creó dos modalidades iconográficas fundamentales de la Virgen: María, sentada, con el Niño en sus brazos, en actitud maternal, realista y, de otra parte, representada como orante, en pie, con los brazos en alto, imagen de carácter más bien dogmático, conceptual, interesante como germen de la iconografía de la Inmaculada Concepción. Ambas representaciones responden todavía al estilo naturalista de la pintura romana y helenista, encajando además perfectamente con la creencia de los fieles en este momento, aún no fijada por definiciones dogmáticas, y con el folklorismo piadoso inspirado en las tradiciones y en los Evangelios apócrifos.⁶

1.1. Iconografía de la Virgen después del Concilio de Éfeso: Virgen *Theotokos*

El concilio de Éfeso resumió y precisó esta primera fe y culto definiendo a María como Madre de Dios. A partir de este momento la literatura y la devoción mariana experimentan un florecimiento enorme. Aparecen himnos, homilias, leyendas piadosas, poemas, etc., incitando a la pintura a dar forma plástica a esta exuberancia dogmática y devota.

El arte bizantino recoge los primitivos tipos iconográficos marianos, adaptándolos al nuevo arte triunfante en las basílicas y en las cortes de reyes y emperadores. Aparecen fundamentalmente dos modelos de representación de la Virgen, siempre como Madre de Dios o *Theotokos*, en majestad, sentada sobre un trono y sirviendo, ella misma, de trono al Niño Dios: la Virgen con el Niño con la indumentaria clásica, latina, dotada de gran simplicidad y elegancia, y la Virgen como emperatriz bizantina, con indumentaria suntuosa, recargada, sin que falte nunca la corona imperial. En ambos casos se pierde la naturalidad y la movilidad de las pinturas primitivas, cristalizando en una simetría solemne y hierática.

Estos dos tipos, el latino y el bizantino, persisten largo tiempo, rebasando los límites del primer milenio.

⁶ TRENS, Manuel, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947, págs. 39 y ss.

1.2. Orígenes de la iconografía mariana española

En España, después del concilio de Éfeso, dentro del primer milenio, parece que hubo una gran producción de manuscritos iluminados que recogieron las influencias y el estilo del arte cristiano más antiguo. Entre ellos destacan las biblias catalanas y leonesas de los siglos X y XI y los llamados *Beatus*, comentarios al Apocalipsis escritos probablemente por Beato, monje del monasterio de Santa Cruz de Liébana (Asturias), autor en realidad, de una recopilación de textos de escritores antiguos, de intención y contenidos diferentes, a los que consigue dar una gran unidad y coherencia.⁷

Estos manuscritos profusamente ilustrados tuvieron una difusión considerable y ejercieron una gran influencia artística e iconográfica. En ellos, la Virgen aparece todavía en segundo lugar, en función de su Hijo, en escenas descriptivas, como la Adoración de los Magos, la Pentecostés, la Ascensión de Jesús a los cielos, etc.

A pesar del papel primordial que la Virgen jugó en el culto y la piedad cristiana, sobre todo desde el concilio de Éfeso (435), hay que esperar hasta el gótico para que ocupe un papel destacado en el arte occidental. Este hecho se debe, como ha explicado Joaquín Yarza,⁸ a que la sociedad de la Alta Edad Media desprecia y minusvalora a la mujer toda vez que los monasterios, lugares de producción de estas miniaturas, se hallaban informados de una mentalidad un tanto misógina. Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XII, la mentalidad cambia, se hace más refinada, la mujer ocupa un nuevo puesto en la sociedad; es la época de la poesía trovadoresca, del amor cortésano. Paralelamente surge una corriente religiosa distinta, centrada en san Bernardo, que exalta a la Virgen, indirectamente inspirada en la exaltación caballeresca de la mujer idealizada. Todo ello lo refleja el arte gótico, período en el que la figura de la Virgen comienza a ocupar un lugar cada vez más relevante.

1.3. La Mujer Apocalíptica

Nos centraremos ahora en el análisis del tipo de la Mujer Apocalíptica que aparece en los *Beatos* españoles, por ser la fuente de inspiración del modelo de la representación posterior de la Inmaculada Concepción. La Mujer Apocalíptica, según aparece en los *Beatos* de los siglos VIII al XII, es una copia más o menos alterada de una imagen anterior al segundo milenio cuyo origen hay que buscar en oriente. En occidente la primera imagen aparece en el comentario al *Apocalipsis* de Beato de Liébana, de fines del

⁷ YARZA, Joaquín. *Arte y arquitectura en España 500/1200*. Madrid, 1979, págs. 108 y ss.

⁸ YARZA, Joaquín. «La Virgen en la miniatura castellano-leonesa», *Traza y Baza*, n.º 1, (1972), pág. 19.

siglo VIII y probablemente inspirado, según Mâle, en otro manuscrito más antiguo procedente de Siria o Egipto.⁹

La tal imagen es una transcripción plástica de la que describía san Juan en su Apocalipsis (cap. XII, 1-4): «Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas...»

Como ya se ha dicho, los autores eclesiásticos han identificado tradicionalmente a esta Mujer Apocalíptica con la Iglesia, si bien otros Padres así como determinados textos litúrgicos la interpretan como una imagen de María, la nueva Eva, fundamentalmente a partir de Ambrosius Autpertus,¹⁰ y de san Bernardo de Claraval.¹¹

66

En el arte español la Mujer Apocalíptica, alegoría de la Virgen, ha sido representada de tres maneras principales. Sin el Niño, con los brazos elevados, en actitud orante, doce estrellas alrededor de la cabeza, y la luna a los pies. Se encuentran ejemplos de este tipo en los *Beatos* conservados en la catedral de Gerona (siglo VIII), en la Universidad de Valladolid (siglo X), en la Biblioteca del Escorial (siglo XI) y en la Real Academia de la Historia, éste procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglo XI).¹² Más tarde el arte europeo adoptará este modelo iconográfico, sin apenas variaciones, para representar a la Inmaculada, sobre todo a partir del citado sermón de san Bernardo donde, además de identificar a la Virgen como la Mujer Apocalíptica, considera las doce estrellas de su aureola como símbolos de sus prerrogativas. Ello daría origen más tarde, por cierto, a un ciclo seriado de oraciones llamado el *stellarium* o «corona de doce estrellas» y consistente en el rezo de doce *Aves* divididas en tres grupos de *Paters Nosters*, siendo los puntos de contemplación los doce privilegios o prerrogativas de la Virgen.¹³

Otra forma de representación se distingue en que la mujer, también adornada con las doce estrellas alrededor de la cabeza y la luna a sus pies, pero con un seno entreaabierto, en cuyo interior se ostenta la figura infantil de su Hijo rodeado de rayos solares, iconografía que enlaza con la *Blacherniotissa*, la Virgen que lleva a Cristo Niño en su seno.¹⁴ Todavía tiene los brazos elevados hacia el cielo, en actitud de orante. El deta-

⁹ TRENS, 1947, 55 y ss. Vid. también GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)», *Ars Longa*, 1995, 6, pág. 189.

¹⁰ AUTPERTUS, Ambrosius, *Expositio in Apocalypsin*, CM 27, lib. 5, cap. 11., 43-55.

¹¹ CLARAE VALLENSIS, Bernardus, *Sermo in dom. inf. Octavam assumptionis b. Mariæ*, vol. 5, pág. 265.

¹² DELCLAUX, Federico. *Imágenes de la Virgen en los códices medievales españoles*. Madrid, 1973, págs. 246 y ss.

¹³ STRATTON, en op. cit. supra, dedica todo el capítulo V, págs. 97-109, a la devoción del *Stellarium* y a su incidencia en la iconografía de la Inmaculada.

¹⁴ GARCÍA MAHÍQUES, 1995, 190.

lle del seno maternal, muy expresivo, se aplicará pronto a la Virgen de la Esperanza o de la O, correspondiendo a este tipo la miniatura de un *Beato* conservado en la Biblioteca Nacional, de estilo mozárabe datado en el siglo X, detalle éste que surgirá de nuevo en Valencia en la imagen de la Virgen grabada en una hoja impresa de 1525 conteniendo el texto de los gozos que se cantaban en honor de la Purísima en el convento de la Encarnación.

Finalmente, aparece la mujer con los mismos ornamentos astrales de estrellas, sol y luna, colocados sin norma, a sus pies y cabeza, y sosteniendo al Hijo, lo que le quita el carácter de orante. Se conserva una representación de este tipo en un *Beato* del siglo XII, procedente de Santa María de Carracedo y conservado en Burgo de Osma.

Así pues, la iconografía mariana hunde sus raíces en el primer arte cristiano, en el arte de las catacumbas, donde María ocupa todavía un papel secundario, apareciendo en función de su divina maternidad. Tan sólo la figura de orante la presenta de un modo aislado, constituyendo el primer paso en la representación de la Inmaculada Concepción.

Después del concilio de Éfeso, que declaró a María Madre de Dios, la Virgen ocupa un lugar más importante en el arte, apareciendo siempre como *Theotokos*, entronizada, con el Niño en sus brazos.

Son fundamentales pues las representaciones de la Mujer Apocalíptica de los Beatos españoles medievales, en los que más tarde se inspirará directamente el arte occidental para plasmar la doctrina de la concepción inmaculada de María si bien en un principio ninguna de estas representaciones guardaba relación propiamente con la Inmaculada Concepción. Pero hasta llegar a este punto, y como ha subrayado R. García Mahiques, la identificación de la *Mulier amicta sole* con María se encuentra en formulaciones marianas diversas, y no sólo de la Inmaculada en cuya iconografía confluyó principalmente esta tradición a fines del siglo XVI. Así, la adecuación de los atributos de la *amicta sole* —envuelta del sol, la luna bajo los pies, las doce estrellas— se perciben también en la imagen de María como Reina de los Cielos, como Reina de los Ángeles, en su gloriosa Asunción, como Virgen de la Humildad, Virgen del Rosario, la propia Virgen de Guadalupe, etc.¹⁵

La Virgen apocalíptica tiene su culminación más definitiva en la imagen de la Inmaculada. Externamente ambas presentan un aspecto muy similar; ideológicamente, en cambio, la Inmaculada, en su última derivación dogmática y artística, deja de ser la Mujer del Apocalipsis: es la nueva Eva, inmune del pecado original, la mujer perfec-

¹⁵ GARCÍA MAHIQUES, 1995, 194-195.

ta, la Madre del nuevo linaje redimido, que vence a la serpiente, símbolo del Mal, un elemento de primer orden para expresar la imagen de la Inmaculada Concepción.¹⁶

2. Primera representaciones de la Inmaculada

2.1. El Árbol de Jesé

Antes de llegar a la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción de María, inspirada en la figura de la Mujer Apocalíptica, se sucedieron una serie de tanteos simbólicos e iconográficos para plasmar este privilegio mariano.

68

Uno de los recursos que el arte adoptó fue la representación del llamado *Árbol de Jesé*, una curiosa figuración alusiva a la genealogía de Cristo. Este árbol genealógico se inspira en la profecía de Isaías (X, 1): «*Egreditur virga de radice Jessé et flos de radice eius ascendet*». Los Padres de la Iglesia han considerado tradicionalmente a María como la vara de Jesé y a Jesús como la flor. Ya Tertuliano explica el texto de Isaías con las siguientes palabras: «La rama que sale de la raíz de María que desciende de David: la flor que nace de la vara es el Hijo de María».¹⁷

San Jerónimo, en sus *Comentarios al Profeta Isaías*, escribe 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 muestra el poder del que reina, y en la flor su hermosura. Nosotros sin embargo, 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» (Cant. 2, 1).¹⁸

En la Edad Media esta doctrina era corriente en la predicación. Adam de San Víctor la canta en sus versos a la *Natividad de Nuestra Señora* y san Bernardo en su famosa *Homilía Super missus est*.¹⁹ Tales fundamentos literarios explican la aparición del tema iconográfico en los siglos XI y XII. Efectivamente, la significación prefigurativa del texto bíblico *egreditur virga de radice Jese* resultaba clara para el exegeta medieval por la

¹⁶ LÉPICIER, A., *L'Inmaculée*. Roma, 1926, pág. 322.

¹⁷ TERTULIANO, *De Carne Christi XXI*. PL. II – 788.

¹⁸ CAROL, J. B., op. cit. p.

¹⁹ S. BERNARDO. *Homilía Super missus est*, PL. 173, 63.



El «Árbol de Jesé». Museo de Bellas Artes.

semejanza entre *virga*, renuevo, y *virgo*, virgen. Por tanto, *Virga Jesé significat Mariám* (la vara de Jesé significa a María).²⁰

Los artistas combinaron el texto de Isaías con la genealogía de Cristo descrita por San Mateo (1, 1 y ss.) que enumera veintiséis generaciones desde Jesé o Isaí, padre de David, hasta Jesús. Este tema ha inspirado, durante más de cuatro siglos a miniaturistas, imagineros, orfebres, grabadores, etc.²¹

Su idea ha sido atribuida a Suger, el célebre abad de *Saint-Denis*, si bien el tema tuvo sus prolegómenos en la miniatura, en las gráficas genealogías de biblias y *beatos*; efectivamente, parece que aunque el influyente monje no inventara la composición, sí contribuyó, al menos, a darle una forma casi perfecta: en 1145 mandó ejecutarla en una vidriera de la famosa abadía, que luego sería copiada en la catedral de Chartres.²²

Lo más probable es que, antes de monumentalizarse el tema, existiera en miniaturas de biblias y *beatos*. En la Biblia de san Isidoro de León (siglo X) se representa ya de un modo muy rudimentario el árbol genealógico del Señor con una serie de círculos que encierran los nombres de los antepasados de Cristo, sin figuras, con representaciones únicamente de la Virgen, Jesús y el ángel Gabriel. Muy similar a éste es el árbol genealógico del Beato de D. Fernando y D.^a Sancha (siglo XI), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que culmina con una Virgen con el Niño.²³

Aparece también esta composición desde el siglo XI en evangeliarios, por ejemplo en el de la *Saint-Chapelle*, concretamente en el frontispicio del Evangelio de san Mateo. De un modo más elaborado se encuentra en la Biblia de san Benigno de Dijon, anterior a 1134.²⁴

A principios del siglo XII el tema se monumentaliza; además de en las vidrieras anteriormente citadas se representa en bajorrelieve en la fachada de la iglesia de *Nôtre-Dame la Grande* de Poitiers. No es todavía propiamente un árbol: Jesé aparece en pie, de él brotan algunas ramas.

En el siglo XII encontramos esta composición en las arquivoltas de las portadas de muchas catedrales francesas: *Nôtre-Dame* de París, Amiens, Chartres, Reims; en los tímpanos de las catedrales de Rouen, Beauvais, etc. El tema perdura hasta el siglo XVI.

²⁰ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla» en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, pág. 106.

²¹ REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. París, 1957, t. II, pág. 130.

²² SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje del Arte Medieval*. Córdoba, 1978, pág. 95.

²³ DELCLAUX, 1973, 240.

²⁴ RÉAU, 1957, 240.

En España son innumerables los ejemplos que pudiéramos citar. Entre ellos, y ya de época avanzada, destaca el *Árbol de Jesé* del retablo de la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos, obra de Simón de Colonia, del siglo xv, en el que se representa, en el centro, a los padres de la Virgen durante el abrazo simbólico ante la Puerta Dorada, otra de las formas de expresar artísticamente la concepción de María, y sobre ellos la Virgen entronizada, con el Niño en los brazos. También en el tímpano de la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo, obra de Anequín de Egas y Juan Alemán, de hacia esa misma época, en donde aparece Jesé en pie, brotando de su cabeza el árbol que culmina en la figura de la Virgen con el Niño sobre una media luna.²⁵ Similar interés, y también del siglo xv, presenta la balaustrada, labrada en piedra policromada, de la escalera helicoidal del coro de la iglesia arciprestal de Morella, obra de autor anónimo.

Ya del siglo xvi, momento en que se produce un cierto resurgimiento de esta iconografía, ha de destacarse *El árbol de Jesé* compuesto por quince pequeñas pinturas sobre vitela reunidas en una guarnición de la misma época, perteneciente a la Real Academia de San Carlos de Valencia. Sitúase al centro la imagen de la Virgen con el Niño sobre un creciente lunar, y tras ella un árbol cuyas ramas nacen de un tronco que, a través de un paisaje, arranca del pecho de Jesé, recostado en la parte baja. De este tronco también parten otras ramas que conectan con las demás miniaturas circundantes conteniendo las figuras de David, Salomón, Roboam, Assa, Josaphat, Jorán, Ocías, Iotam, Achaa, Ezechias, Mises y Josias.²⁶ Existe un ejemplar similar en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, que Elena de Laurentiis adjudica a Giovanni Battista Castello «il Genovese» (Génova, ca. 1549-1639), una atribución que F. Benito hace extensible al ejemplar de Valencia a falta de más datos.²⁷

El tema de *El árbol de Jesé* presenta algunas variantes, debidas generalmente a la necesidad de adaptarse a un espacio concreto. Se pueden señalar, sin embargo, una serie de elementos comunes en este tipo iconográfico:²⁸

- La figura de Jesé representado siempre como un anciano de barba blanca, a veces con la cabeza cubierta por una *kipa* judía; a menudo acostado, durmiendo o meditando.
- La figura del árbol cuyas ramas brotan del corazón o de la cabeza de Jesé. Sus dimensiones dependen del espacio del que se dispone.

²⁵ TRENS, 1947, 100.

²⁶ BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Pintura europea del Museo de Bellas Artes*. Valencia, 2002, pág. 48.

²⁷ LAURENTIIS, Elena de, «L'attività di miniatore per la corte spagnola», *Polittico*, I. Pisa, 2000, págs. 83-103.

²⁸ MALE, Emile. *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris, 1968, t. II, pág. 185.

- Las figuras de los antepasados en número variable, y cuyos nombres aparecen escritos en filacterias. Como en el ejemplo de Valencia nunca faltan David, tañendo un arpa, y Salomón, con un libro, ambos con coronas reales, aquel interpretando la profecía de Isaías (11, 1-2) «Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé y de su raíz se elevará una flor. Y reposará sobre el espíritu del Señor. Espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, de ciencia y de temor al Señor».

- Las figuras de los profetas cuya presencia pretende reforzar la genealogía de la carne, con la genealogía del espíritu, figuras éstas cuya intencionada presencia se atribuye también al abad Suger. De entre ellos destacan Isaías y Jeremías, quien predijo también en 23, 5 la venida del Mesías al exhortar: «Mirad que viene el tiempo, dice el Señor, en que suscitaré a David un vástago justo, el cual reinará como rey, y será sabio, y gobernará la tierra con rectitud y justicia».

- La Virgen y el Niño generalmente aparecen juntos, es decir, la Virgen sentada o en pie con el Niño en sus brazos. Puede figurársela también sola y, en este caso, Jesús está representado mayestáticamente encima de ella. Siempre se encuentra a los pies de María la media luna.

En este tema del árbol de Jesé, que en un principio pretende únicamente explicar la genealogía de Cristo, la Virgen adquiere cada vez un papel más destacado, convirtiéndose en una exaltación de su genealogía, en un intento de plasmar su papel mediatriz entre la tierra y el cielo, su carácter privilegiado y su consecuente inmunidad de pecado original.

2.2. El abrazo ante la Puerta Dorada

Una representación más explícita y declarada de la admirable concepción de María la constituye el abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén, episodio descrito con fiel detalle en los evangelios apócrifos, especialmente en el *Protoevangelio de Santiago*, de donde pasará a *La Leyenda Dorada* del dominico Jacobo de la Vorágine († 1298).²⁹ Esta imagen expresa plásticamente, de modo muy gráfico, cómo la Madre de Dios fue concebida, no de forma natural (*ex coitu*), sino de forma especial, por un simple beso (*ex osculo*). Para poner más de manifiesto el carácter sobrenatural de esta concepción purísima por encima de san Joaquín y de santa Ana planea a menudo un ángel que con sus manos acerca las cabezas de los esposos, invitándolos a besarse. Tras el

²⁹ El título original de la obra escrita por el religioso dominico Giacomo Varazze lleva por título *Legendi di Sancti Vulgari Storiado*. Hemos consultado la edición de 1982, publicada por Alianza Editorial.

abrazo místico, santa Ana concibió, al igual que la Virgen, *sine macula*, sin concupiscencia, siendo prefigura por tanto de la pura y limpia concepción de María.

La narración, en contraste con toda la tradición católica, que admite solo para Cristo el privilegio de una concepción prodigiosa, había sido severamente impugnada ya por san Epifanio y otros Padres de la Iglesia, si bien la descripción de los apócrifos había impresionado mucho la mentalidad medieval, y los artistas la habían asimilado para expresar en el afectuoso abrazo de san Joaquín y santa Ana, si no la causa de la concepción de María el índice y la señal de ello. Así aparece ya en una de las más bellas miniaturas del *Menologio* de Basilio Porfirogeneto, en el siglo x, como también en un número considerable de misales, libros de horas, antifonarios, etc.³⁰

Ya en el siglo xii encontramos este tema esculpido en el dintel de la portada de Santa Ana de la catedral de *Nôtre Dame* de París.³¹ A finales de la Edad Media, concretamente a partir del siglo xiv, se hace más popular este tema, representándose en pinturas, relieves, vidrieras, etc. Conviene señalar que esta narración legendaria forma parte ya en el siglo xiv del breviario de los franciscanos, en forma de lección leída en los maitines de la fiesta de la Concepción de María.³²

Constituyen algunos ejemplos de representación del abrazo de Joaquín y Ana, en el arte español, una tabla de Alonso de Berruguete en la catedral de Palencia, otra tabla del siglo xv de un retablo de un altar secundario de la iglesia de la Concepción de Toledo,³³ varias tablas valencianas del siglo xv, como la atribuida por Saralegui al por él llamado Maestro de Santa Ana, o la del denominado por Post Maestro de Játiva.³⁴ También aparece este tema en el grupo escultórico que remata el retablo de la capilla de Santa Ana, en la catedral de Burgos, obra de Gil de Siloé y Diego de la Cruz, en un relieve de la basílica del Pilar de Zaragoza, obra del escultor valenciano Damià Forment realizado entre 1509 y 1515, y en otro relieve del retablo del convento de Nuestra Señora de Gracia (Ávila), obra de Juan Rodríguez y Lucas Giraldo realizada aproximadamente entre 1531 y 1544. Asimismo el abrazo de Joaquín y Ana fue representado por Fernando Yáñez y Fernando Llanos en una de las escenas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, pintadas en 1504, así como por Vicent Macip en uno de los paneles que rematan el guardapolvo del retablo de la catedral de Segorbe, pinta-

³⁰ RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia. I*. Madrid, 1955, pág. 910.

³¹ RÉAU, 1957, 160.

³² TRENS, 1947, 119.

³³ TORMO, ELÍAS. *La Inmaculada y el arte español*. Madrid, 1915, pág. 26.

³⁴ SARALEGUI, Leandro de. «En torno a la Inmaculada», en *Loores a la Virgen*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Inmaculada del Iltrre. Colegio de Abogados de Valencia*, 1957, 73.

do entre 1528 y 1530,³⁵ figuras aquí representadas de medio cuerpo, lo que acentúa la relación de la Inmaculada Concepción con la concepción de Cristo.

Este episodio, debido a la creciente devoción a Santa Ana, se popularizó considerablemente, convirtiéndose en una de las representaciones más recurridas para plasmar la devoción a la Inmaculada Concepción de María, expresándola con un lenguaje legendario popular, descriptivo.

Estos temas alusivos a la Inmaculada Concepción, el árbol de Jesé y sobre todo el abrazo de Joaquín y Ana, se difundieron a partir del siglo XIII y sobre todo en los últimos siglos de la Edad Media, momento de las grandes controversias en torno a la doctrina de la concepción inmaculada de María. Reflejan el sentir popular, la devoción cada vez más generalizada a favor de este privilegio mariano. Sin embargo, este tema dejó de difundirse a partir de la Contrarreforma, llegando a ser prohibido expresamente por Inocencio XI en 1677. Y es que semejante iconografía era tan solo apta para darnos una idea del hecho natural de la «concepción de la Virgen», pero enteramente inapta para expresar el hecho sobrenatural de la «inmaculada concepción», de haber sido preservada María de la culpa original ya en el primer instante y de su mismo estado de gracia desde el momento mismo de su concepción.³⁶

74

2.3. Santa Ana triple

Otro modo de expresar la concepción pasiva de María, el modo sobrenatural como fue concebida, consistió en ensalzar a su madre santa Ana, en cuyo seno se consumó aquel gran misterio.

El culto de santa Ana es antiquísimo. En oriente ya desde el siglo VII se celebraba la fiesta de la Concepción de la madre de la Virgen. En occidente puede comprobarse este culto a partir de un siglo después. La liturgia, en el evangelio del día de la fiesta de santa Ana, aplica el pasaje de san Mateo (XIII, 44) relativo al *tesoro escondido en el campo* en el sentido de que el campo es santa Ana y el tesoro María. Así, si santa Ana, el campo, merece la celebración de una fiesta, es porque oculta un gran tesoro, María. En Valencia mismo ya en 1239, se dedicó un convento de monjas carmelitas a santa Ana; la madre de la Virgen tenía capilla propia en la catedral desde 1305 y su culto fue muy favorecido por los papas Borja.

³⁵ BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, 1998, y RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El retablo de la catedral de Segorbe*. Segorbe, 1965.

³⁶ ROSCHINI, 1964, 295.

A medida que la doctrina de la Inmaculada Concepción pasa de los libros de los Padres de la Iglesia a la piedad popular, el culto a santa Ana toma proporciones insospechables, convirtiéndose esta santa en una de las más conocidas y veneradas. Así ocurre en el siglo XIV, momento de auge de la polémica immaculista. En esta época el arte crea una imagen nueva e ingeniosa, más comprensible que el árbol de Jesé al expresar ya más directamente aquella creencia tan abstracta.³⁷ Se trata del grupo de la *Santa Parentela* reducido a santa Ana, María y Jesús, no ya como una simple decoración de códices o ventanales, sino como verdadero objeto de culto. A este grupo denominado en Italia *Mattertia* y en alemán *Selbstdrit*, Trens la denomina *Santa Ana Triple*. Se conservan en nuestro país gran número de imágenes relativas a esta curiosa iconografía, lo que permite pensar que se trata de un tema muy arraigado.

Probablemente su origen hay que buscarlo en aquella representación de la Mujer Apocalíptica, con el vientre entreabierto, dejando de manifiesto al Niño Jesús, lo que dio la pauta para la iconografía de la Virgen de la Esperanza. Para poner gráficamente de relieve la concepción sobrenatural de María se recurrió también a la misma idea, presentando a Santa Ana dejando ver en su vientre a la Virgen con el Niño.

Este tipo iconográfico aparece en un grabado del *Libro de Horas*, de Simón de Vostre, publicado en París en 1510.³⁸ Encima de la figura de santa Ana, la Virgen y el Niño, se encuentra el Padre Eterno; alrededor los símbolos marianos que estudiaremos al tratar la iconografía de la Virgen *Tota Pulcra*; abajo la inscripción tomada del *Cantar de los Cantares*: «No existían todavía los abismos, y yo ya era concebida». Todo el conjunto intenta poner de relieve la prodigiosa concepción de María. Esta fórmula esquemática de *Santa Ana Triple* alcanzó gran difusión en la pintura y sobre todo en la escultura.

Constituye uno de los ejemplos más antiguos de este tema, en el arte español, la imagen del siglo XIV de la antigua colección Dalmau de Barcelona, en la que aparece santa Ana sentada en un trono, la Virgen coronada, sentada sobre una de sus rodillas y Jesús en pie sobre las piernas de su madre. Toda esta imagen da la impresión de un solo tronco que se bifurca.

Generalmente la figura de santa Ana domina, con mucho, todo el grupo. La Virgen aparece en pequeño tamaño y en una posición mucho menos destacada que su madre. Así ocurre en varias imágenes conservadas en España, todas ellas del siglo XV, tales una talla de piedra de Santo Domingo de Silos, la bellísima escultura de piedra policroma-

³⁷ TRENS, 1947, 120.

³⁸ TRAMOYERES, LUIS. «La Purísima Concepción de Juan de Juanes», *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, págs. 114-115.

da del museo de la catedral de Santiago de Compostela, donde la Virgen aparece sentada a los pies de santa Ana, con el Niño en el brazo, grupo que destaca artísticamente, por su armonía y proporciones perfectas así como por su aire de entrañable familiaridad, o la existente en la iglesia parroquial de la Magdalena de Tudela.

En pintura figura este tema en una tabla conservada en el Museo Arqueológico de Valladolid o en un lienzo del Museo Provincial de Logroño, obras ambas del siglo xv. En uno y otro caso la inferioridad de posición y tamaño de la Virgen aparece muy manifiesto.

76

Tiene un interés muy especial la *Santa Ana Triple* representada en la tabla central del retablo de Santa Ana de la colegiata de Xàtiva, obra de la segunda mitad del siglo xv encargada por el cardenal D. Alfonso de Borja, futuro Calixto III, en 1452, al pintor Pere Reixach,³⁹ donde el modelo de santa Ana, la Virgen y el Niño viene a perpetuarse en un compartimento del retablo de la *Epifanía* que, procedente de Rubielos de Mora, se conserva en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, en Barcelona. En la tabla de Játiva, junto a santa Ana aparece san Joaquín, arrodillado; al otro lado, también de rodillas, figura un ángel sosteniendo una filacteria en la que puede leerse estas palabras: «*Noli timere, Ioachim: concipiet...*», las mismas que luego repetirá a san José; del siglo xvi es la *Santa Ana Triple* en madera policromada y dorada que se conserva en el monasterio de la Trinidad de Valencia.

En todos los ejemplos señalados santa Ana aparece ya sentada; otras veces se la intenta representar de pie aumentando las dificultades y resultando una imagen de aspecto inquietante, incongruente. Santa Ana, en pie lleva en sus brazos a la Virgen, de muy pequeño tamaño, y ésta a su vez, a Jesús. Así aparece, entre otras obras, en una tabla del siglo xv de la catedral de Sevilla, en una imagen de piedra de la misma época, del Museo Nacional de Arte de Cataluña, en el retablo de la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos, obra de Gil de Siloé y su taller, etc.

Ya de la centuria siguiente es la escultura de Diego Pesquera, en la catedral de Granada, o la de la iglesia de San Antonio de Padua, en Sevilla.

2.4. La Virgen Niña

Nos referiremos brevemente a otro modelo iconográfico, la Virgen Niña, que si bien no refleja directamente la idea de la concepción inmaculada de María, sí está relacionada

³⁹ COMPANY, Ximo, «Retaule de Santa Anna o del cardenal Alfons de Borja», *Xàtiva; els Borja: una projecció europea. 2 Catàleg de l'Exposició. Xàtiva, 1995*, págs. 101-109.

con ella, pues intenta expresar su inocencia, pureza y santidad. El tema de la Virgen Niña se desarrolló considerablemente entre los siglos XV y XVII, dentro del ambiente de exaltación de los privilegios marianos.⁴⁰

Esta iconografía no se inspira, por supuesto, en los evangelios canónicos, que no hacen ninguna referencia a la infancia de María, ni tampoco en los apócrifos, estado incluso, en contradicción con ellos, pues según éstos la Virgen fue llevada al Templo a los tres años para allí ser educada.⁴¹

Generalmente la Virgen aparece con santa Ana, leyendo, meditando, bordando... Otras veces se la representa sola. El tema de la educación de la Virgen, por su sentido intimista y sincero realismo resultó muy grato a los fieles, lo que explica su desarrollo considerable a partir del gótico.

En el siglo XVII fue tratado por los grandes pintores barrocos españoles. Quizá fue Zurbarán el que mejor y con mayor insistencia pintó a la Virgen Niña pero no debe olvidarse la aportación al tema de Francisco Ribalta y de Jerónimo Jacinto Espinosa, autor, el primero, de una conocida versión de la Virgen Niña entre san Joaquín y santa Ana, en la colección Coma Cros de Barcelona, y el segundo de sendas pinturas pertenecientes a la catedral de Valencia y a la iglesia de San Juan del Hospital, esta última desaparecida en 1936, en las que se representan los símbolos litánicos habituales bordados en el mandil de la Virgen.⁴²

2.5. La caza del unicornio

La mística y el arte medievales acudieron todavía a otros recursos alegóricos para dar forma a su fe, todavía mal definida, en la pureza original de María. Entre ellos ha de citarse el tema de la *Caza del unicornio*, de muy decorativo efecto, que aparece en silleras de coro, ménsulas, miniaturas, grabados y muy rara vez en la pintura o escultura monumentales. Se basa en una leyenda antiquísima. El unicornio, animal fabuloso similar al caballo, pero con un largo cuerno en la frente, es la imagen del *poderoso*, del *fuerte*, en sentido bueno o malo. Sólo se rinde y amansa ante una doncella virgen.⁴³

San Isidoro de Sevilla fue el primero en relacionar esta fábula con la Encarnación. Según la mística medieval, María es la doncella, sentada en un huerto cerrado. El caza-

⁴⁰ TRENS, 1947, 135.

⁴¹ RÉAU, 1957, II, 128.

⁴² GRACIA, Carmen, «Un aspecto de la iconografía post-tridentina de la Virgen Niña en la escuela valenciana», *Archivo de Arte Valenciano*, 1976, 56-58.

⁴³ CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*. Madrid, 1999, 1037-1038.

dor es el arcángel san Gabriel, que suena el cuerno de caza y azuza a la jauría de perros, alegoría de la verdad, la justicia, la misericordia y la paz. El unicornio representa a Jesús, que atraído por la pureza virginal de María se introduce en su seno.

Generalmente, en las representaciones de la caza del unicornio aparecen algunos de los símbolos marianos: la fuente sellada, la vara florida, etc., reforzando siempre la pureza de María. Constituye, pues, otro intento de plasmar gráficamente la creencia de la ausencia de pecado, de la exención de toda mancha por parte de María.

Esta iconografía se desarrolló sobre todo en el siglo xv cayendo pronto en desuso.⁴⁴

78

3. Iconografía de la Virgen Tota Pulchra

3.1. Origen. Descripción

A medida que nos acercamos a la imagen definitiva de la Inmaculada, desaparecen las fábulas y leyendas, las representaciones simbólicas, cualquier tipo de figuración más o menos metafórica. La piedad, cada vez más centrada en este misterio, está ya a punto de completar directamente la esplendorosa imagen de la Inmaculada Concepción. Pero, antes, tiene que pasar todavía por un período de transición, en el que la Virgen queda al fin sola, pero rodeada de emblemas e inscripciones que dan al conjunto un carácter de fuerte carga conceptual, una escenografía cimentada en una densa doctrina teológica. Se recurre así a símbolos y figuras que, inspirados en textos extrapolados del Antiguo Testamento, expresan plásticamente la pureza inmaculada de María.

Esta nueva representación surge a fines del siglo xv. La Virgen Inmaculada aparece como una muchacha, casi niña, de largos cabellos cayendo sobre la espalda, con las manos juntas en actitud de plegaria, suspendida entre el cielo y la tierra. Sobre ella se encuentra Dios Padre pronunciando las palabras del *Cantar de los Cantares*: «*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*»;⁴⁵ a su alrededor se colocan distintos atributos a modo de metáforas inspiradas en su mayoría en diversos textos bíblicos, reafirmando la idea de la pureza original de María. Pero, según E. Mâle, en estas representaciones, más que a la Virgen encarnada en el seno de santa Ana, ha de verse al puro concepto de su ser, anterior a todos los tiempos, creada en el pensamiento eterno de Dios.⁴⁶

⁴⁴ Ib., pág. 131.

⁴⁵ *Cantar de los Cantares*, IV, 7.

⁴⁶ MÂLE, Emile, *El gótico. La iconografía en la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, 1985, pág. 239. Para dicho autor sorprende que «esta idea tan elevada y tan apta para inspirar a los artistas contemporáneos de San Buenaventura o de Dante, les fue, sin embargo, desconocida». Y ello, según el propio MÂLE, a pesar de su conocimiento del siguiente texto bíblico incorporado al Oficio de la Virgen: *Ab initio et ante saecula creata sum*. Parece ser que San Bernardo fue el primero en aplicar a la Virgen los versos del *Cantar de los Cantares*.

Esta iconografía parece que tiene su origen en Francia. Como ejemplos más antiguos se señalan una representación de la Virgen, con algunos de los atributos que luego serán usuales, fechada en 1484, que se encuentra en la capilla de *Nôtre Dame* de la catedral de Cahors; una pintura de Carlo Crivelli, de 1492, conservada en la *National Gallery* de Londres, y el retablo de Santa Ana del museo de Francfort, obra encargada por Rumold de Laubach († 1496).⁴⁷

S. Stratton especula por su parte que el artista desconocido que inventó la iconografía de la Virgen *Tota Pulchra* adoptó a este nuevo propósito la recatada figura de María representada en una xilografía alemana de hacia 1450-1460, que muestra a la Virgen en el templo antes de prometerse a José, la *Ahrenkleidjungfrau*, en donde la Virgen se representa en actitud orante y el cabello suelto. Otra fuente, para esta misma autora, de carácter literario, remite a unas letanías de la segunda mitad del siglo xv.⁴⁸

En España destaca por su antigüedad la tabla central del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Saturnino o del Cerco, en Artajona (Navarra), pintado entre 1505 y 1515, obra de los pintores Francisco y Floristán de Avia.⁴⁹ La iconografía de esa tabla concretamente debió de inspirarse en un grabado anterior, seguramente en el que, sin indicación de autor, ilustra el libro titulado *Heures de la Vierge à l'usage de Rome*, editado por Thielman Kerver y al que nos referiremos más adelante.⁵⁰ En esa pintura aparece la Virgen ya sola, representada como una niña, de expresión delicada, con las manos recogidas sobre el pecho, mirando hacia el suelo, con los cabellos sueltos, cayendo sobre sus hombros. Viste una amplia túnica y sobretúnica, se muestra en actitud humilde, como abrumada por la presencia, en la parte superior, del Padre Eterno, revestido con capa pluvial y tiara. Su figura está recortada por una filacteria con las características palabras del inicio del *Cantar de los Cantares*, la conocida antifona ya citada *Tota pulchra*. Alrededor de la Virgen se agrupan, de forma arbitraria, sin seguir un orden ni mantener una simetría, varios símbolos, cada uno con una inscripción, en letra gótica, que lo identifica. Así, de izquierda a derecha vemos las alegóricas imágenes del sol (*Electa ut sol*), la luna (*Pulchra ut luna*), la puerta (*Porta coeli*), un cedro (*Exaltata sicut cedrus*), un rosal (*Plantatio rosa*), un pozo (*Puteus aquarum viventium*), un árbol (*Virgo Jesé floruit*), un jardín cerrado (*Ortus conclusus*), una estrella (*Stella maris*), un lirio (*Sicut lilium inter spinas*), un olivo (*Oliva speciosa*), una torre (*Turris Davis cum propugnaculis*), un espejo (*Speculum sine macula*), una fuente (*Fons ortorum*) y una ciudad (*Civitas Dei*).

⁴⁷ RÉAU, 1957, 79.

⁴⁸ STRATTON, 1989, 35.

⁴⁹ VVAA, *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*. Pamplona, 1985, págs. 8, 9 y 29.

⁵⁰ STRATTON, 1989, 46.

La imagen de Dios Padre sobre la Virgen refleja la tradición medieval de la glorificación de la Virgen en el Cielo; así su presencia sobre la cartela con las palabras *Tota Pulchra...* subraya la creación de la Virgen en el pensamiento de Dios antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológica se ha ido desplazando hacia la pureza de su concepción, que antes que física, se considera espiritual.⁵¹

80

De los comienzos del siglo xv, o ligeramente posterior también, es la tabla conservada en el Palacio Episcopal de Palma de Mallorca, en la que aparece la Virgen situada sobre una media luna, también con las manos juntas sobre el pecho y mirando hacia el suelo, en actitud meditativa. En la parte superior se representa la Santísima Trinidad, esto es, el grupo del Padre Eterno revestido con capa pluvial y tiara, Jesucristo acogiendo a la Virgen como si se tratara de una representación del tema de la Asunción, y en lo alto el Espíritu Santo en forma de paloma. Aparece aquí una inscripción todavía más expresiva: *Tota pulchra es amica nostra et macula originalis non est in te Mater Dei*. Alrededor de la Virgen destacan algunos símbolos con sus correspondientes inscripciones: *Electa ut sol*, *Stella maris*, *Quasi cipressus*, *Turris David*, *Speculum sine macula*, *Ortus conclusus*, *Civitas Dei*, *Fons aquarum*, *Quasi palma*, *Porta clausa*, *Pulchra ut luna* y *Porta coeli*. Esta composición debió de difundirse y propagarse rápidamente por medio del grabado xilográfico.

Las xilografías más antiguas que se conocen sobre esta temática aparecen ilustrando varios Libros de Horas franceses. Así el de la obra *Heures à l'usage de Rouen*, impresa en París, en 1503, por Antoine Verard y muy similar al citado *Heures de la Vierge à l'usage de Rome*.⁵² Parece que este tema de la Virgen *Tota Pulchra* fue especialmente tratado en Normandía, en grabados y miniaturas de eucologios, misales, libros de horas, etc.⁵³ En 1513 lo adoptó Josse Clichetove de Nieuport en uno de estos libros y el propio Kerver imprimió otra versión en un *breviarium* de 1519 en el que una inscripción *De conceptione Virginia* vincula la imagen a la doctrina ya entonces en alza.⁵⁴

Ha de significarse que el grabado que ilustra el libro de horas publicado por Thielman Kerver en 1505 es idéntico, en cuanto a composición y disposición de las figuras, a la citada tabla central del retablo mayor de la iglesia parroquial del Cerco de Artajona. Las figuras de la Virgen y el Padre Eterno son exactamente iguales, en cuanto a disposición, actitud gestual, vestiduras, etc. Aparece, además, el mismo número de

⁵¹ STRATTON, 1989, 36.

⁵² MÂLE, Emile. *L'art religieux à la fin du moyen Age*. París, 1925, pág. 70.

⁵³ BATAILLON, Lionel. «Les symboles des letanias et l'iconographie de la Vierge en Normandie du xvi siècle», *Revue d'archéologie*, 1923, pág. 261.

⁵⁴ STRATTON, 1989, 35.

símbolos, situados de un modo idéntico, con las mismas inscripciones en letra gótica. Todo ello hace pensar que la tabla de Artajona se inspira en un grabado idéntico a éste, anterior, hoy perdido.

En España constituye el modelo más antiguo de entre los conocidos el grabado de origen valenciano que aparece en el frontispicio del *Liber de Conceptu Virginali in quo ipsam Dei Matrem Purissimam sine aliqua originali peccati labe*, tratado inmaculista anónimo, editado en Valencia en 1518 por J. Vinyau, seguido por la xilografía que ilustra los *Goigs de la gloriosa Mare de Deu de la Concepció los quals se canten en la Esglesia de la Encarnació*, impresos en un pliego suelto, anónimo, sin lugar ni fecha de edición.⁵⁵ Estas dos xilografías, sobre todo la segunda, objeto de detenido estudio en el capítulo de análisis de obras valencianas relativas a la Inmaculada Concepción, se han considerado anterior al grabado de la obra publicada por Velard, fechándose de hacia 1502, y queriendo ver en ella, por tanto, el origen de este tipo iconográfico.⁵⁶ Sin embargo, esta opinión carece de fundamento ya que lo más probable es que el modelo surgiera en Francia, difundiéndose con rapidez y encontrando eco muy pronto en Valencia, por el fuerte arraigo aquí de la devoción a la Inmaculada, debiendo datarse más bien de hacia 1525, en absoluto de 1502. De cualquier modo, este esquema compositivo se popularizó en Valencia desde que se publicara en 1518 el citado libro *Liber de conceptu Virginali*, un tratado inmaculista erróneamente atribuido a Ramón Llull en cuya portada aparece un grabado similar al que ilustra el frontispicio del *Libro de Horas* publicado en París por Thielman Kerver en 1505, y que se repetiría con ligeras variantes en la hoja impresa en 1525, no en 1502, conteniendo el texto de los también citados gozos, así como en la portada del *Libre de consells fet per lo magnífich mestre Jaume Roig los quals son molt profitosos y saludables, así per al regimen y orde de be viure com per augmentar la devoció a la puritat y concepció de la Sacratísima verge María*, impreso en Valencia en 1537. Fuera de aquí, también aparecen grabados semejantes en obras impresas en Zaragoza en los años 1531 y 1534.⁵⁷ En el aludido grabado de Valencia fechado en 1525 se aprecia, además, la diminuta imagen de un sol con faz antropomorfa sobre el seno de la Virgen, alusión al Niño *in utero* que hace referencia a la Encarnación del Hijo de Dios, nueva titularidad del convento cuyos gozos dieron origen al grabado.

⁵⁵ Recuértese a este respecto que el citado convento de la Encarnación, de carmelitas calzadas, fue fundado en 1502 con el nombre de la Concepción, nombre que hubo de sustituir por aquel otro por imponerlo una pragmática de Fernando el Católico fundada en que ya existía el convento de la Puridad.

⁵⁶ TRAMOYERES, 1917, 115-116.

⁵⁷ TRENS, 1947, 152.

Entre la fecha de 1518 en que fuera impreso el *Liber de Conceptu Virginali* y el citado grabado dels *Goigs* del convento de la Encarnación, datado de hacia 1525, o aun algo antes, debió de realizarse una pintura que, aunque no se trata propiamente de una *Tota Pulchra*, parece cronológicamente la más antigua entre las que incorporan a la figura de la Virgen algunos de los símbolos litánicos. Se trata propiamente de una coronación de la Virgen, recibida por la Santísima Trinidad o, mejor, coronada por el Padre y el Hijo en presencia del Espíritu Santo. V. Aguilera adjudicó la autoría de esta tabla a un pintor anónimo relacionado con el maestro de la familia Joan de Játiva, sobre todo a través de la *Anunciación* del retablo de San Feliu de Játiva, denominado por el citado crítico como maestro de la Coronación Lambert por su pertenencia a don Andrés Lambert.⁵⁸ Datada por el propio Aguilera como obra de principio del siglo XVI por sus áureos fondos y raigambre goticista, alrededor de la Virgen, *amicta sole* por aparecer rodeada de unos rayos solares, se distinguen el rosal y la palmera, el olivo y el cedro, la torre y la fuente; en lugar de creciente lunar, la figura de la Virgen, de rasgos muy estilizados, se apoya sobre la cabeza de un angelito.

Los mismos elementos, sólo que sobre la parte superior del grupo en el que se representa la *Coronación de la Virgen*, se repiten en la tabla de la colección Masiá, al figurar el sol y la luna, la estrella y el lirio, la fuente y el pozo, el espejo y la rosa, además de la puerta del cielo, al centro del registro superior, circundada por la inscripción «*vidis preciosam sicut columbam ascendentem de superribos aquarum*». El citado Aguilera relacionó esta obra con *La visitación*, del Museo del Prado, y *El bautismo de Cristo*, de la catedral de Valencia, obras a la sazón atribuidas a Vicent Macip.⁵⁹

En otro orden de cosas ha de recordarse que, según las crónicas del monasterio de la Trinidad, sor Isabel de Villena, abadesa del mismo, fue la creadora en Valencia de este tipo iconográfico. T. Llorente es de esta opinión,⁶⁰ que después recoge E. Tormo,⁶¹ quien puntualiza por cierto que ni en la edición de 1497 de la *Vita Christi*, ni en la de 1513, ha visto una palabra acerca de la representación de la Inmaculada Concepción por más que la ilustre escritora dedica ya el primer capítulo a glosar este privilegio mariano. Llorente debió tomar aquella opinión de Agustín Sales, quien en su *Historia del Monasterio de la Trinidad*, escribe:

⁵⁸ AGUILERA CERNI, Vicente, «Las obras y los días. El Maestro de la Coronación Lambert», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, págs. 136-137.

⁵⁹ AGUILERA, 1956, 133-136.

⁶⁰ LLORENTE, Teodoro. *Valencia*. Barcelona, 1887, I, pág. 830.

⁶¹ TORMO, 1915, 29.

*Sor Isabel de Villena, ó ilustrada de lo alto ó instruida de leer á San Bernardo, fue la que ideó la forma con que se debe pintar á María Santísima en el instante de su Concepción en gracia. Es á saber, en pie, sobre la luna, vestida de blanco, con manto azul y juntas las manos sobre el pecho y en medio del Padre Eterno y su Hijo, que le ponen la corona, y sobre ésta el Espíritu Santo, en forma de paloma... En esta forma, hay varias pinturas del tiempo de esta venerable dentro de los Claustros de su Real Monasterio que yo he visto, y otra de la misma edad en el Altar del Crucifijo de la Iglesia que fue del Canónigo Exarch que murió en 1479. Después, por 1484, se apareció María Santísima asimismo vestida, á la noble virgen Sor Beatriz de Silva, fundadora en Toledo de la Orden de la Purísima Concepción. Y así confirmó el cielo el pensamiento de nuestra Venerable Villena.*⁶²

83

Probablemente sor Isabel de Villena, que efectivamente profesó una acendrada devoción mariana inmaculista, bien palpable en su *Vita Christi*, se limitó a inspirar y encargar una versión de la Inmaculada, cuyo modelo, salvo algunas variantes, era ya familiar al pueblo desde un origen difícil de determinar.

El interés de este texto de Agustín Sales radica principalmente en que, al constatar la existencia de varias Inmaculadas de la época de sor Isabel de Villena, el hecho se convierte en una prueba más de la necesidad de desterrar la idea, tradicionalmente mantenida, de atribuir la invención de esta iconografía al pintor Juan de Juanes o a su mentor el jesuita P. Alberro, ya que aquél se limitó, más bien, a recrear un modelo ya conocido.

De otra parte, el propio Vicent Macip, con su hijo Juan de Juanes, son los autores de la tabla de la Inmaculada que perteneciera al banco Urquijo, hoy en las colecciones del Santander-Central- Hispano, pintura más arcaica, todavía con fondo dorado, fechada hacia 1554 y anterior por tanto a la pintura de la iglesia de la Compañía, inspirada básicamente en aquélla. La iconografía de ambas pinturas guardan de otro lado estrecha relación con la viñeta de la Purísima que el editor del *Spill o Libre de les Dones*, de Jaume Roig, puso al frente de esta obra en 1531, el mismo xilgrabado que sirvió para ilustrar la edición del *Conceptu Virginali*, impreso en Valencia por Joan Vinyau.⁶³ Ese mismo año, en el libro de horas ya citado, publicado en París por Simón Vostre figuran, asimismo los símbolos marianos de modo semejante a como aparecen en la viñeta del *Spill*.⁶⁴

⁶² SALES, Agustín. *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia, 1761, pág. 88.

⁶³ SERRANO MORALES. *Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. Valencia. 1898-1899, pág. 589.

⁶⁴ RIBELLES COMÍN, José. *Bibliografía de la Lengua Valenciana*. Madrid, 1929, II, págs. 563-564.

Oportunamente habrá que precisar el verdadero alcance de la intervención del jesuita P. Alberro como inspirador de la famosa Purísima de Juan de Juanes.

En resumen, resulta un tanto problemático el origen de la iconografía de la *Virgen Tota Pulchra* si bien parece fuera de toda duda que el arquetipo surge en Francia, a finales del siglo xv, así como su difusión por medio del grabado xilográfico, arraigando en España tempranamente dada la profunda devoción mariana del pueblo. En Valencia debió ser un modelo bastante común a finales del siglo xv y, sobre todo, a principios del siglo xvi, conservándose varios grabados que ilustran determinados impresos apoloéticos en pro de este privilegio mariano.

84

Años después, todavía el jesuita Johannes Molanus, en su severo tratado *De historia SS. imaginum et pictorum* (1568), aconsejaría este modelo iconográfico para fijar la imagen de la Inmaculada Concepción,⁶⁵ revalidando la incorporación, a su alrededor, de los símbolos y alegorías tradicionales con sus respectivas inscripciones, elementos éstos que constituyen la clave de la significación de este modelo iconográfico ya que sin aquéllos, con solo la figura de la Virgen, resultaría imposible ver en ella a la imagen de la Inmaculada Concepción con toda su profunda significación teológica.

3.2. Símbolos y atributos

Ya se ha indicado que la característica principal de la Virgen *Tota Pulchra*, a diferencia de la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, es que no aparece todavía aislada, sola, sino rodeada de una serie de atributos cuyo origen y significados se estudian seguidamente.

Estos atributos, salvo alguna que otra variante, se repiten de modo casi idéntico en todas las composiciones. Obviamente, la manera concreta de representarlos varía según la época, el estilo, la técnica, el autor, reflejando, de alguna manera, los cambios de gusto, de sensibilidad artística, etc.

Podemos distinguir varios tipos:

a) *Símbolos astrales*, normalmente situados en la parte superior:

- El sol, representado casi siempre como una expresiva y rudimentaria faz humana.
- La estrella, colocada simétricamente al otro lado, en forma de círculo radiante o rueda dentada.

⁶⁵ STRATTON, 1989, 34, y Rafael GARCÍA MAHÍQUES, «La iconografía de la Inmaculada Concepción», en *Tota Pulchra. Mostra iconográfica de la Puríssima a Ontinyent*. Valencia, 2004, págs. 23-24.

• La luna, como un creciente, a veces también con rasgos antropomorfos, orientado hacia la derecha o hacia la izquierda, que se intenta acabar formando un círculo. Más tarde se coloca, siguiendo el modelo de la Mujer Apocalíptica, a los pies de la Virgen.

• Corona de doce estrellas, transcripción literal del texto del *Apocalipsis*, cap. 12, 1, al decir de la Mujer contemplada por san Juan que estaba *cubierta de sol, la luna debajo a sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas*.

b) Símbolos vegetales:

- El rosal.
- El lirio.
- La palmera.
- La vara de azucenas.
- El ciprés.
- El cedro.
- El olivo.

A menudo se sitúan en la zona intermedia y agrupados de dos en dos.

c) Representaciones arquitectónicas:

- La puerta.
- La torre.
- El pozo.
- La fuente.
- La ciudad.
- El huerto.

Evidentemente, estos últimos son los que más varían en su representación, reflejando los cambios de estilo. La ciudad y el huerto cerrado aparecen siempre en la parte inferior.

d) No pudiendo ser incluido en los otros grupos, hay que aludir en concreto al espejo, que también varía de unas composiciones a otras, según el gusto del momento.

3.2.1. Su origen

La fuente más directa de inspiración de estos símbolos que acompañan a la *Tota Pulchra* son las letanías compuestas en alabanza a la Virgen. No se trata, como a menudo se ha dicho, de las letanías lauretanas —por proceder del famoso santuario maria-

no de Loreto, aparecidas en su forma actual en 1576 y aprobadas por Sixto IV, para toda la Iglesia, en 1587—, sino de otros textos similares anteriores, escritos desde el siglo XIII, denominadas letanías prelauretan⁶⁶.

Estas invocaciones de alabanza a la Virgen se formaron combinando y recopilando diversas metáforas bíblicas que habían sido aplicadas a la Virgen repetidas veces desde los primeros siglos.

Estudiaremos a continuación el origen bíblico de estos atributos, su aplicación a la Virgen por los Padres de la Iglesia y, finalmente, estas primeras letanías en las que directamente se inspiraron los artistas para la creación del tipo iconográfico de la Virgen *Tota Pulchra* de tan acendrado arraigo en Valencia.

86

La Sagrada Escritura

Como ya se ha señalado, casi todos los símbolos que habitualmente acompañan a la Virgen *Tota Pulchra* están tomados de la Sagrada Escritura. Se trata de determinados pasajes bíblicos aplicados tradicionalmente por los liturgistas y escritores eclesiásticos a María. La mayoría proceden del *Cantar de los Cantares* y del *Eclesiástico*.

La Esposa del *Cantar de los Cantares*, la Sulanita, ha sido siempre interpretada como figura de María. Por ello alguno de estos símbolos tiene su origen en las alabanzas que se dedican a la esposa en el poema bíblico. Así:

- La fuente sellada. («*Fons signatus*», *Cant.* 4, 12 y 4, 15).
- El huerto cerrado. («*Hortus conclusus*», *Cant.* 4, 12).
- El lirio entre espinas. («*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*», *Cant.* 2, 2).
- La luna y el sol. («*Quae is ista, quam progreditur, quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol...*», *Cant.* 6, 9). También el Apocalipsis es explícito al respecto al afirmar en el pasaje 12, 1 «*Et signum magnum apparuit in Coelo: Mulier amicta Sole, et Luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim*».
- El pozo de aguas vivas. («*Puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de Líbano*», *Cant.* 4, 15).

⁶⁶ DE SANTI, A. *Les Letanies de la Sainte Vierge. Etude historique et critique*. París, 1900. El texto más antiguo conocido de las letanías a la Virgen es el contenido en un misal de Maguncia del siglo XII, si bien existieron en el transcurso de los siglos varias recensiones. El que actualmente se practica, de ordinario al fin del Santo Rosario, fue adoptado en el famoso santuario mariano de Loreto.

- La torre de David. («*Sicut turris David collum tuum, quae aedificata est cum propugnaculis*», *Cant.* 4, 4).

También se ha aplicado a la Virgen el capítulo 24 de *Cohélet* o *Eclesiástico* en el que la Sabiduría se elogia a sí misma. De allí han sido tomadas otras de estas alegorías:

- El cedro del Líbano y el ciprés de Sión. («*Quasi cedrus exaltata sum in Libano et quasi cupressus in monte Syon*», *Coh.* 24, 17).

- El olivo. («*Quasi oliva speciosa in campis*», *Coh.* 24, 19).

- La palmera. («*Quasi palma exaltata sum in Kadesh*», *Coh.* 24, 18).

- El rosal de Jericó. («*Quasi plantatio rosae in Iherico*», *Coh.* 24, 18 o también «*Ego flos campi, et lilium convallium*», *Cant.*, 2, 1).

- Con un significado semejante se ha aplicado a la Virgen una de las metáforas del *Libro de la Sabiduría*: el espejo sin mancha («*Speculum sine macula Dei Maiestatis et imago bonitatis eius*», *Sb.* 7, 26).

Completan el conjunto de símbolos habitualmente situados alrededor de la *Tota Pulchra*, la ciudad de Dios («*Civitas Dei*», *Salmo* 86, 3), la puerta del Cielo («*Porta coeli*», *Gen.* 28, 17), la Vara de Jesé, que como vimos al estudiar el tema del árbol de Jessé, está tomado de la profecía de Isaías («*Egredietur virga de radice Iese...*», *Is.* 11, 1) y, finalmente, la estrella del mar o *Stella maris*, única alegoría que no procede de la Biblia, sino del *Ave maris stella*, himno litúrgico en honor de la Virgen que se incluye en la oración de la hora de vísperas, y existente ya a fines del siglo IX.

La literatura patristica

Estos textos bíblicos aparecen frecuentemente como elogios y alabanzas a la Santísima Virgen, en himnos, homilias, tratados, laudes, etc. A modo de ejemplo y constatación, hemos entresacado algunos fragmentos de las obras de escritores eclesiásticos de distintas épocas en los que se aplican a María estas imágenes simbólicas.

Conviene señalar que estas metáforas se encuentran en mayor número en los escritos de los Padres de la Iglesia Oriental que en los de la Iglesia Occidental, por poseer aquellos un lenguaje mucho más poético, más lírico, de sensibilidad menos racionalista.

• Cedro

Es ésta una imagen inspirada en el *Libro de Ezequiel* y simboliza la majestad de la Virgen, pero también en el *Eclesiastés* 24, 17.

El ejemplo más antiguo en el que aparece el cedro como elogio dedicado a María, lo hemos encontrado en un texto de Venancio Fortunato († 609), perteneciente a su obra *In laudem Sanctae Maríae Virginis*, que comienza con las palabras «*Celsa super cedros*». ⁶⁷

Posteriormente san Pedro Damiano († 1072), en su sermón *In honore Sanctae Maríae*, incluye las palabras: «*Tu cedrus in Libano*». ⁶⁸ Estas mismas palabras se encuentran aplicadas a la Virgen en la *Oratio LV* de san Anselmo († 1109): «*Tu cedrus in Libano*». ⁶⁹ Más expresivo aun resulta el texto de Hugo de San Víctor († 1141), en su homilía XLVII *In Assumptione Beatae Maríae semper Virginis* donde a la letra dice:

Cedrus arbor est in Libani alta et valde imputribilis (...) Recte igitur beata Dei Genitrix arbor Libani fuit, quae de saeculo praesentis carnis origen habuit. Sed ipsius Libani altitudinem excessit, quia cunctam mundi gloriem suarunt sublimitate virtutum transcendit. Bene denique se sicut cedrum exaltatam dixit. ⁷⁰

88

• Ciprés

Esta imagen debió de aplicarse a la Virgen en fecha tardía, pues no se encuentra testimonio anterior al siglo XI.

La misma frase «*Tu cupressus in monte Sion*» aparece en dos obras ya citadas, el sermón *In honore Sanctae Maríae* de san Pedro Damiano († 1072) ⁷¹ y en la *Oratio LV* de san Anselmo. ⁷²

Asimismo, Hugo de San Víctor, en su sermón XLVII, *In Assumptione Beatae Maríae semper Virginis*, explica por qué María es comparada con el ciprés del monte Sión: «*Beata Virgo cypresus est exaltata in Monte Sion, qua dum in mundo viveret, cunctis, que mundi sunt potenter subactis, virtutum gradibus ad coelestia fortiter sacandes, divinitatis Gloriam praecuntis Ecclesiae fidelibus speculabatur*». ⁷³

⁶⁷ Cf. Migne, PL, 88, 277.

⁶⁸ Ib., PL. 145, 955.

⁶⁹ Ib., PL. 158, 962.

⁷⁰ Ib., PL. 177, 1026.

⁷¹ Ib., PL. 145, 945.

⁷² Ib., PL. 158, 962.

⁷³ Cf. Migne, PL. 177, 1025.

• Ciudad de Dios

Es símbolo tomado, como ya se dijo, del salmo 86, y su aplicación a María aparece ya desde el siglo VIII. Así, san Germán de Constantinopla († 733), en su homilía *In S. Mariæ Zonam*, la llama: «*Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei*». ⁷⁴

También san Juan Damasceno († 749) elogia a la Virgen como ciudad de Dios en repetidas ocasiones y concretamente en su homilía *In Nativitatem Mariæ Virginis*: «*Ave civitas regis magis*», «*Tota civitas Dei*». ⁷⁵ José el Himnógrafo († 833) por su parte, en su interesante *Mariæ*, donde aparecen reunidas ya varias de estas alabanzas marianas, hablando de la Virgen le aplica la siguiente metáfora: «*Civitas gloriosa regis aedificata est*». ⁷⁶ Curiosamente, este elogio mariano únicamente lo hemos constatado en escritos de Padres de la Iglesia oriental.

89

• Espejo

Es una de las imágenes marianas que con menos frecuencia aparece en la literatura patristica, quizá por proceder del *Libro de la Sabiduría*, un texto éste que ha sido relacionado con la Virgen en menos ocasiones.

Sin embargo, autores como Venancio Fortunato, en su obra *In laudem Sanctæ Mariæ Virginis*, llama a María «*Sidereum speculum*» ⁷⁷ y, posteriormente, san Bernardo, en su homilía *De laude Mariæ Virginis*, la denomina «*Innocentia speculum*». ⁷⁸

• Estrella

Como se ha indicado, este atributo no está tomado de la Biblia sino del himno *Ave maris stella*, compuesto a fines del siglo IX. Su sentido primigenio viene de la raíz hebrea *minurjuma* o *minurjam*, estrella del mar, mar amargo, gota del mar y mirra del mar.

Tras la invocación *Maris stella* se oculta una antigua etimología del nombre de María. Entre las interpretaciones que ofrece san Jerónimo († 420) del nombre de la Madre de Dios, en su *Liber de nominibus hebraicis*, se encuentra la de «*estrella de mar*». ⁷⁹ También san Isidoro de Sevilla († 636), en las *Etimologías*, explica: «*María sig-*

⁷⁴ Ib., PG. 98, 310.

⁷⁵ Ib., PG. 96, 670.

⁷⁶ Ib., PG. 105, 983.

⁷⁷ Ib., PL. 88, 277.

⁷⁸ Ib., PL. 182, 1144.

⁷⁹ Ib., PL. 23, 842.

nificat illuminatrix sive stella maris; genuit enim lumen mundi». ⁸⁰ Esta imagen se repite a menudo. Así, Georgius Piside (siglo VII), en su *Himno Acathistos*, interesante como modelo de posteriores letanías marianas, escribe: «*Ave stella quae solem profers*». ⁸¹

San Andrés de Creta († 720), en su *Homilía en la Dormición*, precisa más si cabe esta poética asociación al escribir: «*Stella maris est María, quia sicut stella in mari navigantibus est recte viae iudicium, sic Beata Virgo in hoc mundo fluctuose viventibus*». ⁸²

Finalmente, resulta muy expresivo el texto de san Bernardo perteneciente a la *Homilía II. Super missus est*, en la que, refiriéndose a la Virgen, proclama: «*Ipsa namque aptissime sideri comparatur; quia sine sui corruptione sidus emittit radium (...) Ipsa est praeclara et eximia stella super hoc mare magnum*». ⁸³

María es, dice san Buenaventura, *mar abundando en las gracias y amargo compadeciéndose de su Hijo*. ⁸⁴

Una letanía prelauretana la invocará como «*Lucidísima maris Stella*»; «*Stella matutina*», la del Loreto. Llámase también en otros textos «estrella de Jacob» y «estrella polar» pero, sobre todo, la liturgia le dará el nombre de «estrella del mar», como el himno *Ave stella maris*.

• Fuente

Es la fuente sellada y el huerto cerrado del *Cantar de los Cantares*: «Fuente sellada por Dios, de donde nace el río de la vida sin turbar su pureza virginal; jardín cerrado por todas las flores y perfumado por todos los perfumes, mas cerrado al hombre y a la serpiente».

Es uno de los símbolos marianos más repetidos en la literatura patristica desde los primeros siglos. San Ambrosio († 397), en el *Liber de Institutione Virginis*, explica la virginidad de María con estas palabras: «*Porta ergo clausas virginitas est: et hortus clausus, et fons signatus virginitas*». ⁸⁵

Justus de Urgel (siglo VI), en su *Explicatio Mystica del Cantar de los Cantares*, escribe: «*Potest etiam ipsa Mater Domine, Sancta María, intelligi, quae virgo concipiens virgo que generans, conclusi horti et signati fontis intemeratum in se decus exhibuit*». ⁸⁶

⁸⁰ Ib., PL. 82, 289.

⁸¹ Ib., PG. 92, 1335.

⁸² Ib., PG. 67, 1070.

⁸³ Ib., PL. 183, 69.

⁸⁴ S. BUENAVENTURA,

⁸⁵ Ib., PL. 16, 1174.

⁸⁶ Ib., PL. 63, 978.

San Isidoro de Sevilla, en *De ortu et obitum Patrum*, denomina a María «*Fons signatus, Mater Domini*».⁸⁷

San Juan Damasceno, en su *Homilía II en la Natividad*, se dirige a la Virgen en estos términos: «*Ave fons signatus, incorruptus origo, quae Christum vitae fluentum nihil faesis virginitatio signaculis edidisti*».⁸⁸

José el Hinnógrafo, en su *Maríale*, invoca así a María: «*O fons pura, ex quo Christus emanavit*».⁸⁹

También Juan el Geómetra (siglo IX), en su *Himno in Beatissimam Dei genitricem*, utiliza varias veces esta imagen con relación a la Virgen al calificarla como «*Libertatis fons*» o «*Fons luminum*».⁹⁰ Finalmente, san Anselmo, en su *Oratio LXI*, exclama refiriéndose a María: «*O fons misericordiae*».⁹¹

Las letanías, también, inspirándose en aquel pasaje del *Cantar de los Cantares*, amplificarán el primigenio sentido con las invocaciones «*Fons ortorum*», «*Fons misericordiae*», «*Fons salutis et gratiae*», «*Fons pietatis et laeticiae*», «*Fons consolationis et indulgentiae*».

• Huerto cerrado

Como la fuente, y en general todos los símbolos marianos tomados del *Cantar de los Cantares*, el huerto se repite con frecuencia en los escritos de los Padres de la Iglesia.

San Ambrosio, en el citado *Liber de Institutione virgines*, dice: «*Porta ergo clausa virginitas est: et hortus clausus virginitas...*».⁹²

San Jerónimo, en su obra *Adversus Jovinianum* comenta las palabras del *Cantar de los Cantares* con estas palabras: «*Hortus conclusus, soror mea, sponsa: hortus conclusus, fons signatus. Quod clausum est et signatum similitudinem habet matris Domini, matris et virginis*».⁹³

⁸⁷ Ib., PL. 83, 148.

⁸⁸ Ib., PG. 96, 960.

⁸⁹ Ib., PG. 105, 983.

⁹⁰ Ib., PG. 106, 858-862.

⁹¹ Ib., PL. 158, 997.

⁹² Ib., PL. 16, 1174.

⁹³ Ib., PL. 23, 265.

San Proclo de Constantinopla († 476), en su *Oratio de laudibus S. Maríae*, dejó escrito: «*Ipsa, floribus ac inmarcesibilis hortus in quo lignum vitae plantatum universis libere fructum immortalitatis praebet*».⁹⁴

También San Isidoro de Sevilla, en *De ortu et obitu Patrum*, denomina a María «*Virga Jesé, hortus conclusus*».⁹⁵

San Juan Damasceno, en su *Homilía en la Natividad de María II*, ensalza a la Virgen diciendo: «*Ave hortus conclusus, virginitate compendio nunquam aperta fertilitas, cuius odor est sicut agri pleni*».⁹⁶

92

San Andrés Cretense († 720), en el *Canon de la fiesta de la Concepción de Santa Ana*, la saluda con estas palabras: «*Nubem te, hortumque et lucis portam*».⁹⁷

Finalmente, Pascasio Radberto († 865), en su *Expositio in Matheum, lib. II, cap. I*, se recrea con la siguiente explicación:

*Itaque hortus conclusus, quia uterus virginis modus omnibus integer atque incorruptus fuit. Hortus autem ideo est appellatus quia universae deliciae paradisi in eo affloerunt et signatus est venter pudoris, ubi fons emeuit nostrae redemptionis.*⁹⁸

• Lirio

Símbolo también muy usual, principalmente en las poéticas alabanzas a la Virgen compuestas por los Padres de la Iglesia Oriental. Así, san Efrén († 373), en sus hermosos *Carmina Nisibena*, denomina ya a María «lirio entre espinas».⁹⁹ También san Epifanio († 403), en su sermón *De laudibus Virginis*, ensalza a la Virgen como «*Lilium Inmaculatum quod rosem inmarcesibilem genuit Christum*».¹⁰⁰

Teodoro de Ancira († 430), en su *Homilía VI*, refiriéndose a María, la llama «*Sicut lilium inter spinas germinans*».¹⁰¹

San Juan Damasceno utiliza de nuevo este símbolo mariano en su sermón *En la Natividad de María* cuando prorrumpe con estas alabanzas: «*O lilium inter spinas, ex*

⁹⁴ Ib., PG. 65, 758.

⁹⁵ Ib., PL. 83, 958.

⁹⁶ Ib., PG. 96, 690.

⁹⁷ Ib., PG. 97, 1311.

⁹⁸ Ib., PL. 120, 106.

⁹⁹ Cf. *Carmina Nisibena*, edic. Bickell, pág. 122.

¹⁰⁰ Ib., PG. 43, 495.

¹⁰¹ Ib., PG. 77, 1418.

generosima et máxime radice davidica progenitum», «*Ave liliun, cuius proles Jesus haec agri lilia vestit*». ¹⁰²

Juan el Geómetra, en su Himno *In beatissimam Dei genitricem*, se dirige a la Virgen con la siguiente salutación: «*Salve liliun, quae violas mudidamque anemonam narcisumque refers candiorque nive est*». ¹⁰³

Posteriormente, Hugo de San Víctor, en su sermón *In Nativitatem*, compara también a María con el lirio: «*Sic est flor pulchritudine, suavitate liliun*». ¹⁰⁴

También san Bernardo, en *De laude Maríae virginis*, la ensalza como «*O inviolabile castitatis liliun*». ¹⁰⁵

La Bienamada del *Cantar de los Cantares*, además de *Lilium convallium* es invocada también como *Lilium inter spinas*, *Azucena de los valles*, *Azucena entre los espinos*, *más ricamente vestida que Salomón en su gloria*.

Vemos, pues, cómo esta imagen, empleada a menudo por los Padres de la Iglesia oriental desde los primeros siglos, aparece después, a partir del siglo XI, en las alabanzas a la Virgen compuestas por los Padres de la Iglesia latina.

• Luna

Cual la luna, la Virgen es pura y recibe su luz del divino sol: por ello se le llama *Pulchra ut luna* y *Pulchrior luna*, inspirándose lo dicho en el cap. XII del *Apocalipsis*.

San Juan Damasceno, aplicando a la Virgen las palabras del *Cantar de los Cantares*, escribe en su Homilía I *In Dormitionem Beatae Virginis Maríae*: «*Quae est ista quae ascendet dealbata, exoriens ut aurora, pulchra ut luna, electa ut sol*». ¹⁰⁶

Juan el Geómetra, en su Himno *In beatissimam Dei genitricem*, prorrumpe con esta invocación: «*Gaude luna hilaris*». ¹⁰⁷

San Anselmo, en su *Oratio IV* se dirige a la Virgen con estas palabras: «*Tu es luna in medio firmamenti*». ¹⁰⁸

¹⁰² Ib., PG. 96, 670-690.

¹⁰³ Ib., PG. 106, 858.

¹⁰⁴ Ib., PG. 177, 979.

¹⁰⁵ Ib., PL. 182, 1144.

¹⁰⁶ Ib., PG. 96, 715.

¹⁰⁷ Ib., PG. 106, 258.

¹⁰⁸ Ib., PL. 158, 960.

Más expresivo aún resulta el texto de Inocencio III († 1216), en su Sermón *En la Asunción* cuando dictamina: «*Sicut rationabiliter asserunt, qui de rerum naturis disserunt, luna frigida est et humida, quia frigida designat virginitatem; quia humida, humiditatem. Frigiditas ergo et humiditas lunae: virginitas et humiditas Maríae*».¹⁰⁹

• Olivo

94

Como ejemplo más antiguo en el que aparece esta imagen mariana citaremos un texto de San Proclo de Constantinopla, perteneciente a su *Oratio de laudibus Sanctae Maríae* que en traducción latina precisa: «*Haec oliva fructífera plantata in domo Domini, ex que Spiritus Sanctus Dominici corporis rarum accipens*».¹¹⁰

San Juan Damasceno, en su *Sermón en la Natividad de María*, denomina también a la Virgen «*Oliva fructífera in domo Dei*».¹¹¹

Asimismo, José el Himnógrafo, en su *Maríale*, se dirige a la Virgen diciéndole: «*es velut oliva fructífera, o virgo, quae ex radice Jesse germinasti*».¹¹²

Posteriormente, Hugo de San Víctor, en su *Sermón en la Anunciación* explica el porqué de esta comparación en estos términos: «*Oliva figurat misericordiam. Fuit ergo Beata María oliva per misericordiam et tanto pretiosor per misericordiam, quanto excellentior per gratiam*».¹¹³

• Palmera

Emblema de la victoria sobre el pecado y la muerte, es símbolo también de sabiduría, perfección, prosperidad y hermosura.

Es este uno de los símbolos más raros en la literatura mariana. Sólo hemos encontrado dos ejemplos ya muy tardíos.

Concretamente Hugo de San Víctor, en su *Sermón en la Asunción*, escribe:

Palma autem victoriam significat. Bene igitur Beata Dei genitrix se velut Palmam in Cades exaltatam gloriatur, quia spiritualibus hostibus potenter et victorioso subactis non dolore criminum, sed amore praemiorum coelestium compuncta suavissime potabatur.¹¹⁴

¹⁰⁹ Ib., PL. 217, 583.

¹¹⁰ Ib., PG. 65, 755.

¹¹¹ Ib., PG. 96, 670.

¹¹² Ib., PG. 105, 983.

¹¹³ Ib., PL. 177, 1023.

¹¹⁴ Ib., PL. 177, 1027.

También R. Jordán († h. 1390), autor de una colección de cantos de alabanzas a la Madre de Dios, quien se proclamaba a sí mismo «idiota de la Virgen», repite varias veces esta imagen en su obra *De Beatae Virginis* con sendos razonamientos de este tenor:

Merito comparatur Palmae quia haec amarissimo est in radice, dulcissimo est in fructu»,¹¹⁵ «*Si palma est arbor victoriosa, designat victoriam, Beata Virgo victoriosísima fuit, quia mundum paupertate, carnem virginitate, diabolum vincit humilitate*».¹¹⁶

• Pozo

El *Cantar de los Cantares*, ya se ha dicho, habla del *Puteus aquarum viventium aquae fluunt impetu de Libano*, pozo inagotable de aguas vivas.

Sin embargo, no es uno de los símbolos más frecuentes en la literatura patristica si bien hay que resaltar además su introducción tardía pues el único ejemplo antiguo constatado, en el que aparece esta imagen mariana, es un texto de san Proclo de Constantinopla en su *Oratio de laudibus Sanctae Mariae*. Dice así: «*Haec quintus puteus veri iurisjurandi, in que immortalitatis aque, per adventum domini in carne, in plenitudine quinti foederis efluxit*».¹¹⁷

Los ejemplos restantes son todos ellos posteriores al siglo XI. Así, san Bernardo, en *De laude Mariae Virginis*, ensalza a María con esta inspirada frase: «*Quasi puteus aquarum viventium de Libano coelesti copiosos amicat*».¹¹⁸

Pedro de Cella († 1183), en su *Sermón I en la Anunciación*, dirá por su parte: «*Maria est puteus ex quo hauritur peccatis nostris indulgentia*».¹¹⁹

• Puerta

Esta imagen, muy usual en la literatura mariana, procede como se ha dicho ya del Génesis, pero se ha relacionado tradicionalmente también con la puerta orientada hacia oriente de la profecía de Ezequiel:

¹¹⁵ Cf. *De Beatae virginis, Pars. 14, Contemplatio 4*.

¹¹⁶ Cf. *supra*, part. 14, contemplatio 46.

¹¹⁷ *Ib.*, PG. 65, 755.

¹¹⁸ *Ib.*, PL. 182, 1144.

¹¹⁹ *Ib.*, PL. 184, 712.

*Tornóme hacia la puerta de afuera del Santuario, la cual mira hacia el Oriente; y estaba cerrada. Y díjome Yavé: esta puerta ha de estar cerrada, no se abrirá ni entrará por ella hombre, porque Yavé, Dios de Israel, entró por ella.*¹²⁰

María mediadora es *Porta coeli*, así llamada también por los Padres de la Iglesia. En alguna letanía, *Porta paradisi* y en la lauretana, *Janua coeli*.

San Ambrosio, en el *Liber de institutione virginis*, basándose en esta profecía utiliza así mismo la imagen simbólica de la puerta: «*Quae autem est illa porta santuari, porta illa exterior ad Orientem, que manet clausa (...) Haec porta est Beata María, de qua scriptum est: Dominus per transivi per eam et erit clausa post partum*».¹²¹

Del mismo modo, san Jerónimo, en su *Comentario al libro de Ezequiel*, considera esta puerta cerrada como una imagen de María: «*Pulchre quidam portam clausam per quam solus Dominus Deus Israel ingreditur et dux cui porta clausa est, María virginem intelligunt quae et ante et post partum virgo permanens*».¹²²

Georgios Pisida, en el *Himno Acatistos*, se dirige a María con este saludo: «*Ave posta salutis*».¹²³ También san Andrés Cretense, en su homilía *In Domitionem Maríae III*, la ensalzará al calificarla así: «*Tu caelorum porta*».¹²⁴

San Juan Damasceno repite por su parte varias veces esta imagen en su *Sermón en la Natividad de María*: «*Dei porta, perpetua virginitate nitens*», «*Ave portam ad Orientem spectans*».¹²⁵ Encontramos también, en sucesivas ocasiones, esta imagen en el *Maríale* de José el Himnógrafo: «*Porta coelestis*», «*Tu, Domina, porta unica, per verbum solum per transivit*».¹²⁶

Posteriormente, san Bernardo, en su *Sermón de la Anunciación* relaciona igualmente la puerta de Ezequiel con María cuando enseña: «*Hanc in Ezechielis visione orientalis porta, qua nulli umquam patent praesignabat*»¹²⁷

¹²⁰ Ez 44, 1-2.

¹²¹ P. L. 16, 1174.

¹²² P. L. 25, 430.

¹²³ P. G. 92, 1335.

¹²⁴ P. G. 97, 1106.

¹²⁵ P. G. 96, 670-690.

¹²⁶ P. G. 105, 983 y ss.

¹²⁷ P. L. 183, 433.

• Rosa

A menudo la Virgen aparece poéticamente comparada con la rosa entre espinas del *Eclesiástico* en poemas, himnos y cantos de alabanzas a ella dedicados. Así, el poeta Sedulio, en su *Carmen Pascale* compuso este inspirado cántico:

Et, velut e spinis mollis rosa surgit acutis

Nihil quod laedat habens, matremque obscurat honore

Sic Evae de stirpe sacra veniente María

*Virginis antiquae facinus nova virgo piaret.*¹²⁸

97

San Juan Damasceno repite varias veces esta imagen en su *Homilía en la Natividad de María*: «*O rosa, quae ex spinis orta es divinoque odore cuncta perfudisti*», «*Ave rosa immarcessibilis infinitate fragans*».¹²⁹

José el Himnógrafo, en su *Maríale*, escribe refiriéndose a la Virgen: «*Rosa divina aparuit et universos terrae fines hodie replevit sua veolantia et peccati nostri eliminavit*».¹³⁰

San Pedro Damían, en su composición *In honore Sanctae Maríae*, se dirige a María con esta alabanza bíblica: «*Tu rosa in Hiericho*».¹³¹ También San Anselmo, en la *Oratio LV*, la denomina «*Tu rosa purpurea in Hiericho*».¹³²

Asimismo, Hugo de San Víctor, en su *Sermón in Nativitatem*, puntualiza: «*Sic est flor pulchritudine, favus dulcedine, rosa charitate vel compassione*».¹³³

Las letanías la invocan como *Rosa verdi parens*, *Rosa spina carens*, *Rosa semper vernans*, *Rosa angelorum iubilus*, *Rosa Patriarcharum laetitia*, *Rosa Predicatorum subsidicem*, *Rosa castitatis*, *Rosa mystica*.

• Sol

María es *Electa ut sol*, puesto que Ella es en el universo y entre los santos lo que es el sol en el firmamento. Es la única después de Dios, Sol revestido de sol, cuyo doble esplendor llena el tiempo y la eternidad.

¹²⁸ P. L. 19, 595.

¹²⁹ P. G. 96, 670-690.

¹³⁰ P. G. 105, 98.

¹³¹ P. L. 145, 955.

¹³² P. L. 182, 1144.

¹³³ P. L. 177, 979.

Venancio Fortunato, en su obra *In laudem Beatae Virginis Maríae*, ensalza a María como «*Sol matutinus in albo*». ¹³⁴ Georgios Pisida, por su parte, en el *Himno Acathistos*, le dedica este elogio: «*Ave radius solis intellectuali*». ¹³⁵

San Juan Damasceno, en su ya citada homilía I *In dormitione Beatae Maríae*, aplica a la Virgen las palabras del *Cantar de los Cantares*: «*Quae est ista quae ascendit dealbata exoriens ut aurora, pulchra ut luna, electa ut sol, tu flos campi*». ¹³⁶ También José el Himnógrafo, en su *Maríale*, escribe: «*Radiantem tamquam solem*». ¹³⁷

Posteriormente, Hugo de San Víctor, en el sermón *In Nativitate*, la llama: «*Sol consummatione*», ¹³⁸ en tanto san Bernardo, coetáneamente, en su *De laude Maríae* afirma de la Virgen: «*Si solem te dixerimur splendidior eres*». ¹³⁹

Es, pues, éste un símbolo mariano que aparece a menudo desde el siglo VII.

• Torre

Tomado este símbolo del *Cantar de los Cantares*, hace referencia a la Virgen como desposada de Cristo y consecuentemente de la Iglesia.

Dos padres griegos ya citados, Georgios Pisida, en el *Himno Acathistos*, saluda a María con estas palabras: «*Ave ecclesiae turris inconclusa*», ¹⁴⁰ mientras que san Andrés de Creta, en la homilía *En la Dormición* la proclama como «*Turris firmissima absconditae spe*». ¹⁴¹

Posteriormente, Hugo de San Víctor, en su sermón *In Nativitate*, escribe: «*Sic est flor pulchritudine, fавus dulcedine, rosa charitate vel compassione, castrum securitate, muris vel turris fortitudine*». ¹⁴²

Este símbolo se incorporó a las letanías lauretanas con la invocación de *Turris Davidica* y de *Turris eburnea*.

¹³⁴ P. L. 88, 277.

¹³⁵ P. G. 92, 1345.

¹³⁶ P. G. 96, 715.

¹³⁷ P. G.. 105, 983.

¹³⁸ P. L. 177, 979.

¹³⁹ P. L. 182, 1144.

¹⁴⁰ P. G. 92, 1347.

¹⁴¹ P. G.. 97, 1068.

¹⁴² P. L. 177, 979.

• Vara de Jesé

Ya indicamos, al hablar de la iconografía del árbol de Jesé, que la vara de este antepasado de Cristo a quien se refiere la profecía de Isaías ha sido identificada por los escritores eclesiásticos como una figura de la Virgen.

San Jerónimo, en su *Comentario al profeta Isaías*, explica cómo debe ser interpretada esta profecía:

*Viregma et florem de radice Jesse, ipsum Dominum Judaei interpretatur, quod scilicet in virga regnantes potentia, in flore pulchritudo monstratur. Nos autem virga de radice Jesse, Sanctam Mariam Virginem intelligamus, quae nullum habuit sive fruticem cohaerentem.*¹⁴³

Del mismo modo, san Isidoro de Sevilla, en *De ortus et obitu Patrum*, indica: «*Maria quae interpretatur Domina sive illuminatrix, clara stirps David, Virga Jesse*».¹⁴⁴ Otro padre mozárabe, san Ildefonso de Toledo († 667), en su obra *De virginitate Beatae Mariae*, ha escrito: «*Haec in Isaia virga exiet de radice Jesse, idest de genere eius exorta*».¹⁴⁵

San Andrés Cretense afirma en su homilía *In Dormitione Mariae III*:

*Isaías dixit: egredietur virga de radice Jesse et flor de radice eius ascendt, quod sane Christum atque virginem manifeste radix enim prope David: virga procul alubia Maria est: flos vero Christum...*¹⁴⁶

Otro padre de la Iglesia oriental, san Juan Damasceno, en su *Homilía 2^a en la Natividad* señala: «*Hodie virga de radice Jesse orta est*».¹⁴⁷

San Anselmo, en la *Oratio IV*, se dirige a la Virgen María con las siguientes palabras: «*Tu virga de radice Jesse*».¹⁴⁸ Finalmente, san Bernardo, en *De laude Mariae Virginis*, emplea parecida metáfora al exclamar: «*O virga, virga nobilisis, virga Jesse, per quam in ramo convaluit, quod perierat in radice*».¹⁴⁹

¹⁴³ P. L. 24, 144.

¹⁴⁴ P. L. 83, 149.

¹⁴⁵ P. L. 96, 58.

¹⁴⁶ P. G. 97, 1095.

¹⁴⁷ P. G. 96, 663.

¹⁴⁸ P. L. 158, 962.

¹⁴⁹ P. L. 182, 1144.

La literatura mariana: primeras letanías

Hemos visto claramente cómo estas imágenes, colocadas en torno a la Virgen *Tota Pulchra*, aparecen a menudo referidas a María en la literatura patristica desde los primeros siglos.

Lógicamente, cuando, a partir del siglo XII, se componen las primeras letanías en honor a la Virgen, a imitación de las de los santos, reúnen, en ellas, estas imágenes, estos elogios ya usualmente relacionados con María.

100

Las letanías marianas proliferan, justamente, en la segunda mitad del siglo XV, momento en que, como hemos señalado, surge el modelo iconográfico de la Virgen *Tota Pulchra*. Es por tanto, muy probable que los artistas se inspiraran en ellas.¹⁵⁰

A pesar de ser estos elogios marianos tan frecuentes en los escritos de los Padres, sobre todo de los Padres de la Iglesia oriental, no parece que los autores de estas letanías se hayan inspirado directamente en ellos, ni tampoco en la Sagrada Escritura. Su fuente de inspiración más directa fueron, probablemente, los *Laudes Mariæ*, alabanzas a la Virgen compuestas en gran número, desde principios de la Edad Media. Las diversas letanías en honor de María serían, pues, versiones, más o menos libres, de estos *laudes*.¹⁵¹

Angelo de Santi considera como las más antiguas letanías marianas conocidas las que aparecen en un manuscrito del siglo XII, perteneciente a la Biblioteca de Majencia, con la denominación *Letanía de domina nostra dei genitrice Virgine Mariæ. Oratio valde bons. Cottidie pro quacumque tribulatione dicenda est*.

En ellas, encontramos reunidas varias de las citadas imágenes marianas, concretamente en las siguientes invocaciones:

Sancta Mariæ, Porta Coeli, introitus paradisi, sacrarium spiritus sancti, ora pro nobis, benedictum ventris tui fructum.

Sancta Mariæ, stirps patriarcharum, vaticinium prophetarum, solatium apostolorum, rosa martirum, predicatio confessorum, liliium virginium, ora pro nobis benedictum ventris tui fructum (...).

Sancta Mariæ, tu firmata in Sion, virgo florens Aaron, madidium vellus Gedeon, ora pro nobis, benedictum ventris tui fructum (...).

*Sancta Mariæ, tu floris et roris, panis et pastoris, virginum regina, rosa sine spina, ora pro nobis benedictum ventris tui fructum (...)*¹⁵²

¹⁵⁰ BATAILLON, 1923, 263.

¹⁵¹ DE SANTI, 1900, 160.

¹⁵² Ib., pág. 108-115.

También se reúnen algunos de estos elogios en las letanías que figuran en un manuscrito de la Biblioteca de San Marcos de Venecia, fechadas a finales del siglo XIII:

Sancta María, porta paradisi (...)
Sancta María, precarior luna.
Sancta María, solem lumine vincens (...).
Sancta María, fons vere sapintie, (...).
Sancta María, speculum divine contemplationis, (...)
Sancta María, porta patens et clausa.
Sancta María, inmarcesibilis rosa.¹⁵³

101

Del mismo modo aparecen varias de estas alabanzas marianas en un manuscrito del Museo Borgia, de Roma, de fines del siglo XIV:

Sancta María, templum spiritus sancti, (...).
Sancta María, porta paradisi (...).
Sancta María, scala celi.
Sancta María, fons vere sapience.
Sancta María, porta clausa et patens (...).
Sancta María, speculum divina contemplationis¹⁵⁴

En un manuscrito de la Biblioteca Vaticana, *sección otob. Lat. 516*, también de fines del siglo XIV, se encuentran unas letanías muy semejantes, que reúnen los siguientes elogios a la Virgen:

Sancta María, porta paradisi, certissima (...).
Sancta María, fons caritatis.
Sancta María, fons pietatis.
Sancta María, fons dulcedinis.
Sancta María, fons misericordie (...).
Sancta María, speculum contemplatione divine (...).
Sancta María, porta celi.¹⁵⁵

¹⁵³ lb., pág. 130.

¹⁵⁴ lb., pág. 128.

¹⁵⁵ lb., pág. 228.

Ángelo de Santi indica haber descubierto un interesante manuscrito del siglo XIV en los archivos capitulares de Cividale del Frioul (Italia) en el que se incluyen otras letanías marianas, con algunas de estas imágenes marianas:

Sancta María, virga Iesse.

Sancta María, oliva ubera.

Sancta María, porta paradisi (...).

Sancta María, fons misericordie.

Sancta María, fons hortorum, (...).

*Sancta María, maris stella.*¹⁵⁶

102

En el siglo XV, ya se ha dicho, proliferan estas letanías, reuniéndose en ellas cada vez mayor número de los elogios marianos, que pasaron, después, a la representación plástica de la Virgen *Tota Pulchra*. Citaremos a modo de ejemplo algunos fragmentos de letanías compuestas ya en el siglo XV. Así, un texto perteneciente a un incunable de la Biblioteca Casanatense, denominado «*Oratio dicenda die sabbati ad honorem intemerate Dei genitricis Virginis Marie*», incluye las siguientes deprecaciones:

Flos florum.

Lilium convalium (...).

Rosa sine spina.

Stella matutina (...).

Hortus conclusus.

Fons signatus.

*Aqua vive puteus.*¹⁵⁷

Publica Ángelo de Santi como documento inédito una oración, en forma de letanías, extrapolada de un manuscrito del siglo XV de la Biblioteca del Colegio Pontificio León d'Anagni. En él, hemos seleccionado las siguientes imágenes marianas:

Sancta María, hortus conclusus,

Sancta María, fons signatus (...).

¹⁵⁶ lb., págs. 134-135.

¹⁵⁷ lb., págs. 213-214.

Sancta María, rosa castitatis.
Sancta María, scala humilitatis.
Sancta María, stella maris.
Sancta María, scala paradisi.
Sancta María, porta celi, (...).
Sancta María, lilium inter spinas (...).
Sancta María, fons misericordie.
*Sancta María, fons salutatis et gratie.*¹⁵⁸

Más interesantes resultan, desde nuestro punto de vista, *Las Letanías de Nuestra Señora*, compuestas a fines del siglo xv e incluidas en un *Officium Nostrae Dominae*, publicado en París, en 1586. En ellas encontramos reunidas la mayoría de las alabanzas marianas que habitualmente aparecen en torno a la Virgen *Tota Pulcra*, en concreto:

Sancta virgo, pulchra ut luna.
Sancta virgo, electa ut sol, (...).
Virga Iesse e qua flos Christus ascendit.
Porta Sanctuarii clausa (...)
Hortus conclusus.
Fons signatus.
Puteus aquarum viventium.
Lilium inter spinas.
Speculum sine macula.
Stella matutina.
Stella maris (...).
Sancta virgo, fons perennis curatuonum.
*Sancta virgo, porta celi.*¹⁵⁹

En definitiva, parece claro que en este tipo de letanías prelauretanas debieron encontrar los artistas el modelo, la fuente de inspiración, para la representación de los

¹⁵⁸ Ib., págs. 215-217.

¹⁵⁹ Ib., págs. 205-207.

atributos que acompañan a la Virgen *Tota Pulcra*. Pero, como acertadamente señala Lionel Bataillon,¹⁶⁰ no fue una inspiración directa, sino selectiva, eligiendo aquellas frases o elogios que más claramente podían expresar la pureza, la virginidad, la santidad de María.

Para concluir hay que significar que estas imágenes, extrapoladas en su mayoría de textos del Antiguo Testamento, fueron frecuentemente aplicadas a la Virgen en los escritos de los Padres de la Iglesia.

104

Posteriormente, ya en la Edad Media, se compusieron gran número de *laudes* u oraciones en alabanza a la Virgen que incluían también estas imágenes, ya usualmente relacionadas con María.

En estos *Laudes Marianae* se inspiran a la vez las primeras letanías en honor a la Virgen, donde de nuevo aparecen estos elogios marianos. Precisamente estas letanías proliferaron a fines del siglo xv y principios del xvi, momento en que surge la iconografía de la Virgen *Tota Pulchra*. Seguramente los artistas las tomaron como modelos y fuente de inspiración, seleccionando aquellas imágenes que, según su criterio, servían de apoyo argumental a favor de la creencia en la Inmaculada Concepción de María.

3.2.2. *Su significado*

Analizaremos a continuación, el significado concreto de cada uno de estos símbolos.

• Cedro del Líbano

Tradicionalmente el cedro ha sido equiparado con los conceptos de belleza y majestad.¹⁶¹ Además siendo árbol de hoja perenne, de sólida madera, se le ha visto también como un símbolo de la incorruptibilidad.¹⁶²

María, en la literatura patristica, es comparada con el cedro de Líbano, por ser uno de los árboles más grandiosos y hermosos, además de incorruptible. El cedro expresa, pues, en este contexto, el carácter perpetuamente inmaculado de María, su carencia de toda mancha de pecado, su incorruptibilidad.

Fray Cristóbal Moreno del Camino († 1603), influyente franciscano valenciano de cuya orden llegaría a ser provincial, confesor de la emperatriz María, hermana de

¹⁶⁰ BATAILLON, 1923, 286.

¹⁶¹ PÉREZ RIOJA, Juan Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1971. pág. 118.

¹⁶² CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves...* París, 1969, pág. 153.

Felipe II, y ardiente defensor de la causa inmaculista, explica el significado de este símbolo mariano en su obra *Limpieza de la Virgen*, publicada en Valencia en 1582, mediante estos razonables argumentos:

*Su humo [del cedro] esclarece la vista, y es provechoso contra la ponçoña de las serpientes: siempre está verde, es incorruptible y echa de sí maravillosa fragancia. Tal fue la Virgen sin manzilla, verde y hermosa por su castísima y perpetua virginidad, incorruptible, por no haber incurrido en la corrupción del pecado original, ni en otro alguno: y fragante porque, sin ejemplo de otros, fue dechado y ejemplo de todos los mosteles. Dulce y ázida es su fruta, por darnos á entender que la Virgen sagrada, en el discurso de su vida, tuvo grandes dulçuras de gustos espirituales y azedias de amarguísimos dolores, y su charidad esclarece las tinieblas de nuestra ignorancia y nos socorre contra la ponçoña matadora de nuestros pecado.*¹⁶³

105

• Ciprés

El ciprés, árbol también de hoja perenne, siempre verde, perfumado, de madera incorruptible, simboliza la santidad perpetua de María.¹⁶⁴

Del mismo modo que el ciprés permanece siempre hermoso, inalterable, María ha permanecido siempre santa, libre de todo pecado.

Asimismo glosa acertadamente esta imagen mariana, el citado franciscano fray Cristóbal Moreno con estas palabras:

*Es el ciprés árbol alto, oloroso, sólido y virtuoso, según dice San Isidoro. Así fue la Sancta Madre de Dios. Alta, por su gran dignidad: olorosa, por su santidad: y sólida por la plenitud de gracia. Como el ciprés no se dobla con cualquier peso, antes se levanta derecho. Assí á la Virgen gloriosa no dobla culpa alguna, ni la del pecado original: de donde le vino levantarse siempre derechamente y sin torcer sus pensamientos en el cielo. No tenía quien le impidiese, libre está de todo pecado. El ciprés todo es virtuoso, y medicinal, el tronco, las ramas, la corteza, hojas y fruto. Así cuanto tuvo en la Reyna sin manzilla, todo estuvo lleno de virtud.*¹⁶⁵

¹⁶³ MORENO, Cristóbal. *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios*. Valencia, 1582, pág. 1440.

¹⁶⁴ PÉREZ RIOJA, 1971, 129.

¹⁶⁵ MORENO, 1582, 149-150.

• Ciudad de Dios

La expresión *Civitas Dei*, referida a la Virgen en la literatura patristica, alude a la Encarnación de Cristo en el seno de María, habiendo sido ella su primera morada en la tierra. La Virgen es la ciudad, el habitáculo, edificado por Dios para descender al mundo terreno.

Por otra parte, al considerarse la ciudad como un recinto cerrado, amurallado, expresa también la virginidad inalterable de María.

Muy interesante resulta la interpretación de fray Cristóbal Moreno de este símbolo mariano al afirmar oportunamente también:

*Haze semejante, la divina escriptura, la Sanctissima Virgen á una ciudad: porque como en la ciudad grande, y bien gobernada, ay Rey, Presidente, pueblo, cerca y defensión, templo, casas, ley, fuentes, escuelas, deleites, riquezas, negocios, paz, ciudadanos y armas: así en la gloriosa Virgen y Madre de Dios estuvo el Rey de los Reyes, Christo Iesu, su dulce y amado hijo, el qual le fue Presidente, gobernándole, rigiéndole y morando en su castísimo vientre. ¡Quién podrá escribir quan grande era el pueblo de los Ángeles que allí le servían, y el de los hombres que tenía Chisto encerrados, en su memoria, para padecer por todos! El mismo Señor le era cerco, defensión y ella el templo á donde jamás se halló abominación alguna de culpa ó pecado, en quien resplandece la ley de clemencia y piedad y una fuente de misericordia, con la cual nos procura la limpieza de nuestras manchas.*¹⁶⁶

• Espejo sin mancha

El espejo es símbolo de verdad, de la sinceridad.¹⁶⁷ Esta imagen mariana, el *speculum sine macula* del *Libro de la Sabiduría*, es una de las que más directamente expresa el misterio de la Inmaculada Concepción de María, su limpieza total, su pulcritud absoluta, su ausencia de toda mancha.

Explica fray Cristóbal Moreno:

El espejo se compone de vidrio y plomo. Por el vidrio transparente, su virginidad entendemos en el alma, y en el cuerpo: y en el plomo de color de ceniza, su

¹⁶⁶ Ib., págs. 223-225.

¹⁶⁷ CHEVALIER. 1969, 510.

*profunda humildad. El espejo recibe en sí la figura, e imagen del que le hizo: así la Virgen recibió en su santo vientre, la imagen viva del eterno padre Cristo Jesús, su criador y señor. Y cierto está que como para verse bien en el espejo, se quitan todas las manchas, así el poderoso Dios no consistió mancha alguna de culpa, ó pecado en el alma de la gloriosa Virgen, por respecto y reverencia de la imagen viva del padre, Cristo nuestro bien, que en ella se havia de humanar.*¹⁶⁸

• Estrella

Como fulgor en la oscuridad, la estrella es símbolo del espíritu en lucha contra las tinieblas. Por esta causa, la identificación con la estrella representa una posibilidad sólo reservada al elogio.¹⁶⁹

Además la estrella, al iluminar en la noche, evoca también la guía y el favor divino.¹⁷⁰ En este sentido se considera a María «estrella del mar», capaz de orientar a los hombres, de llevarlos de la oscuridad del pecado a la luz divina.

Así, san Andrés de Creta, en su *Homilía en la Dormición*, compara a María, guía de los hombres, con la estrella de mar que orienta a los navegantes: «*Stella maris est María quia sicut stella in mari navigantibus est recte viae iudicium, sic Beata Virgo in hoc mundo fluctuose viventibus*».¹⁷¹

Este símbolo mariano, no se refiere propiamente, pues, al carácter inmaculado de María, expresa, preferentemente, su papel como «iluminadora» de la humanidad, como medianera entre Dios y los hombres.

• Fuente sellada

Tradicionalmente, la fuente ha sido considerada como origen de la fuerza vital, de la vida interior y de la energía espiritual.¹⁷²

Así María, en la literatura cristiana, es evocada como «fuente de aguas vivas» por haber dado la vida a Cristo, redentor de la humanidad, origen de la vida. Pero al mismo tiempo se la denomina *fons signatus*, «fuente sellada», por haber permanecido su virginidad inalterada, después del nacimiento de su Hijo. Explica claramente san

¹⁶⁸ MORENO, 1582, 134-135.

¹⁶⁹ CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1978, pág. 199.

¹⁷⁰ PÉREZ RIOJA, 1971, 198.

¹⁷¹ P. G. 67, 1070.

¹⁷² PÉREZ RIOJA, 1971, 217.

Jerónimo en su obra *Adversus Jovinianum*: «*Fons signatus, quod clausus est atque signatum similitudinem habere matris Domini, matris et virginis*». ¹⁷³

Así pues, la «fuente sellada» simboliza al mismo tiempo la fecundidad y la virginidad de María, su privilegio exclusivo de ser virgen y madre. Tampoco hace referencia, directamente, a su carácter inmaculado.

• Huerto cerrado

108

Su significado es muy semejante al de la fuente sellada. El jardín, el huerto, evocan el paraíso terrenal, simbolizan el ámbito en el que la naturaleza aparece ordenada, seleccionada, cercada, en oposición a la selva. ¹⁷⁴

Se ha relacionado con la Virgen por su hermosura, fertilidad y orden. Según Pascario Radberto, en ella se reúnen todas las delicias del paraíso. ¹⁷⁵ Además, como indica P. Warnefrido, María es el huerto al que descendió el Señor, ¹⁷⁶ en el que se plantó el árbol de la vida, el *lilium vitae*, según las palabras de san Proclo. ¹⁷⁷ Al mismo tiempo, al tratarse de un huerto cerrado, esta imagen expresa también la virginidad de María.

Por todo ello, como la fuente sellada, simboliza la fecundidad unida a la virginidad, como privilegio exclusivo de la Virgen, no refiriéndose directamente al misterio de su Inmaculada Concepción.

• Lirio

El lirio es símbolo de blancura, de inocencia, de pureza, de virginidad. ¹⁷⁸ Por eso, al denominar a María «lirio entre espinas» se expresa muy claramente su carácter privilegiado, su pureza, su santidad conservada entre el pecado. Esta imagen, por tanto, simboliza directamente la purísima Concepción de María.

Viene al caso citar aquí también la glosa de fray Cristóbal Moreno por su alambicada casuística:

¹⁷³ P.L. 23-265.

¹⁷⁴ CHEVALIER, 1969, 428.

¹⁷⁵ *Expositio in Matheum*, lib. II, P.L. 120-106.

¹⁷⁶ *Homilias P.L.* 95, 1567.

¹⁷⁷ *Oratio de Laudibus S. Mariae*. P.G. 65, 758.

¹⁷⁸ *Ib.*, CHEVALIER, 1969, 464.

Así es María, esposa y madre del Hijo de Dios entre todas las criaturas, como el lirio entre las espinas el cual, aunque nace entre ellas, está sin ellas, lo que fue en María, que naciendo entre pecadores, y conversando con los que estaban lastimados, y cercados de las espinas de los pecados (por singular privilegio á ella sola entre las puras criaturas concedido) no tuvo espina de culpa original, ni ninguna otra culpa. El lirio fuera es blanco y, dentro, colorado. También María, fuera en el cuerpo fue toda blanca, por su perpetua virginidad: y dentro en el alma, toda colorada, por su encendida charidad.¹⁷⁹

• Luna

El símbolo de la luna es muy amplio y complejo. Por su carácter pasivo, al recibir la luz del sol, ha sido asimilada con el principio de lo femenino. Los poetas antiguos, del mismo modo que relacionaron el día con el sol, identificaron a diosas como Istar, Hather, Artemisa, etc., con la luna.¹⁸⁰

Esta idea fue recogida por el cristianismo denominando a María *pulchra ut luna*, «hermosa como la luna». La luna blanca, resplandeciente, es perfectamente comparable con la hermosura y la pureza de la Virgen.

Muy curiosa resulta la comparación que Inocencio III realiza en su *Sermón de la Asunción*. Según sus palabras, la luna es frígida y húmeda; la frigidez designa virginidad, la humedad, humildad. Por ello, la frigidez y la humildad de la luna, son parangonables a la virginidad y la humildad de María.¹⁸¹

Fray Cristóbal Moreno explica cómo esta imagen mariana expresa la singularidad de María, su diferenciación con el resto de la humanidad, a causa de su exención del pecado original, relacionando, por tanto, la figura de la luna directamente con el misterio de su Inmaculada Concepción con estas palabras:

Entre todo lo que resplandece en la noche, una sola cosa es Singular de entre todas, porque en la noche más resplandece la luna que ninguna otra estrella o planeta. Así, la Virgen Santa en la noche de este siglo fue más clara que todas las puras criaturas pues todas tuvieron defectos, y ella sola no.¹⁸²

¹⁷⁹ MORENO, 1582, 169-170.

¹⁸⁰ CHEVALIER, 1969, 464.

¹⁸¹ PL 217-583.

¹⁸² MORENO, 1582, 115-116.

• Olivo

El olivo es símbolo de paz, de victoria, de fecundidad.¹⁸³

En la tradición cristiana evoca, preferentemente, la paz, la alianza entre Dios y los hombres. Así la paloma enviada por Noé después del diluvio, vuelve trayendo un ramo de olivo en el pico (*Gen.* 8, 1). También, en la Anunciación, el arcángel Gabriel lleva a María una rama de olivo.

A María se le denomina «oliva fructífera», como señal de alianza entre Dios y los hombres, por haber engendrado a Cristo, salvador de la humanidad.

Además, el olivo, árbol siempre frondoso, siempre verde, expresa la incorruptibilidad de María, su santidad inalterable.

El tantas veces citado fray Cristóbal Moreno, en su citada *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios* sentencia:

*La oliva siempre está verde, dábanse entre los antiguos en señal de reconciliación, por victoria alcanzada, y es muy provechosa y fecunda. Tal fue la Reyna sacratísima (comparada á la oliva muy hermosa de los campos) quanto á sí misma: quanto á Dios y quanto á los demonios, y quanto á la muchedumbre de hijos adoptivos que tiene. Quanto á sí misma estuvo siempre verde, en el alma, y en el cuerpo. En el alma siempre la verdura y la frescura de la gracia; y en cuerpo, la de su perpetua virginidad (...). Quanto á Dios nos fue dada nuestra señora en señal de reconciliación (...). Quanto á los demonios nos fue dada en señal de victoria (...). Es también la oliva muy fecunda, de la cual se sacan muchas plantas, significando esto, cual fue la madre de los pecadores, engendrando con sus merecimientos, muchos hijos adoptivos de Dios.*¹⁸⁴

• Palmera

La palmera —uno de los árboles cosmogónicos y antropogónicos de mayor fuerza simbólica— presenta una significación luminosa y solar, y simboliza, en general, la victoria, la riqueza, la fecundidad.¹⁸⁵

Como imagen mariana expresa la victoria, el triunfo de la Virgen sobre el pecado. Así R. Jordan en su obra *De Beata Virgo*, escribe: «Si palma es arbor victoriosa, desig-

¹⁸³ CHEVALIER, 1969, 559.

¹⁸⁴ MORENO, 1582, 157.

¹⁸⁵ PÉREZ RIOJA, 1971, 334.

*nat victoriam, Beata Virgo victoriosísima fuit, quia mundum paupertate, cernem virginitate diabolum vicit humilitate».*¹⁸⁶

Fray Cristóbal Moreno explica al respecto:

*También la palma se llevaba en señal de victoria y triunfo, según aquello del Apocalipsis. Et palma erat in manibus eorum. Esto es, vi una innumerable muchedumbre de santos que estaban delante del trono de Dios, vestidos de blanco, y con palma en las manos en señal de victoria (...). Y entre todas las puras criaturas, á quien conviene más la palma es á la Emperatriz de los cielos, pues ella sola fue la que triunfó de la culpa original y de toda manera de pecado.*¹⁸⁷

111

Por otra parte, al ser un árbol fecundo e incorruptible, siempre verde, simboliza también la fecundidad de María y su incorruptibilidad, su santidad inalterada e inalterable.

• Pozo

El pozo reviste un carácter sagrado en todas las tradiciones, como lugar de unión, de síntesis, entre el cielo, la tierra y los infiernos, entre el aire, la tierra y el aura. Es también símbolo de abundancia, fuente de la vida.¹⁸⁸

En este sentido María es denominada *puteus aquarium viventum*, «pozo de aguas vivas», origen de la verdadera vida, por haber engendrado al Salvador de la humanidad.

• Puerta del Cielo

La puerta supone un paso entre dos estados, entre dos mundos, el de la luz y el de las tinieblas. En la tradición judeo-cristiana reviste gran importancia, simbolizando el acceso a la Revelación y aun a la misma Bienaventuranza.¹⁸⁹

Además, se ha considerado como símbolo femenino.¹⁹⁰ María es denominada *Porta Coeli*, por haber dado paso al mismo Dios, por haber hecho posible el acceso de la divi-

¹⁸⁶ JORDÁN, R., 14. Vid. también de este autor su tratado *De Beatae Virginis, Pars. 14, Contemplatio 4 y 46.*

¹⁸⁷ MORENO, 1582, 151.

¹⁸⁸ CHEVALIER, 1969, 629.

¹⁸⁹ *Ib.*, pág. 622.

¹⁹⁰ CIRLOT, 1978, 376.

nidad a los hombres. Al mismo tiempo, al tratarse de una puerta sellada, esta imagen expresa también, su virginidad. Así san Jerónimo, por ejemplo, escribe en su *Comentario al libro Ezequiel*:

*Pulchra quidam portam clausam per quam solus Dominus Deus Israel ingreditur et dux cui porta clausa est, Mariam virginem intelligunt, quae et ante et post partum virgo permansit.*¹⁹¹

112

Y Cristóbal Moreno en su obra *Limpieza de la Virgen* proclama:

*Esta puerta [es a saber María Virgen], estará siempre cerrada al pecado original y varón alguno no pasará por ella, siendo siempre Virgen, porque el señor Dios de Israel, entró en ella, por medio de su gracia, en el punto e instante que creó su alma, y la guardaron cerrada para el Príncipe Cristo. Y este mismo Príncipe y Señor se asentará en ella, haziéndose hombre en su vientre virginal.*¹⁹²

La puerta simboliza, por tanto, la fecundidad de María, su papel de corredentora, por haber hecho posible la llegada de Dios al mundo y, como puerta cerrada, su virginidad perpetua. No hace referencia directa al misterio de su Inmaculada Concepción.

• Rosa

Es la flor más apreciada, emblema de la luz, del amor puro, de la regeneración, de la perfección.¹⁹³

La rosa entre espinas referida a la Virgen en la literatura mariana, simboliza su hermosura, su pureza, su perfección, como privilegio exclusivo, en un mundo de pecado.

Nuevamente hay que citar al valenciano fray Cristóbal Moreno por comentar así esta imagen en su relación con María:

La rosa nace de las espinas sin tener espino, ni que las espinas la toquen. La rosa [según Plinio] á todos los sentidos da deleite y es de maravillosa virtud (...).

¹⁹¹ PL. 25, 430.

¹⁹² MORENO, 1582, 135.

¹⁹³ CHEVALIER, 1969, 654.

*Las espinas son los pecadores, de las cuales nació esta benditísima rosa, sin que en manera alguna la cortassen las espinas de la culpa original, ni otra espina de pecado. Toda estuvo esta Señora nuestra llena de virtud; y para mirar, y tratar, no hay, ni hubo, ni habrá (después de su Hijo) rosa tan deleitable.*¹⁹⁴

Como el lirio, puede considerarse como una de las imágenes que más claramente expresan el carácter inmaculado de María.

• Sol

El sol es la manifestación de la divinidad, fuente de la luz, de la vida.¹⁹⁵

La Virgen María, en la literatura patristica, es denominada *electa ut sol*, «elegida como el sol», señalando su carácter único, privilegiado, lo mismo que este astro. Además esta imagen evoca su papel de «iluminadora», de fuente de luz y de vida, por haber sido capaz de engendrar a Cristo, auténtica luz del mundo.

• Torre

Tiene esencialmente una significación ascensional, de elevación espiritual, de síntesis entre el cielo y la tierra.¹⁹⁶ Como imagen mariana, alude a la Encarnación de Cristo en María, es el lugar privilegiado al que Dios ha descendido. Así, Santiago de Batna († 521), en su *Himno a la Santísima Virgen*, la denomina: «Torre excelsa que el rey se ha construido y en la cual ha habitado».

Al mismo tiempo, y siendo siempre un lugar cerrado, inexpugnable, defendido con baluartes, *cum propugnaculis*, simboliza la virginidad de María, su pureza y su santidad incorrupta, incontaminada de la más leve mancha.

• Vara de Jesé

Finalmente, como ya vimos, María es identificada con la vara que brota de la raíz de Jesé, según la profecía de Isaías (Is. 11, 1), ilustrando de este modo su genealogía.

Así pues, estos símbolos o atributos que acompañan a la Virgen *Tota Pulchra*, expresan diversas cualidades y privilegios marianos, pero no siempre se refieren direc-

¹⁹⁴ MORENO, 1582, 167-168.

¹⁹⁵ CIRLOT, 1978, 416.

¹⁹⁶ CHEVALIER, 1969, 761.

tamente a su concepción inmaculada. La única imagen que simboliza propiamente este misterio es el espejo *sine macula*. También aluden a él, con bastante claridad, el lirio y la rosa, y el cedro, el ciprés, el olivo y la palmera, todos ellos árboles incorruptibles, de hoja perenne, que evocan su santidad inalterable, su incorruptibilidad.

Las restantes imágenes se refieren, preferentemente, a su virginidad, a su maternidad divina y a su papel como medianera entre Dios y los hombres.

Esta yuxtaposición de atributos, con diferentes significados, en torno a la Virgen *Tota Pulchra*, queda perfectamente justificada si se tiene en cuenta que, en el momento en que surge este modelo iconográfico, el concepto de la Inmaculada Concepción de María, todavía no estaba perfectamente definido, se entendía más bien como una suma de privilegios: pureza original, virginidad unida a la maternidad divina, santidad excelsa, etc.

114

4. Representación dogmático-histórica

Otra de las formas de traducir artísticamente la creencia en la Inmaculada Concepción, fue la llamada representación dogmático-histórica.¹⁹⁷

En estas composiciones la Virgen aparece unas veces como visión celeste, entre nubes, rodeada de ángeles; otras, integrada en el plano terreno, pero situada en un lugar de honor, en pie, encima de una especie de altar o tarima, o bien sentada en un trono, inclusive a modo de una imagen escultórica concreta, casi siempre con las manos unidas, en actitud orante y, a menudo, mirando hacia el cielo, en un gesto codificado por Ripa como indicador de una directa comunicación con Dios por parte del personaje —en este caso la Virgen— cuya santidad es patente.¹⁹⁸ Palomino por su parte señala que este gesto conviene a la devoción, la gracia, la bondad, la prudencia divina, la esperanza, virtudes todas ellas tan aplicables a la Virgen.¹⁹⁹

A veces figura acompañada de santos, jerarquías eclesiásticas, teólogos, reyes o personajes ilustres, distinguidos todos en la defensa de este privilegio mariano. Normalmente se los representa vestidos de cuantos atributos permitan su identificación: los escritores, unos con libros en los que pueden leerse determinados textos, otros con cartelas cuyas inscripciones o sentencias expresan un compendio de sus doctrinas.

¹⁹⁷ MALE, Emile. *L'art religieux à la fin du moyen-âge en France*. París, 1908, pág. 27.

¹⁹⁸ RIPA, Cesare, *Iconología*. Nueva York, edic. G. Olms Verlag, 1970, pág. 18.

¹⁹⁹ PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid, edic. 1947, págs. 710-711.

El conjunto rezuma un carácter doctrinal, teológico. Se trata, en definitiva, de la expresión plástica de toda una argumentación teológica o de un elocuente panegírico a favor de la Inmaculada Concepción.

Este modelo iconográfico tuvo una gran aceptación y fue asumido en Italia por artistas como *il Francia*, Signorelli, Dosis, della Robbia, Sogliani, Portelli, Pordenone, etc. Como se ha subrayado, tampoco en este tipo, si se quitan los rótulos y las narraciones escénicas, se expresa en manera alguna la significación de la Virgen en su relación a su singular misterio.²⁰⁰

Constituye uno de los ejemplos más antiguos de este modelo iconográfico el tríptico de Jean Bellegambe, llamado también *le maître des couleurs*, parcialmente conservado en el Museo de Douai. Concluido en 1526 para la iglesia de los capuchinos y encargado por la familia Pottier, en la parte central, hoy desaparecida, figuraba la imagen de la Inmaculada, acompañada de la personificación de la Teología meditando sobre su concepción sin mancha y una serie de Padres de la Iglesia como san Agustín, san Ambrosio y san Jerónimo, cada uno de ellos pronunciando una frase extrapolada de sus escritos a favor de esta doctrina, además de los teólogos de la Universidad de París Duns Scotto y san Buenaventura. El citado Jean Bellegambe (Douai, ca. 1470-ca. 1534), —coetáneo por tanto de nuestro Vicente Macip— hubo de asesorarse en un teólogo como el canónigo Jessé Clichetove de Nieuport, que publicó años antes, en 1513, el tratado *De puritate conceptionis beatae Maríae Virginis*, en el que demuestra por el testimonio de los Padres de la Iglesia la necesidad del misterio de la Inmaculada Concepción.²⁰¹

Desde el punto de vista doctrinal hay que destacar también el lienzo de Juan de las Roelas, de 1616, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valladolid, en cuya parte inferior se representa la procesión celebrada en Sevilla un año antes con motivo de las fiestas inmaculistas, siendo el resto un enorme pictograma en torno a la Inmaculada rodeada de profetas, santos, padres y doctores de la Iglesia, teólogos, etc.,²⁰² o la también pintura del mismo autor conservada en la iglesia del Sagrado Corazón de Sevilla.

Responde también a este tipo iconográfico la pintura de la Inmaculada realizada por Jerónimo Jacinto Espinosa, en 1662, para la Capilla de los Jurados de la Casa de la Ciudad de Valencia, que más tarde estudiaremos con detenimiento.

²⁰⁰ ROSCHINI, G., 1964, 296.

²⁰¹ SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje del arte medieval*. Córdoba, 1978, pág. 167.

²⁰² SEBASTIÁN, 1981, 222.

5. Imagen definitiva de la Inmaculada Concepción

Como se ha visto, ya desde el siglo XVI la creencia en la Inmaculada Concepción se generaliza. Se multiplican los escritos, tratados y homilías en favor de este privilegio mariano. Las universidades, las órdenes religiosas, los sumos pontífices y los soberanos lo defienden de modo entusiasta; aumenta también el fervor popular, manifestándose en la creación de cofradías en honor a la Virgen, en la dedicación mariana de muchas iglesias y capillas, en la extensión progresiva de su devoción.

116 Era necesario, pues, que el arte creara una imagen, un tipo iconográfico en que los fieles vieran reflejada tan dilecta devoción a la Purísima.

Puesto que los teólogos habían precisado y depurado la doctrina de la Inmaculada Concepción, los artistas debían intentar dar forma plástica al significado de esta creencia tan conceptual, abstracta, de un modo más directo y sintético, prescindiendo de alambricados símbolos, que más bien podían obstaculizar la representación adecuada de esta mujer ideal, tal como era cantada por los poetas, místicos y predicadores.

Por todo ello, a partir del siglo XVII, se generaliza un nuevo modelo iconográfico, inspirado en la mujer descrita por san Juan en el texto ya citado del *Apocalipsis*. Como el privilegio de la concepción inmaculada de María es anterior a su maternidad divina, se la representa sola, sin el Niño. Reaparece así la Virgen orante, pero adaptada al gesto más moderno de las manos recogidas sobre el pecho, bien expresivo de su coloquio interior con el Altísimo. Como la Mujer Apocalíptica, *amicta sole*, María se encuentra sobre el fondo de una aureola solar, con doce estrellas alrededor de su cabeza y la luna a sus pies.²⁰³

Parece ser que fue san Bernardo, en su *Sermo Dominica infra octava Assumptionis*, quien identificó por primera vez a la Mujer Apocalíptica con la Virgen María, simbolizando de este modo su triunfo sobre el pecado.

Uno de los primeros ejemplos de este tipo de representación es el que aparece en unos frescos de mediados del siglo XVI de la iglesia franciscana del *Ara Coeli*, obra del pintor Niccolo da Pesaro, en lo alto del Capitolio de Roma. Junto a la Virgen como Mujer Apocalíptica figuran san Miguel y otros ángeles venciendo al dragón, si bien para Leví d'Ancona la primera representación figurativa de la Inmaculada Concepción como Mujer apocalíptica es la del dibujo de un manuscrito del monasterio benedictino de New Minster, en Winchester.²⁰⁴

²⁰³ TRENS, 1947, 164.

²⁰⁴ LEVÍ D'ANCONA, Mirella, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and the Early Renaissance*. Nueva York, 1957, págs. 21-22.

Al mismo tiempo, en muchas ocasiones María es identificada con la mujer que, según el *Génesis*, había de aplastar la cabeza de la serpiente. La Inmaculada se convierte en la Nueva Eva que repara los estragos de la primera.²⁰⁵ A sus pies se coloca la serpiente paradisiaca, conservando, a veces, ciertos rasgos del dragón apocalíptico y ofreciendo entre sus mandíbulas el fruto prohibido, simbolizado por una manzana, causa de la perdición del género humano, quedando así expresada su victoria sobre el pecado original. Además, teniendo en cuenta que esta iconografía surge en una época en la que el arte cristiano se emplea a fondo en combatir las doctrinas protestantes, la colocación de la serpiente aplastada a los pies de María significa, asimismo, no simplemente la victoria sobre el espíritu del mal, sino más bien, su triunfo sobre la herejía.²⁰⁶ La Inmaculada aparece así como la mujer celeste, ideal, envuelta en una apoteosis de ángeles y nubes, rodeada de luz.²⁰⁷ Y es que como Eva había existido antes del pecado original y por tanto su concepción del costado de Adán había sido inmaculada no era admisible que la corredentora de la humanidad, la nueva Eva, no estuviera también exenta de la mancha original. Con ello se produce una triple simbiosis, ya que a la síntesis de la *Tota Pulchra* con la *Mujer Apocalíptica* se incorpora a partir de ahora la *Mujer del Génesis* o *Nueva Eva*.²⁰⁸

Desde el concilio de Trento, la imagen híbrida de la Virgen *Tota Pulchra*, por incorporar los signos de la Mujer Apocalíptica y aún los de la Virgen de la Asunción, se convierte en el modo habitual de representar plásticamente la doctrina de la Inmaculada Concepción; a su rápida difusión contribuyó, a través de obras impresas, los diseños de Martín de Vos y los grabados de los hermanos Wierix.²⁰⁹

Al incorporar con frecuencia también la imagen de Dios Padre, solo, sin acompañamiento del Hijo, en actitud de extender el cetro de su omnipotencia hacia la faz de la Virgen o simplemente extendiendo el brazo hacia ella en gesto de beneplácito divino, subyace una idea tomada del Antiguo Testamento, a veces explicitada textualmente. Así sucede en el grabado de Juan Bautista Suñer y Vicente Capilla al que nos referiremos más adelante en el que de la boca del Padre Eterno surge las palabras del rey Asuero dirigidas a Ester: «*Non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est*», es decir, «no, no morirás, que mi mandato es para el común de las gentes, no para ti» (*Est*, 15, 13).

²⁰⁵ MAHUET, J. de, «Le thème de la Nouvelle Eve dans L'iconographie chretienne», *Etudes Mariales*, 1956, pág. 27.

²⁰⁶ MÂLE, E. *L'art religieux du XVII siècle*. París, pág. 98.

²⁰⁷ RÉAU, 1957, II, 98.

²⁰⁸ GARCÍA MAHIQUES, 1996-1997, 7-8, II, 178.

²⁰⁹ STRATTON, 1989, 46.

El pintor y tratadista Francisco Pacheco por su parte, en su obra *El arte de la pintura*, publicada en 1649, da la pauta para representar debidamente a la Virgen de la Inmaculada Concepción. Indudablemente su texto influyó de un modo decisivo en los artistas. Dice así:

118

No tiene niño en los brazos, se halla cercada de sol, coronada de estrellas, y con la luna á sus pies (...). Esta pintura es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquéllas señales. Y así la pintura que exige es la más conforme de la sagrada revelación del evangelista, y allí no solo se halla sin el niño en los brazos, más aun, sin haberle parido (...).

Ase de pintar en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce á trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima, y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos teñidos de color de oro, en fin cuanto fuese posible al pincel humano (...).

Ase de pintar con túnica blanca y manto azul que así apareció esta Señora á D.^{na} Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo á fundar la religión de la Concepción Purísima.

Vestida de sol, un sol ovalado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas. Doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores. (...). Debajo de los pies, la luna: que aunque es un globo sólido, claro y transparente sobre los países, por lo alto más claro y visible, la media luna con las puntas abajo. En la luna he seguido la docta opinión del Padre Luis de Alcázar, ilustre hijo de Sevilla: «suelen los pintores poner la luna á los pies de esta mujer hacia arriba, pero es evidente entre los doctos matemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abajo, de suerte que la mujer no estaba sobre el lado cóncavo, sino sobre el convexo». Lo cual era forzoso para que alumbrara á la Mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol (...). Suele ponerse en lo alto del cuadro á Dios Padre ó al Espíritu Santo, á ambos con la palabra del esopo: Tota Pulchra... Los atributos de tierra se acomodan por país, y los de cielo entre nubes. Adórnase con serafines y ángeles que tienen algunos de los atributos.²¹⁰

²¹⁰ PACHECO, F. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649, págs. 481 y ss.

Más tarde el mercedario P. Interián de Ayala, en su obra *El pintor cristiano y erudito; tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, publicada por primera vez en 1730, recoge las ideas de Pacheco haciendo mayor hincapié en el aspecto de la Virgen, en sus vestiduras:

Niego que para representar á la Virgen sea preciso valerse de vanos afeites poco conformes á la ley del decoro y de la modestia. ¿Á qué fin en lugar de la Inmaculada Virgen Purísima en el alma y en el cuerpo, en lugar de la Santísima Madre de Dios, representarnos y ponernos á la vista á los Junos de Samos, á las Helenas de Esparta, á las Venus de Gnydo? Sé muy bien que un Doctor de la Iglesia [San Buenaventura] dijo hablando de la Virgen: «Excedes en la hermosura de la carne á todas las mujeres, en la excelencia de santidad sobrepujas á los ángeles y arcángeles». Pero éstos y semejantes elogios han de tomarse con prudencia y madurez. Pues si hablamos de la hermosura de la Virgen unida á aquella modestia singular y casi divina con aquel resplandor de virtud y santidad que despedían sus virginales ojos (...). Todo pintor pío y sensato debe pintar á la Virgen con la mayor honestidad y gravedad posible (...). Píntesela con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si se quiere, con flores de oro, y con un manto cerúleo, ancho y brillante, cuanto sea posible.²¹¹

Por consiguiente la imagen definitivamente consolidada de la Inmaculada Concepción consiste en representarla sola, como una bellísima niña, de dulce y fervorosa expresión, a menudo mirando hacia el cielo, con los cabellos sueltos cayendo sobre los hombros y las manos recogidas sobre el pecho, vestida con una amplia túnica blanca, cubierta por un manto azul. El blanco, síntesis de la luz, es el símbolo de la pureza, de la virginidad, de la inocencia y santidad, ya las vestales romanas iban ataviadas de blanco como signo de pureza e inocencia.²¹² El azul simboliza la hermosura, la justicia, la dulzura, la nobleza; en el arte cristiano representa el cielo y el amor celestial, por ello es el color tradicional de la Virgen.²¹³

Con el uso de estos colores se pretende reforzar la idea de pureza, de santidad, que debe inspirar la imagen de la Inmaculada; además, tradicionalmente, como señala Pacheco, están inspirados en la visión de santa Beatriz de Silva.

²¹¹ INTERIÁN DE AYALA, J. *El pintor cristiano y erudito*. Madrid, edic. 1871. pág. 97.

²¹² PÉREZ RIOJA, 1971, 97.

²¹³ Ib., pág. 88.

Nunca faltan los más típicos atributos de la Inmaculada Concepción derivados de la Mujer Apocalíptica: las doce estrellas alrededor de la cabeza, el sol, la luna y la serpiente. Los ángeles que suelen acompañar a la Virgen simbolizan por su parte el júbilo de esas criaturas celestes, admiradas por haber sido concebida en el pensamiento divino antes del comienzo de los tiempos, formando parte del plan eterno de la creación y, por ello, toda pureza, puesto que precede al nacimiento del mal.

El sol, que ya aparecía en la representación de la Virgen *Tota pulchra*, se mantiene en esta nueva composición pero no de la forma ingenua de la primitiva iconografía mariana, sino como el poético resplandor de un sol que se oculta detrás de la figura de la Virgen.

120

La luna no es atributo exclusivo de las Inmaculadas, aparece en otras representaciones de la Virgen. A menudo se cae en el error señalado por Pacheco, y también por Interián de Ayala, que consiste en representarla con los cuernos hacia arriba, cuando deben estar apuntando hacia abajo. Así sucede en muchas pinturas, esculturas y grabados. La luna se representa en su cuarto, como una sección de la misma, tal y como la vemos sin ningún instrumento óptico, o bien entera. En este último caso es transparente, quedando únicamente opaca y brillante la sección superior. A través de ella, se trasluce el paisaje. Así por ejemplo, la representa Pacheco, en una Inmaculada de la catedral de Sevilla, o Zurbarán en la de la cartuja de la Defensa, en Jerez de la Frontera.

Respecto a la serpiente, se ha señalado ya que, a veces, conserva rasgos del dragón apocalíptico, con aspecto de monstruo repugnante. En la segunda mitad del siglo XVII, especialmente, se sustituye la serpiente paradisiaca por el dragón apocalíptico, que juega un importante papel en estas composiciones por su tamaño y horrendo aspecto. Se asemeja, unas veces, a un perro-quimera, otras a un dragón-grifo, y en ocasiones tiene aspecto de ave ventruda, con cola serpentina.²¹⁴

Palomino, en el programa iconográfico pintado para la bóveda de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, descrito por él mismo en su tratado *El Museo Pictórico y Escala Óptica*,²¹⁵ al explicar la figura de la Virgen, que él sitúa «en el sitio más inmediato al Trono de Dios», dice estar representada

²¹⁴ HORNEDO, Rafael María de, «Evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción», en *Razón y Fe*, n.º 683 (1954).

²¹⁵ Además de la primera edición de 1715, correspondiente al primer tomo, y 1724, relativa a los tomos II y III, hemos manejado, por más asequible, la de 1947, también publicada en Madrid y editada por M. Aguilar.

... en aquella prodigiosa Mujer del cap. XII del Apocalipsis, con las misteriosas señales, que la describe el Evangelista: vestida del Sol, para demostrar, que cuanto en pura criatura pudo dispensar la divina Gracia, penetró el abismo de la divina Sabiduría, anegada en el golfo inaccesible de aquella inmensa luz. Calzada de la Luna, en que se representa la Iglesia, que siempre implora su patrocinio, quedando hermosa como la luna (*Pulchra ut Luna*), recibiendo su resplandor de los rayos del Sol divino Cristo Señor nuestro, a quien concibió en su vientre. Sobre su cabeza la Corona de doce Estrellas, en que se representan los doce apóstoles y doce prerrogativas singulares de María Santísima: cuatro celestiales; su Concepción; la Anunciación; la Obra del Espíritu Santo; y la Encarnación: cuatro de su Cuerpo Santísimo: su Virginitad sin mancha; su Fecundidad sin corrupción; su Preñez sin molestia; y su Parto sin dolor: otras cuatro de su Corazón; su modesta Mansedumbre; su devota Humildad; su magnífica Credulidad; y el martirio de su Corazón.

121

Recogía así Palomino la tradición que desde san Bernardo y sus exegetas cristalizaba en la devoción del *Stellarium*, muy difundida por los franciscanos y objeto de todo un tratadito teológico escrito a instancias de la Real Junta de la Inmaculada e impreso precisamente por el tipógrafo valenciano Jerónimo Vilagrasa en 1662 con el significativo título de *Doze nuevas estrellas con que la Santidad de N. Santísimo Padre Alexandro Séptimo esmalta la Corona de la Inmaculada Concepción de María Santísima; en doze diferencias, y ventajas, que expresa en su Bula; á favor de la sentencia pía, á más de las que le dan los Summos Pontífices Antecesores*.²¹⁶

Progresivamente la Inmaculada pierde su carácter apocalíptico y se acentúa su aspecto de Nueva Eva. Desaparece el dragón apocalíptico, siendo sustituido por una serpiente que se enrosca a los pies de la Virgen, en los cuernos de la luna, o se arrastra por el suelo.

Como ha señalado recientemente R. García Mahiques,²¹⁷ otro detalle significativo reside en que a partir del siglo XVIII las imágenes de la Inmaculada se alzan sobre la esfera simbólica del mundo, no sobre la luna como era habitual en los modelos del siglo anterior. Con ello, señala dicho autor, se quería expresar «*el triomf de María sobre la serp, la qual així mateix és la senyora del mon*».

²¹⁶ MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan, «La Real Junta de la Inmaculada», *Archivo Ibero-Americano*, 1955, 15, págs. 3-248. Un ejemplar de este impreso lo reproduce, con la correspondiente ficha catalográfica de Vicent Terol i Reig, el catálogo de la exposición *Tota Pulchra*. Ontinyent, 2004, págs. 72-73.

²¹⁷ En *Tota Pulchra. Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent*. Ontinyent, 2004, pág. 37.

También en la escultura barroca monumental se producen interesantes ejemplos en estos años de exaltada devoción inmaculista, como lo prueba la imagen en piedra de Leonardo Julio Capuz, en una de las portadas laterales de la iglesia parroquial de los Santos Juanes. En imaginería, la insuficiencia de ejemplos conservados en Valencia, no permite definir un modelo de composición propio en contraste con lo que acaece en Castilla con Gregorio Fernández a la cabeza, autor de admirables Inmaculadas de sobrio esquema triangular —como la conservada en la capilla de la Purísima del colegio del Patriarca— o en Andalucía con Pedro Duque Roldán, quien al fusionar los modelos de las célebres Inmaculadas de los imagineros sevillanos Juan Martínez Montañés y Pedro Roldán con los del granadino Alonso Cano, crea un estilo de Inmaculada específicamente andaluz,²¹⁸ autor este último del que en Valencia el Colegio del Patriarca conserva una linda imagen de la Virgen representada como una candorosa adolescente, con la cabeza inclinada, cuyo estilizado cuerpo sustentase sobre tres cabecitas angélicas.

Sin embargo, Juan Muñoz y el citado Leonardo Julio Capuz, en el siglo xvii, o Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en la centuria siguiente, pueden competir con estos grandes imagineros por sus versiones tan logradas de Inmaculadas, tal la que este último realizara para la capilla de la Purísima de la catedral de Valencia, destruida en 1936, de acentuada sobriedad de formas al servicio de la sublime idea plasmada y de sabio equilibrio de masas, resuelto por la flexión del tronco, ligeramente inclinado a la derecha, que se compensa por el vuelo del manto terciado sobre el brazo izquierdo. Menos original quizá Ignacio Vergara, en su conmovedora Inmaculada de la capilla del Sagrario de la catedral de Cádiz, procedente del convento de franciscanos, parece emular a Pierre Puget por el acusado *contraposto* del gesto de las manos en actitud orante con el vuelo del manto en dirección contraria, airosa figura en equilibrio inestable sobre la esfera del mundo por cuya superficie se deslizan infantiles seres angélicos.

Durante el mismo siglo xvii los franciscanos y jesuitas propagaron un nuevo tipo iconográfico de Inmaculada muy interesante. La novedad consistía en que la Virgen empuña, con la mano derecha, una lanza con la que hiere la cabeza de la serpiente. A veces, incluso, lleva en sus brazos al Niño que, como si se tratara de un juego, aplasta la cabeza del monstruo con la lanza. Así se pretende expresar cómo María, con la ayuda de su Hijo, fue capaz de triunfar sobre la herejía.

Esta interpretación fue muy conocida y divulgada en España con el nombre de

²¹⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla», en *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, pág. 5.

Inmaculada franciscana. Pero esta composición y otras similares, sutilmente polemistas, pasaron a ser patrimonio de otras órdenes religiosas y de ciertos círculos piadosos. En realidad, a pesar de su denominación, no pertenecen ya a la iconografía de la Inmaculada, sino a otro tipo de Virgen combatiente. La generalidad de los fieles prefirieron a la Virgen sola, apoteósica, triunfante, entre un torbellino de luz y ángeles, llena de belleza espiritual y corporal, perfectamente adaptada a la estética barroca.

Componente esencial en estas representaciones son los coros de ángeles, en figura de niños o de mancebos alados, que habitualmente acompañan a la Virgen. Quizá influyeran en este detalle, como otros rasgos de la iconografía concepcionalista, las descripciones de la Virgen que Sor María de Jesús de Ágreda († 1645), ardiente defensora de este misterio, elaborara en su obra *Mística ciudad de Dios*. Algunas del siguiente tenor:

Además de los mil, que eran de la guarda ordinaria y más continuo, le servían en diversas ocasiones, otros muchos ángeles (...). Los novecientos ángeles que fueron afectos de los nueve coros, ciento de cada uno, fueron entresacados de aquellos que se inclinaron más á la estimación, amor y admirable reverencia de María Santísima. Y cuando se le aparecían visibles tenían forma de un mancebo de poca edad, pero de extremada hermosura y agrado. El cuerpo se manifestaba poco de terreno; porque era purísimo, y como un cristal animado y bañado de gloria, con que remedaban á sus cuerpos gloriosos y refulgentes, con la belleza juntaban una extremada gravedad, compostura y finísimas flores (...). En las manos llevaban símbolos de las virtudes y coronas que M.^{ra} Santísima había de obrar y conseguir; todo lo cual estaban ofreciéndose como de antemano, disimuladamente, aunque con afectos de júbilo y alegría.²¹⁹

A menudo perviven en estas composiciones alguno de los símbolos tan característicos de la iconografía de la *Tota pulchra*, pero no dispuestos, como entonces, de forma ordenada, simétrica, alrededor de la Virgen, sino integrados en el paisaje los terrenos, en el cielo los celestes, cuando no sostenidos por seres angélicos. Así aparecen, por ejemplo, en las Inmaculadas de Pacheco, quién, como vimos, recomienda: «Los atributos de la tierra se acomoden por país y los de cielo entre nubes. Adórnense con serafines y ángeles que tienen algunos de los atributos».

²¹⁹ AGREDA, Sor María de Jesús, de *Mística ciudad de Dios*. Barcelona, edic. 1888, T. II, pág. 163.

Se ha atribuido frecuentemente al arte español la gloria de ser el creador de esta imagen definitiva de la Inmaculada Concepción. Si esto resulta exagerado, es bien cierto que fue uno de los temas preferidos por los grandes artistas españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII e incluso XIX. Recuérdese si no las Inmaculadas del Greco, Montañés y Gregorio Fernández, Roelas, Pacheco, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Alonso Cano, Murillo, llamado precisamente «el pintor de las Inmaculadas» por haber pintado unas quince, Carreño, Claudio Coello, Herrera el Mozo, Valdés Leal, Palomino, Pereda y, entre los valencianos, Espinosa, Ignacio y José Vergara, Maella, Esteve Bonet y Vicente López.

124

Esto es perfectamente comprensible si se tiene en cuenta la fe tradicional de España en la Virgen Inmaculada, la devoción popular, el entusiasmo de sus teólogos, e incluso de sus monarcas en defender tan dilecto dogma.

Valencia y la Inmaculada Concepción

1. Orígenes de la devoción valenciana a la Inmaculada

La devoción mariana en Valencia es antiquísima. Apenas realizada la conquista, Jaime I de Aragón dedicó a santa María la iglesia mayor.

Desde entonces numerosos templos, altares y cofradías tuvieron por titular a la Santísima Virgen en sus diversas advocaciones, tributándole cultos fervientes y esplendorosos en multitud de templos a Ella consagrados.

Como en toda la Corona de Aragón, en Valencia se apoyó y defendió, desde un principio, el culto a la Inmaculada Concepción de María. Prueba el arraigo de esta devoción la temprana fundación del Real Monasterio de la Purísima Concepción, habitado ya por franciscanas clarisas en 1250, según relata fray José Sorribas.¹ Este convento fue tradicionalmente un centro de apoyo y defensa del controvertido privilegio mariano.

De la antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en Valencia se sabe que a finales del siglo XIV o comienzos del XV ya se incluía dicha solemnidad en un brevario de la ciudad de Alzira.²

Estudiaremos a continuación la doctrina de tres grandes defensores valencianos de la Inmaculada Concepción, san Pedro Pascual y san Vicente Ferrer, así como la del valenciano de adopción fray Francesc Eiximenis. Seguidamente se hace hincapié en la significación inmaculista de determinados textos de escritores como Jaume Roig, sor Isabel de Villena o Joan Roís de Corella.

¹ SORRIBAS, José. *Narración histórica de la antigüedad y progresos del Real Monasterio de la Purísima Concepción de la Ciudad de Valencia*. Valencia, 1741, pág. 12; ANDRÉS ANTÓN, sor María, *El Monasterio de la Puridad*. Valencia, 1991, y ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela, «El Real Monasterio de monjas clarisas de la Puridad de Valencia», en *La clausura femenina en España. Actas del Simposium*. El Escorial, 2004, págs. 1106-1125. Ha de señalarse, sin embargo, que el título fundacional del convento, impuesto por el propio rey D. Jaime, fue el de santa Isabel de Hungría, en memoria de la santa hermana de su suegro, Andrés II de Hungría, a quien el papa Gregorio IX había canonizado poco antes de la fundación del convento.

² FRIAS, S. J., P. Lesmes, *Antigüedad de la fiesta de la Inmaculada Concepción en las Iglesias de España* (inédito). Santander, 1954.



San Pedro Pascual. Grabado de Francisco Quesadez. Siglo xvii.

Todos ellos, con sus sermones o escritos, influyeron decisivamente en la profunda devoción y firme creencia del pueblo valenciano, en la concepción purísima de María. Con la extrapolación de algunos de estos textos se quiere subrayar también el certero aserto de V. Aguilera al señalar que «toda la pintura religiosa y de historia está contaminada de literatura... tema y problema son una misma cosa».³

1.1. San Pedro Pascual, «primer doctor de la Inmaculada»

San Pedro Pascual, mozárabe valenciano nacido en 1227, de la orden de la Merced, obispo de Jaén y martirizado en Granada en 1300, ha sido denominado «el primer doctor de la Inmaculada». En efecto, antes de que Escoto expusiese su doctrina en el libro *De las sentencias* publicado en 1303 y 1305, ya san Pedro Pascual había desarrollado su tesis inmaculista en varias de sus obras, especialmente en *La vida de Lázaro*, en el *Coloquio del Salvador y su Madre*, escritos ambos en 1295, y en la *Disputa del Bisbe de Jaén contra los Jueus sobre la fe católica*, obra de 1299.⁴ En esta obra llega a afirmar:

En jueu, ja que la Verge María es fembra, empero ella fo per Déu reservada de toto solament de so que volets dir, que cau naturalmente en les altres fembres. En jueu, vos legits quels tres infants foren meses en un forn per cremar e com lo foch per sa natura sis fort calent, e ha a fer la sua operació, empero Déu així com a poderós stretch la natura del foch, que no pot levors escalfar, ni per consequent los tres infants cremar, ans isqueren del forn sans que per lo foch alguna macula en tot lur cors no hagueren, ans forem pus bels, que debans no eren; donchs, quant més la Verge María, per Déu electa, la qual devia concebre e infantar lo seu fill, fo per Déu reservada, e gordada de tota macula; e però diz la Scriptura: axí com lliri entre espines, axí es la mia amada entre les flors, ço es entre filles; altre Scriptura diu; «tota bella es la mia amada, e macula non es en tu». Donchs devets entendre e creure, e aío per gracia special, que aquesta sobredita Verge es aquella de que los Profetes han parlat; la qual Verge ans de la creació era ella electa esser mara de Déu volch revelar per lo seu Angel Gabriel aquesta concepció, e açó feu Déu per gracia special, e volch la reservar del pecat original, lo qual es mortal, e de tota altra lesió e sutzura, e açó feu Déu per gracia així com aquell o qual devia pendre de aquesta carn lo qual devia esser bell, e pus bell dels fills dels

³ AGUILERA CERNI, Vicente, *La aventura creadora*. Valencia, 1955, págs. 37-40.

⁴ VVAA, *Homenaje de las entidades culturales de Valencia a San Pedro Pascual en el III centenario de su canonización*. Valencia, 1973, y ALEJOS MORÁN, Asunción, «Pedro Pascual, santo valenciano, mártir en Granada», en *Cuadernos de la Universidad de Granada*, XII, 1975.

homens, així com era profetat. Lo pecat original vench en hom per desobediencia, perque caech en ira de Déu, en tant que Déu dix: penit me com he fet hom. Donchs si la Verge María es concebuda en pecat original, aurem a dir que alguns temps fou en la ira de Déu, çó que no es deu dir pas ne creure; mas que ans de la sua concepció e apres es estada en la gracia de Déu e en la sua amors. E açó feu Déu e poch fer, per gracia special, tot en així com feu dels tres infants, los quals foren mesos en lo forn per cremar.

128

El capítulo XLVII concluye con estas palabras:

E ho creguessets, e açó majorment com Verge será acostada a Déu pus que les corrompudes, que majorment creguessets mes maravelles per fembre Verge, ço es la Verge María, migensant la qual es estat tallat e cascat lo cap de Olofernes, ço es la serpent Lucifer, que enganó Eva verge; e per la dita Verge María, qui es fembra, dix Déu sentenciant sobre la serp, ço es Satanás diable: la fembra cascará lo teu cap.⁵

En el capítulo XLVIII de la citada *Disputa del Bisbe de Jaén con los Jueus* explica que, siendo Dios Omnipotente, no hay dificultad alguna en que haya escogido a una mujer exenta de pecado original para ser su madre, sin menoscabo de su virginidad. Traducido al castellano viene a decir:

El pecado original provino al hombre por desobediencia, que fue la causa de incurrir en la ira de Dios. Si la Virgen fuera concebida en pecado original, se podría afirmar que por un tiempo estuvo en desgracia de Dios y cayó en su ira: esto no se debe creer ni decir, antes sí, que en su Concepción y después estuvo siempre en su gracia y amor. De aquí se infiere y se debe entender y creer que la soberana Virgen María fue por especial gracia escogida, desde antes de la creación, para madre de Dios, estuvo siempre en la gracia de Dios, y llegó a la plenitud de los tiempos, quiso Dios preservarla del pecado original, mortal, y de cualquier lesión de su pureza.⁶

⁵ S. PEDRO PASCUAL, *Obras*. Edic. de fray Pedro A. Valenzuela. Roma, 1906-1907, vol. II, pág. 223.

⁶ ABELLA, Antonio O. de M., «San Pedro Pascual y la Inmaculada», *Desde el Puig*, diciembre, 1953, pág. 4.

Cierto es que algunos autores dudan de la autenticidad de estos textos pero todos están conformes en que expresan el pensamiento de san Pedro Pascual. Otro texto cuya autenticidad nadie discute es el que aparece en la *Contemplació del Dimecres Sant*, un diálogo entre Jesucristo y la Virgen en estos términos:

Vos sots aquella doncella per Deu triada, en la qual peccat venial, ni mortal, ni original, ni actual, ni alguna altra manera de pecat en Vos no ses causada: e veus porque lo pare Adam fon creat net e pur, sense peccat.

Alguns dien que Vos, Mare, sou tenguda al peccat original, e dien gran malvestat, que ya de sus es dit, que lo meu Pare, ans que Adam fos creat, per encarnar lo seu Fill pura e neta vos ha triada. E doncs si vos fosseu al peccat original obligada, poguera dir nostra mare Eva, que pus pura era stada formada sens nulla taca de peccat: porque Mare gloriosa, cállense los infels que de tal taca vos inculpen.

129

El valor y significado de estas tan claras y explícitas aseveraciones del santo valenciano saltan a la vista. Piénsese que san Pedro Pascual murió en 1300, siendo admitido por todos que éste escribió su obra en la misma prisión y cautiverio de Granada. Luego hay que concluir que la doctrina inmaculista fue ya expuesta y defendida en lengua romance bastantes años antes que la célebre disputa de Escoto en París si bien la piedad y buena intuición de los fieles poco se interesó de las dificultades que en la piadosa creencia encontraban los grandes teólogos y los intelectuales. El pueblo fiel siempre siguió los impulsos de su amor filial hacia la Madre de Dios. El santo mercedario siguió más bien esta devota corriente que las controversias y dudas de los sabios de las Universidades. De otra parte hay que subrayar que el Doctor. Sutil enseñó en la Sorbona desde el año 1304 hasta el 1308, luego hay que concluir por tanto que la primacía en exponer en lengua vulgar la doctrina inmaculista corresponde al santo obispo de Jaén.⁷

San Pedro Pascual, de otro lado, durante su estancia en París, a finales del siglo XIII, predicó con energía a favor de este privilegio mariano, negado entonces por los más grandes teólogos.

En su obra *Biblia Parva*, escrita en valenciano y publicada en Barcelona bastantes años después, en 1492, hallamos clara y explícitamente documentada la defensa de la Inmaculada Concepción. Efectivamente, son suyas estas palabras, en traducción actualizada:

⁷ RIERA ESTARELLAS, Antonio, «La doctrina inmaculista en los orígenes de nuestras lenguas romances», *Memoria del Congreso mariano Nacional de Zaragoza, 1954*. Zaragoza, 1956, pág. 379.

I volgué Déu preservar a la Santíssima Verge del pecat original, el qual era mortal, i tota altra lesió de brudetat. I açó ho va fer Déu per gràcia com Aquell que devia pendre carn d'Ella i esser fermós i el més fermós dels fills del hòmens segons era ja profetitzat.

130

En la *Historia de Lázaro*, relación un poco novelesca, san Pedro Pascual hace hablar a Lázaro resucitado y referir una serie de alabanzas a la Virgen María, asegurando que Dios la eligió antes de la creación del mundo para guardar a su Hijo, y que no había contraído ninguna especie de pecado. Dice así: «*Domina mea, ipse Adam, dixit mihi, quod Deus ante creationem te elegerit ut esses vas filii sui gloriosi, secundae personae Sanctae Trinitatis, quod nulla modo aliquod peccati genus obtigerit tibi*».

El P. Ribera en su *Capella Real de Barcelona*⁸ transcribe el siguiente texto de san Pedro Pascual que reproducimos por su interés:

E volguela preservar del pecat original, lo qual era mortal, et de tota altra lesió de sutura, e açó feu Déu per gràcia, així com aquell lo qual devia pendre carn de aquesta; lo qual devia ser bell, e més bell dels fills dels homens segons era ja profetat. Donques si la Verge María fos concebuda en pecat original, aviem a dir que algún temps fonch en la ira de Déu, so que nos deu dir, ni creure; mes que ans de la seua Concepció e après es estada en la sua gracia e amor. A ací feu Déu e pogué fer per gracia especial així com feu dels tres infants los quals foren mesos en lo foch del forn per cremar, e com lo foch de sa naturalesa sia molt calent havia fer la sua operació, mes Déu, com a poderós feu cesar la natura del foch, que no pogué cremar, ni ferlos algun mal, ans ixqueren del foch sens ninguna lesió, e foren pus bells que avans ho eren. E així quant mes la Verge María per Déu electa la qual devia concebre e infantar lo seu fill, fonch per Déu reservada de tota macula, així original, com mortal, com venial.

Fue pues san Pedro Pascual uno de los primeros defensores de la Inmaculada Concepción de María, afirmando esta creencia como verdad categórica. Su doctrina concepcionalista se puede resumir en que María no sólo no contrajo pecado en el

⁸ Pág. 25, y cuyo texto reproduce Vicente de la Fuente en *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*. Barcelona, 1877, II, pág. 283.

momento de su concepción, sino que no le alcanzó débito ni reparación de ninguna clase por estar elegida ya para Madre de Dios y preservada de toda mancha.

Constituye la suya, pues, una visión muy original e innovadora en su tiempo, opinión que, evidentemente, influyó en la devoción valenciana en la Inmaculada Concepción.⁹

1.2. Fray Francesc Eiximenis

Fray Francesc Eiximenis (Gerona, ca. 1325-Perpiñán, 1409), se vinculó desde joven con Valencia donde estudió teología y filosofía. Luego de ampliar estudios en las universidades de París, Colonia y Oxford, residir en Aviñón y en Barcelona como consejero de la corte papal y de la casa real, respectivamente, fue destinado al convento de Valencia en 1383, donde gozó de gran prestigio personal, asesorando a los jurados de la ciudad o mediando en la pacificación de las *bandositats* y en otros conflictos entre la autoridad civil y la eclesiástica. Fecundo escritor, en su obra más importante, *Lo Terç del Crestiá*, enseña cinco maneras de cómo puede ser absuelto el hombre del pecado original, entre las cuales enumera la preservación, que atribuye a la Virgen María. Empieza así el capítulo xxxv:

*Com per cinch maneres l'om pot esser absolt de la obligació original. Nota aci que aquesta absolució o desobligació damunt dita de l'original se pot fer en cinch maneres. Primerament, per singular preservació, axí que en la persona nuyll temps no fo obligada a aquesta pena; e axi-u fo absoluta la Mare de Déu anch nuyll temps no ach original, axí com havem a tractar en lo IX Libre quant tractarem de les sues excel·lències e del seu preciós Fill.*¹⁰

El citado libro noveno no llegó a publicarse; pero no por ello no deja de quedar bien clara la opinión al respecto del docto franciscano.

El tema lo vuelve a tratar extensamente en su *Vita Christi*, obra muy extensa, escrita en los últimos años de la vida de su autor, concretamente entre 1400 y 1404.¹¹ Consiste en un tratado de cristología, basado en textos evangélicos, teológicos, místicos y aún legendario-populares, que comprende una amplia visión de la vida de Jesús,

⁹ CALATAYUD, José, «La Inmaculada y san Pedro Pascual», *Levante*, 10-XII-1970, pág. 14. Es fundamental a este respecto el trabajo de CALLADO ESTELA, Emilio, «Sant Pere Pasqual, la Inmaculada y València». *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*. Valencia, 2002, págs. 39-57.

¹⁰ *Terç del Crestiá*. Barcelona, edic. 1929-1930. Vid. también RIERA, 1956, 380-381.

¹¹ *Vita Christi*. Barcelona, edic. 1951.

desde su predestinación eterna hasta su última venida en el fin del mundo. Es una obra teológica de estilo sobrio y medido, si bien adolece del defecto de excesiva sistematización y pesada lentitud. Influyó sin duda en la conformación de temas iconográficos como el de la llamada *Primera aparición de Cristo resucitado*.¹²

En el capítulo VII de la *Vita Christi* Eiximenis trata de la Concepción Inmaculada de María, enumerando las razones —que a veces sólo son motivos— aducidas a favor y defensa del singular privilegio, incluyendo los milagros, aunque sean recogidos directamente de la boca del pueblo fiel, testimonio que nunca rechaza el fraile minorita:

132

La quinta dignitat de la Gloriosa es que ella stech santament concebuda e formada. E assi notam que en aquesta materia ha controversia entre los Theólogs: E aquells qui posen aquesta dignitat de la Mare de Déu alleguen que cascú deo açó creure per aquestes rahons: La primera que la gloriosa santa Esglesia Romana fa festa de aquesta santa Concepció; la qual no faria si la gloriosa Mare de Déu no fos neta del peccat original. La segona car segons que posa sent Encelm [San Anselmo] en lo sermo que feu de aquesta materia, diverses miracles ha Déu obrats perseguint e aterrant aquells qui defenen lo contrari e nos en nostres dies n'havem oits recontar molts que novellament se'n son fets. La tercera car... axó tenir es a gloria sua, e's fa per honor del seu Fill, e amb santa intencio sens dupte; mes val açó creure que tenir lo contrari. Car més val si Déu nos ha de reptar de açó que'ns repte de massa honrar sa Mare que no de posar-li aytal macula ço es que sia concebuda en peccat. La quarta es car leja e horrible cosa es hoir que Jesucrist haja tant avorrida sa Mare que Ell la privás del regne de la gloria, e li fes en açó tal injuria que a ella haguera mes valgut que fos estada en les penes sensibles del infern amb los diables sens colpa que... fos privada de gracia e de gloria axí com lo peccat original la segués. Per totes aquestes coses e per moltes altres que al present proposit se poren aportar, aquest tenen fermament que aquesta dignitat ha estada en la gloriosa Mare de Déu, que ella jamés no hac en si peccat original, mas diuen que lo Redemptor del mon la reemé après en la creu per la reemó general per la qual estach rehemut lo mon e oberta la porta del regna del cel.

... Deu confirmar en nos que sia veritat, car açó torna en gran honor del Fill de Déu, ço es que sia nat de Mare sobiranament pura o que jamés no hac macu-

¹² CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, y SAMPER EMBIZ, Vicente. «El tema iconográfico de la Primera Aparición de Cristo resucitado en la pintura valenciana», *Saitabi*, Valencia, 1995, XLV, págs. 93-109.

la de peccat. Tercerament encare a gran honor de la Mare de Déu, la qual deu anar en la sua puritat davant els angels que jamás ne foren tacats de peccat original. E açó com sia en gloria lur Reyna, deu encare en lo ventre de sa mare esser pus santificada que la de St. Joan Baptista e dels altres santificats en lo ventre de lurs mares après que foren caiguts en peccat original; e açó no hac lloc en ella jamás, car en punt que la seva santa anima estech creada li estech la gracia de Déu gratificantla... en gracia gran infusa amb do de inteligencia e amb copiosa virtut.

Según Riera Estarellas, de esta manera valiente y decidida se expresa el docto franciscano, pareciendo que en sus páginas late el hervor de la lucha enconada y pertinaz que ardía por entonces en los reinos de la Corona de Aragón, lucha suscitada por el principal adversario de los lulistas y escotistas, el inquisidor general y dominico fray Nicolás de Eymerich.¹³

133

1.3. San Vicente Ferrer

San Vicente Ferrer (Valencia, 1350-Vannes, 1419), de acendrada devoción mariana, defendió con entusiasmo el misterio de la Inmaculada Concepción, a pesar de ser dominico, orden tradicionalmente renuente a justificar teológicamente la entonces piadosa creencia.

En los últimos años del siglo XIV, cuando dicho misterio era materia de controversia entre los fieles cristianos, san Vicente, como teólogo, como predicador y como consejero y mentor de reyes y aun papas, se convirtió en un formidable adalid de la Inmaculada.¹⁴

En 1345 el obispo de Valencia, don Ramón Gastón, de acuerdo con el cabildo, instituyó la cátedra de teología en la Seo, encomendándola a los dominicos. Estuvo encargado de las lecciones el P. Juan Monzó, distinguiéndose por su oposición al misterio de la Inmaculada Concepción. En sustitución de éste, destinado a París, se nombró el 9 de diciembre de 1385 a san Vicente Ferrer.

Desde los primeros años de su magisterio en el aula capitular de la catedral y durante los cinco cursos que allí profesara, se manifestó como ferviente defensor de la Inmaculada Concepción, en contraste con la opinión de la mayoría de los dominicos. San Vicente tenía gran interés en destacar en sus sermones el privilegio de María que,

¹³ RIERA ESTARELLAS, 1956, 381.

¹⁴ GARCÍA MIRALLES, M., «La Orden de Predicadores y su aportación al triunfo de la Inmaculada Concepción», *Estudios marianos*, año XIV, vol. XVI, Madrid, 1955, págs. 135 y ss.

predestinada eternamente a ser Madre de Dios, es Inmaculada en su Concepción y fue preservada del pecado original.

En su homilía dedicada a la Inmaculada Concepción, catequiza a los fieles con estos argumentos:

134

Sabía Dios por su ciencia eterna que cierta mujer futura, Eva, había de ser principio y causa de todo mal, pues ella fue quien primero pecó. Dice la escritura: «A muliere initium factum est peccati et per illam omnes morimur». Por esta razón se propuso el Señor crear una mujer, la Virgen María, que fuera causa y principio de todo bien. Mientras Adán y Eva estaban embargados por la tristeza que les causó el pecado, Dios les reveló que de su descendencia nacería una Virgen Santísima, que proporcionaría un bien mayor que el perdido por ellos. Porque Eva nos quitó el paraíso terrestre, y María nos proporcionó el celestial.

Y en el sermón de la Purificación sentencia:

Fue más pura que el sol, tanto que el Espíritu Santo, enamorado de su pureza, le compuso un cantar: ¡Qué hermosa eres, amada mía, qué hermosa! ¡Eres toda hermosa y no hay mancha en ti amada mía!. Repite tres veces la palabra hermosa, porque fue hermosa en su alma, en sus palabras, en su cuerpo».¹⁵

San Vicente Ferrer, confesor de la reina Violante de Bar y consejero de Juan I de Aragón, influyó sin duda en la pragmática publicada por este rey, en 1394, en defensa de la Inmaculada Concepción.

De otro lado, en su *Sermón 2º sobre la Natividad*, san Vicente Ferrer, siempre persuasivo con su auditorio, adoctrina con estas palabras:

No vayáis a creer que sucedió con Ella lo que con nosotros, que somos concebidos en pecado; sino que tan luego como su alma fue creada también fue santificada; y al punto los ángeles celebran en el cielo la fiesta de su Concepción.

¹⁵ MOMBLANCH Francisco de Paula, «La Inmaculada y san Vicente Ferrer», Loores, suplemento del *Boletín Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*, n.º 64, 1956.

En su sermón *De conceptione Virginis Maríae*, una buena muestra de la erudición sagrada y profana, del rigor filosófico y dialéctico del santo dominico, en palabras de Ibarra Folgado al estudiar el valioso incunable impreso en Lyon en 1499 y conservado en la Universidad de Valencia,¹⁶ al glosar la concepción real de María la califica de santa desde el día y hora en que se unió a su cuerpo, pues como dice, con rotunda frase, «*quia tunc fuit rationalis et capax sanctificationis, fuit sanctificata, auctoritate propria*». Dicho sermón lo concluye san Vicente, en palabras del citado Ibarra, con un cántico arrebatador, en el que, con citas de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres, exalta la gloria de María sobre todos los santos y ángeles, sobre todas las figuras del Antiguo y Nuevo Testamento, ya que la gloriosa Virgen fue de tal modo confirmada en gracia, que ni de boca ni de corazón pecó en modo alguno.

Y en otro sermón dedicado también a la Inmaculada, afirma: «De ningún santo se celebró fiesta de su concepción sino solo de Cristo y la Virgen».¹⁷ En él expone la misma doctrina que en muchos fragmentos de sermones dedicados a santa Ana y la Natividad de Nuestra Señora.¹⁸

El P. Fages, O. P., en su *Historia de San Vicente Ferrer*, es de la misma opinión y aduce textos claros y decisivos, en tanto el P. Pascual subraya que el Inquisidor general Eymerich, a pesar de tratarse de un hermano suyo de religión, lo persiguió y procesó por defender la Concepción Inmaculada, si bien so pretexto especioso.¹⁹

Conocido el fuerte impacto popular de las palabras del santo dominico, de sus arduos sermones, debió contribuir enérgicamente a alimentar la fervorosa devoción valenciana a la Inmaculada Concepción mantenida en este tiempo.

En el sermonario de san Vicente Ferrer cuyo texto en latín se conserva en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, recientemente publicado con la versión en castellano, se incluye la homilía que predicara san Vicente un martes de Adviento, *in conceptione virginis Marie*. Reproducimos por su interés, el pasaje en el que, antes de considerar la «concepción angelical, humanal, escriptural y maternal» de María, se ciñe a la que él denomina concepción divinal:

¹⁶ IBARRA FOLGADO, José María. «Cómo cantó San Vicente Ferrer la gloriosa Concepción de María», *Lores*, suplemento del *Boletín de la hermandad de la Purísima del Iltre. Colegio de Abogados de Valencia*, 15-IV-1950.

¹⁷ Este texto es citado por el cardenal Lambruschini y por Vicente de la Fuente en op. cit., II, pág. 286, si bien muchos autores dudan acerca de la autenticidad de tal texto.

¹⁸ ARQUÉS ARRUFAT, Ramón. *Lo dogma de la Inmaculada en la literatura catalana*. Lleida, 1904, pág. 41.

¹⁹ RAIMUNDO PASCUAL, A. *Vida del Beato Raimundo Lulio*. Tomo II, pág. 393.

La presente solemnidad es sobre la Concepción de la Virgen María y tendremos muchos secretos y buenas enseñanzas para todos, incluso para los judíos, pues, cuando oigan algunas cosas sobre ella, tendrán alguna devoción de ella, si agrada a Dios. Pero ante todo recurramos a ella diciendo: «ave María», etc.

Las palabras se refieren a la Virgen María, que, hablando de sí misma, dice «antes de que existiesen los abismos, esto es, los fondos del mar y de la tierra, yo ya estaba concebida. Y de acuerdo con estas palabras encuentro cinco concepciones de la Virgen María.

136

A la primera, concepción divinal, pues la Virgen María por el ordenario divino, antes de que fuese creado el mundo, fue concebida por su disposición en la mente, proponiéndose lo que haría con ella pues generalmente, cuando alguien toma el propósito firme de hacer algo, no actúa de otra manera, porque así lo concibió en su propósito, y por eso sobre este propósito concebido dice Isaías lo que contiene en Isaías, 26: «Como la que ha concebido [cuando llega el parto se retuerce y grita en sus dolores, así estábamos nosotros lejos de ti... No dimos] salud [a la tierra y no nacieron habitantes]». Y dice ha concebido, pues muchos conciben con placer, como la mujer. Espiritualmente concebimos por la semilla de Dios, que es su palabra, como se dice en Lucas, 8, pero parimos con dolor haciendo la ejecución y poniéndola en obra, pues vosotras concebís ahora mi predicación tomando el propósito de dejar las cajitas de blanquete y de restituir lo ilícito y de hacer penitencia, pero pariréis al poner en obra el propósito, y por eso dice Isaías ha concebido, etc. y así veréis ahora cómo uno dice que concibe en su mente el firme propósito de algún asunto, y por eso Dios, antes de hacer al mundo, tenía concebida a Santa María en su esencia por firme propósito y por su ordenamiento.²⁰

En relación con san Vicente Ferrer no deben olvidarse de otra parte las procesiones de disciplinantes, gentes de toda condición social integradas en la llamada *Companya del Mestre Vicent*, que entonaban cantos compuestos por el mismo santo y en los que no faltaban encantadoras alabanzas a la Purísima según evoca esta estrofa:

²⁰ Sermonario de San Vicente Ferrer del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia. Estudio y transcripción de Francisco Gimeno Blay y M^a Luz Manóingorra Llavata. Traducción de Francisco Calero Calero. Valencia, 2002, págs. 513-518.

*Verge santa, cuant beneïta
fou la vostra concepció.
Castell de virginitat,
Vos avets lo Angel portat
que nos ha a tots deslliurat
del lloch de la perdició.²¹*

1.4. Jaume Roig

Nacido en Valencia a principios del siglo xv, donde fallecería en 1478, llegó a ser médico de la reina D.^a María de Castilla y administrador del hospital de En Clapers. Como escritor Jaume Roig se declara firme defensor de la pureza original de María en su obra *Libre de concells, fet per lo magnífich mestre Jaume Roig los quals son molt profitosos y saludables axi per el regiment y vida de ben viure com per augmentar la devocio a la puritat y concepcio de la sacratíssima Verge María*, impresa en Valencia, por Díaz Romano, en 1531. Tomando por lema el *Sicut lilium inter spinas*, contrapone en este poema la limpieza de María a las manchas de las hijas de Eva, figurando en la propia portada una xilografía con la imagen de la Purísima. Escrito en primera persona, se trata de una obra picaresca, de subido tono realista y de una desgarrada crudeza en muchos de sus pasajes. Entre éstos interesa el de la aparición en sueños al autor del rey Salomón, previniéndole contra los engaños y la perversidad de las mujeres, excepción hecha de la Madre de Dios, lo que le permite dar rienda suelta a sus conocimientos bíblicos y teológicos. Es la parte del libro menos anecdótica y popular si bien la más elevada. He aquí el texto original:

*D'estes revoltes / (aten, escolta) / Déu sols m'absolta / de totes una, / lluent
com lluna / cintil.lant estel.la / mes que cel cel.la / ab lo sol sola, / com votlor vola
/ abella bella, / ovella vella / e signant signe, / fénix insigne, / colent coloma, / ben
olent goma, / segur cegonya. / del cens e ronya / e vectigal / tan general / sola n'es
franca, / mes que neu blanca; / rosa, gesmir e flor de lllir; / mes que mirall / e pur
cristall / immaculada, / no mai tacada, / de l'heretatge / hac avantatge, / subli-
mitat, / gran dignitat / e privilegi / sobre'l col.légi / de les catives. / Prerrogatives
/ en te molt altes. / Totes malaltes, / d'elles molt flaques, / com les set vaques /
egipcianes, / altres malsanes / de set humós / amb set tumós / molt engressades,
/ grases, inflades / amb set dolos, / de set colos, / totes tacades, / de set picades /*

²¹ APARICIO OLMOS, O. S.B., Emilio María, Valencia y la Inmaculada. Valencia, 1988, pág. 12.

caps de serpent; / tal excel·lent / cosa obrada, / edificada / sus set colones / d'or e redones, / llibre tancat / e segellat / ab set segells, / de set ramells, / arbre de vida, / sana, guarnida / de set virtuts, / ab set escuts / e mil defensa, / en set entensa / arts liberals, / zodiacals / les set planetes / ab set cometes / la illumenen, / set llums li tenen / set canalobres, / set cares obres / aproximals, pies / en los set dies, / dissapte mes, / car jorn seu es / singularment / car certament / en semblant dia / la fe es perdida; / sola tengué / ferme la fe. / Per tots fon rota / la sglesia tota; / sola fon ella. / Per ço s'apella / seu lo dissapte, / dant bon recapte, / potent obrera. / Pels seus guerrera, / defenedora / e protectora; / als caminants / e batallans / gonfaonera; / portant bandera / de pur argent; / blau e lluent. / Humilitat, / virginitat / es llur empresa; / per sa noblesa, / maternitat, / fecunditat / es sa llurea. / Per tant, altea / mereix aquesta / de dita questa / esser exempta. / D'aquell empremta / original, / cort divina / ha preservat / e reservat / aquesta sola.

Un'altra scola / saps que opina / altra doctrina / de la susdita. / Sense sospita / creu quala vullés; / puis no t'arrulles / ni't deshonestes / fent vanes festes, / detraccions, / maldicions, / ... / contaminant, / calumniant / en trones, setges, / dient heretgies, / mals cristians / pecs, ignorants / los qui mantenen / la part qu'entenen / ser veritat. / Pluralitat / de doctors / sants ..., discordants / d'opinió, / la quesito / ret fort duptosa, / dificultosa / de decidir. / Lo sostenir / lo hoc o no, conclusió / ... de fatiga / dels sants antiga, / d'abdos les parts / de saber arts / tots aprovats / canonizats.

Alguns moderns / son fets governs / de barques velles; / aquelles querelles / han fetes propies, / e son grans copies / desenvainades; / son-se mezcladse, / nom usurpants / de capitans, / en bando strany; / mortal afany / n'ha pres de mes, / no'n sabran res / mentres viuran. / Morts com serán, / en parais / lo ... divis / ocularmente / e clarament / veuran finat. / Acil combat / resta duptos, / mas profitos, / prou a la Sglesia. / Car segons deia / quia papa fo / en Avigno, / Benet de Luna, / a sa comuna / utilitat / quest debat / ha fet gran ben; / molts en la fe / deis pocs amics / scientifics / grans teologics, / ... , logics / diputados, / sermonados / los ha fet fer: / los quals poder / pacificats, / a l'oci dats, / tots ignorants / e ... sans, / se restarien, / derrocarien / l'edificat; magnificat / ha l'edifici / llur exercici / tant envejós / com curios / quesito.

Cert, obsio / segur pots pendre, / tenir, defender / com ... / vados les parts, / sens por de foc; / la part que'y moc / el nom concepta / es molt accepta / a la mes flota; / par pus devota / e prou segura / qui li diu pura.

Aquesta sola, / qui es llum i scola / d'altra doctrina, / flors sense spina, / justamante dita, / crim ni sospita / nunca tingué. / Eva caigué, / esta l'alçá; Eva pecá, / esta'ns absol; / del etrn sol / es orient, / d'on purament, / naixqué mortal; / esta lo mal / nos muda en bé. / Ni ha pergué / no sia exempta, / puix fonch l'amprempta / del ric segell / en l'alt consell / pur fabricat / e apres forjat / dins lo sant ventre / d'esta qu'es centre / de l'esser pur. / Es lo fort mur / de la defensa / contra l'ofensa / de l'enemic, / puix lo castig / d'ella'l rebé. / Esta'l vencé / amb puritat. / Contra el pecat / es puignadora. / Com pecadora / esser podia? Deu qui heu sabia, / tal la volgué, / volent pogué / fer-la ben neta / tota perfeta / i si tal prevista / ans de la vista / dels nostres crims.

Lo prim del prim / de pura i bella / se troba en ella / sens algun vici. / Tot l'exercici / d'humilitat, tota bondat, / tota clemencia, / tota prudencia / en ella's troba. / D'ella es la roba / que Deu vesti. / D'esta escolli / nostre remei; / mare del rei / del mon i cel / sens ombre i vel / d'alguna colpa. / I la disculpa / ella'ns la dóna. / Qui la blasóna / guanya grans merits, / ... / ab qui la mort / ha restat morta; pont, camí i porta / del etern segle, / compas i regla / del perfect viure / i tant delliure / quen's delliura. Com, doncs, erra / qui del tarquim / de culpa i crim / nos deiza purs? / Cessen murmurs, / vots i arguments / contradients / tal veritat, / tal caritat / tan general, / en lo mental / ja preservada. / No fou tocada, / per llei de gracia, / de la desgracia / que tots portam. / E si parlam, / tingam l'esforç / que nuncat orç / del non concepta. / Ferme i accepta, / santa i devota / es la gran flota / qui li diu pura.

No la fa scura / gens aquell crit / que fou oit / en Patmos bé, / l'aguila «ve», / a tots naixents / terratinents / dir tres vegades. / «Ave» debades / l'angel no dix. / Aquell seguís / fel relador, / ambaxador / de Deu primer / («ave», certer, / capgirant «Eva»); / tots tres «ve» lleva / e la n'apura.

La sens «ve» pura, / plena, perfecta, / la tota neta / sense querella, / la tota bella, / ver or sens lliga, / mare i amiga / del creador, / potent senyor / de «ve» brutura, / res sutzura / en cos, sprit, / haver sentit / sols un instante / no's versemblant. / Qui de no-res / feu tot quant es; / de verge lim, / terros, tarquim / feu l'hom manant / dient, parlant; / e del costat / sens fer forat, / tragué costella, / e'n feu femella, / e diz «creixeu»; / sols pel dit seu / e sa virtut / han concebut / e engendrat, / ensemps mesclat / de dos sement, / no altrament. E qui baxat / e humanat / sens home pare, / de sola mare / sa carn prengué, / no suspengué / tal mesclament? / Cert qui's ponent / fer gran misteri, / lo vituperi / txic, anxios, / contagios / hereditari, / involuntari, / accidental, / no'esencial, / ni positiu, / sols privatiu / de natural / original,

*/ vera justicia, / no gens malicia, / be'l pot sospendre. / Quant volc rependre / fort
Eva Deu / per lo que feu, / no condemná, sentenciá, / en lo parir, / totes sentir / pena,
dolor, / por e tristor? / Esta parí / mas no sentí / dolor alguna. / Qui la comuna / llei
general / e corporal / sospes en ella, / la llei aquesta / accidental / d'original / bet
pot sospendre; / com quant encendre / feu gran fornal / aquell rei tal / de Babilonia
/ per querimonia / dels seus jueus / qui llurs vans deus / no adonaren, / on no's cre-
maren / ni molt ni poc. / Cremar al foc / es natural; / Deus eternal / lo sospengué.
/ Doncs be pogué / tal «ve» sospendre / sens molt contendre.*

140

*Com feu la llei / aquell bon rei / dit Assuer, / la reina Ster / no la'n tolgué /
quan li vengué / ben abillada, / acompanyada / de ses doncellez? / No't mereve-
lles / si qui pot mes / la llei sospes. / No pot fer Deus / mes que los seus / subde-
legats, / metges, prelats? / Lo confesor / lo pecador / de tots pecats / greus con-
fessats, / puix be l'engruna, / no'l ret immune / e desinferna / de mort eterna? /
No's dit al doble / metge pus noble / lo preservant / que lo curant / lo mal que veu?
/ L'alt metge Deu, / científic, / ver, magnific, / inegrotable / e impecable, / digni-
ficada, / deificada, / ans quel mon fos, / ell glorios / en l'eternal / in mente, tal /
comn papa fa, / la reservá / e prelegí. / Puix confegí, / en lo config / de la prome-
sa / terra sotmesa / als de Judá. / Deu saludá / en lo mig jorn / lo mon en torn /
tot, d'orient / fins al ponent, / ab la sabor, / suau olor / de tal anyella, / serment
novella, / de balsem planta, / filla tan santa / de sants, jutges sabents, / patriar-
cals, / e profetals, / e sacerdots / sancts, jutges sabents, / patriarcals, / e profetals,
/ e sacerdots / sancts e devots, / e dels reals / a Deu hielas.*

*De fet fou nada, / fou nomenada / nom honoros, / bel, gracios, / per Deu
manat, / e comanat / pel missatger / angel certer / al pare prom, / li pesas nom /
molt alt: María [...] ²²*

La posición de Roig es abiertamente clara. Sólo María está libre del tributo (*vectigal*), censo y sarna (*ronya*) a que todos están sometidos. Más blanca que la nieve, rosa, jazmín y flor de lirio, inmaculada sin mancha, más pura que el cristal... Todas las demás, como las siete vacas de Egipto, están enfermas, con siete tumores —los siete pecados—, siete dolores, siete colores, picadas por siete cabezas de serpiente. Ella, María, no; es casa excelente, edificada sobre siete columnas de oro, libro cerrado con siete sellos; árbol de vida de siete ramas, adornada con siete virtudes, defendida con

²² *Llibre de les dones*. Edic. F.Almela y Vives. Barcelona, 1928, págs. 157-159.

miles de escudos; sabia en todas las ciencias liberales; siete planetas y siete cometas, y siete candelabros la iluminan. El sábado es su día preferido. Ella lleva la bandera de resplandeciente azul y protege a sus devotos.

Su empresa es la humildad y la virginidad. Su librea es la fecundidad y nobleza. Por esto merece estar exenta de pecado original, pues la celestial corte a ésta sola ha preservado de esta mancha.²³

1.5. Sor Isabel de Villena

También merece especial mención por su entusiasmo inmaculista sor Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490), hija de D. Enrique de Villena y descendiente por tanto de Enrique II de Castilla y Jaime II de Aragón. En su célebre obra *Vita Christi* la abadesa del monasterio de la Trinidad describe, con gran eficacia narrativa, la vida de Cristo y de la Virgen, desde la Concepción de María hasta la Asunción, basándose obviamente en textos evangélicos, que amplía y comenta. Para satisfacer la devota curiosidad de Isabel la Católica que tenía en su poder una copia manuscrita de la obra de su tía, sor Aldonça de Monsoriu, abadesa de la Trinidad, encargó en 1497 al impresor alemán Lope de la Roca, estampar en Valencia la citada *Vita Christi*.²⁴

En los dos primeros capítulos, concretamente, insiste en la concepción privilegiada de la Virgen, tomando el pasaje del reencuentro de Joaquín y Ana de la tradición de los evangelios apócrifos. Queda perfectamente exaltada la figura de la Virgen ya en el primer capítulo, concretamente su nacimiento excepcional, en las palabras del Ángel a Joaquín:

Car vol e mana que vos, senyor Joachim, tomés a la muller vostra qui ab tanta dolor havey dexada, la cual concebrá de vos una filla de tanta excellencia e dignitat, quia «nullus dicere possit aliquam ante eam similem ei fuisse nec post eam futuram» car podeu esser cert, Joachim Senyor que nenguna persona no pot dir que ans de aquesta senyora y haja agut semblant a sa senyora en tot lo universal mon, ne apres en lo esvenidor temps aquel a sa mercé nenguna nos trobara. «Haec est illa lux quam dixit Deus ut fieret de que factus est sol»; car aquesta es la llum que nostre Senyor Deu, mana esser feta, de la cual es feta lo sol: car Nostre Senyor Deu, que es verda-der sol de justicia, naxera de aquesta senyora filla vostra.»²⁵

²³ RIERA ESTARELLAS, 1956, 392.

²⁴ HAUF I VALLS, Albert, *D'Eiximenis a Sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Abadía de Montserrat, 1990.

²⁵ Sor ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi*. Barcelona, edic. R. Miquel y Planas, 1916, pág. 11.

Cómo el ángel anuncia a Joaquín y a Ana el nacimiento de una hija que será pura de toda culpa, sin pecado original, a la que deben llamar María, se describe en el capítulo II de este modo:

142

E l'angel sobtosament fou a la posada de Anna, la qual trobá en oració amb molta dolor e plor, e dix li: Dominus misit me ad te, quem dilexisti mente et puro corde. Volent dir: Anna, hajau goig infinit, e dexau lo plorar; car lo Senyor qui vos amau de pensa e de cor, me tramet a vos, dient: Tristitia vestra convertetur in gaudium, et gaudium vestrum nemo tollet a vobis; car la tristicia vostra será convertida en singular goig, e goig vostre nengú nol tolrá de vos. Car siau certa, senyora Anna, que de vos ha dit Salomó: Invenit gratiam coram oculis Domini; car vos haveu trobada gracia en la preséncia de Nostre Senyor Deu, e la vostra oració es per sa magestat hoyda, e dillibera donar a vos molt més que no haveu demanat. Car vos sols demanau fill o filla semblant als altres pecadors, e Nostre Senyor Déu vol que concebau una Filla tan singular, que peccat original, ni venial, ni mortal en ella jamás será trobat. Pura de tota culpa la concebreu, e pura la criareu. E en puritat senyora será tota la sua vida, car de aquests ha dit Nostre Senyor Déu, per boca de Salomó: Pulchra es amica mea et macula non est in te. Vos, senyora Anna, desijau crexer lo poble vostre; aquesta excellent Filla vostra será la lanterna qui portará lo lum divinal per salvar tot lo mon generalment; e no perirá sino per sa culpa propia. Vos haveu probés de oferir al temple, a la servitut divina, lo que parrieu ara; siau certa, senyora, que la vostra Filla es lo vertader temple hon lo eternal Déu y Senyor Déu será vist e adorat. E de ella será cantat: Templum Dei sanctum est; car aquest temple será sanct de singular sactedat. Vos, gloriosa Anna, no demanau filla bella corporalment, car sabieu la belleza esser a vegades perill en les dones; e Nostre Senyor Déu la us dará tan bella, Eva, ni Rachel, ni Ester, ni nenguna altra, present ni esdevenidora, a ella no será comparada. Car de aquesta sola es dit: Ista est speciosa inter Filias Iherusalem; car aquesta es la pus bella entre totes les creades; e aquesta belleza será acompanyada de tanta puritat, que als mirants la sua faç dará vera mundicia de cor e de pensa. Mana Nostre Senyor Deu li poseu com nom María, que vol dir iluminada, car de la llum sua será iluminat tot lo mon.

Aquesta festa gloriosa de la Concepció deu esser por los crestians amb gran devoció festivada; car es estada començ de la nostra salut. Quia non est verus amator virginis Maríae qui respuit colere diem ejus conceptionis. Car no fa molta estima...²⁶

²⁶ Sor ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi*. Ed. R. Miquel i Planas. Barcelona, 1926. págs. 9-20.

En ambos textos se evidencian el favor de que gozaba, a mediados del siglo xv, el misterio de la Concepción Inmaculada de María, habiéndose recordado ya que el decreto del concilio de Basilea celebrado en 1433 provocó en Valencia grandes muestras de júbilo popular. Sor Isabel de Villena presenció estos festejos siendo niña, lo que sin duda influiría en su posición bien clara y resuelta, pues no cita ni hace alusión siquiera a la opinión contraria.

1.6. Joan Roís de Corella

Contemporáneo de sor Isabel de Villena, Joan Roís de Corella (Gandia, 1430?-Valencia, 1500), de familia noble, teólogo y autor de obras en verso y prosa de carácter amoroso, mitológico y sacro. De entre estas últimas ha de recordarse en primer lugar la *Vesió* incluida en el incunable con los textos del certamen en honor de la Inmaculada Concepción celebrado en Valencia en 1487 y al que nos referiremos más adelante. La citada *Vesió* concluía con una *Oració molt devota de la Concepció de la puríssima Mare de Déu ordenada per lo sobredit reverend mestre Corella*. Vale la pena reproducirla por su interés:

¡Sobrexcel·lent alta senyora nostra e dels àngels de parahís reyna mare de puritat pura! Los vostres devots servents, ab tot que miserables peccadors, qui devotament colem y celebram la puritat de la vostra concepció, homilment hi devota vos supliquam que axí com nosaltres fermament crehem e celebram que vós, eternament eleta verge mare de Déu, sou estada neta, pura, del peccat original preservada, axí vos, reyna de misericordia, de nosaltres excel·lent advocada, per les vostres preguàries, purifiquem les nostres consciencies perquè nostres hobres sien acceptes al vostre fill Déu Jesús, salvador nostre, hi en la hora de la nostra mort mostreu lo poder vostre de mare de Déu, delliurant-nos del Príncep de tenebres, enemich nostre Satanás, e maneu als vostres sancts àngels que ab goig presenten les nostres ànimes davant lo conspecte de vostre fill, omnipotent Déu hi Senyor nostre, que està segut en lo estrado de la vostra falda, e vós, mare de puritat, que li digau: «Unigènit fill meu, acceptau aquesta ànima e col·locau-la entre els àngels en la vostra glòria, perquè en la militant santa Esgleya ha devotament celebrat la puritat de la mia concepció per laor e glòria vostra. Amen»

La misma línea argumental desarrolla en su *Tractat de la Conceptio de la sacratíssima Verge María, Mare de Deu Senyora Nostra*, sin lugar ni fecha de impresión, publi-

cado probablemente hacia 1490.²⁷ Esta obra consta de tres partes: en la primera explica en qué consiste el pecado original, y cómo se contrajo; en la segunda, cómo María fue preservada por su Hijo; en la tercera, soluciona estos argumentos opuestos. De ésta última extrapolamos el fragmento donde se trata la virginidad de Nuestra Señora. Traducido del valenciano, dice así:

144

Dios infinito, antes que moviese la girante rueda de los cielos y pusiese límites al mar, quiso elegiros, oh María, para que fueseis su Madre. Por esto os guardó para que Satanás no viniese a vuestro encuentro para poner el sello del primer pecado, ya que el Señor debía poner su morada en vuestro seno para hacerse nuevo hombre. Así vinisteis a la vida de este siglo, pasando el puerto sin pagar [tributo] en la frontera, guiándoos por derecho sendero.

En otra obra suya, la *Vida de Santa Ana*, después de narrar la tan conocida historia de la Puerta Dorada, descrita también prolijamente en la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, pone de manifiesto la oración que los santos esposos dirigieron a Dios en la posada, además de tratar sobre la virginidad de María. Dice así:

Así, pasaron en oración devota gran parte de aquella noche santa, en la cual la bendita Señora, siendo de treinta y un años de edad, a 8 días de diciembre, sábado, concibió aquella sacratísima Virgen, Señora Nuestra, exenta de pecado original, porque había sido eternamente elegida para Madre de aquel Cordero inmaculado, Dios, Hijo de Dios, que en su humanidad había de quitar los pecados del mundo²⁸

Asimismo, al final de *Lo primer del Cartoixá*, traducción de la *Vita Christi* de Ludolf de Sajonia, impresa en Valencia 1496, añade el poema titulado *Vida de la Sacratísima Verge María Mare de Deu senyora nostra en coblas de Rims Strams* en el que también defiende el carácter privilegiado de la concepción de María, según puede apreciarse al leer estas estrofas:

²⁷ RIBELLES COMÍN, op. cit., t. I. Pág. 546.

²⁸ ROIG DE CORELLA, Joan, *Vida de Santa Ana*. Ed. Miquel i Planes. Barcelona, 1926. pág. 374.

*Vos elegí per que li fosseu mare
per ço ons guarda, no veugués alencontre
lo Sabtanas en vos lamprepta del primer crim
Axi vinques, al viure d'aquest segle
Passant lo port, sens pagar en la marca
Guiant vos Déu, per una drete senda...*

En este otro poema, Roís de Corella subraya lo que la Virgen significa en el plan de salvación, comenzando, naturalmente, por su eterna predestinación a Madre de Dios exenta del tributo a que estaban sometidos los demás:

145

*Ans que dels cels girant mogués la roda
e de la mar hagués fermat lo terme,
Déu infinit, en l'etern consistori,
vos elegí per que li fosseu Mare.
Per çous guarda no us vingués elencontre
lo Satanás posant en vos l'emprenta
del primer crim puix dins la verge tanca
volia entrar per fer-se novell home.*

*Així vingués al viure d'aquest segle,
passant lo port sens pagar en la marca
guiant-vos Déu per una drete senda,
sobre la lley del general edicte.
Portás al mon llevor de novell arbre,
a Déu servint de fresca, nova fruyta,
dins en lo clos de vostra mare casta,
ab seny per fet, votant serieu verge.*

*Aprés naixent, se mostrarà lo retaule
per net que sol, de vós, estel de l'alba,
portant-nos pau del general diluvi,
ab goig sens par, humil simple coloma.²⁹*

²⁹ ROIG DE CORELLA, Joan, Obres. Edic. de R. Miquel i Planes. Barcelona, 1913, págs. 391-400.

El propio Roís de Corella en este poema afirma netamente la preservación de la Virgen del pecado original:

<i>María d'alta sima</i>	<i>Que us feu merexedora</i>
<i>Ay Déu! Quí us loarà?</i>	<i>La Sacnta Trinitat</i>
<i>Ton alba sou pujada,</i>	<i>Que foseu preservada</i>
<i>Ningú no y bastarà.</i>	<i>Tan alta sou pujada,</i>
<i>Pujar tan alt, Senyora,</i>	<i>Ningú, no y bastarà.³⁰</i>
<i>Per vostra humilitat</i>	

146

2. Los Reyes de Aragón y la Inmaculada Concepción

La Corona de Aragón desempeñó un papel de primer orden en la evolución del dogma y de la fiesta de la Inmaculada en los siglos XIV y XV. Sus reyes apoyaron decisivamente las teorías de Ramón Llull († 1315) a favor de este privilegio mariano, doctrina la del Doctor Iluminado que mereció ya el apoyo del rey don Jaime y posteriormente de todos sus inmediatos sucesores.³¹ Es tradición que el propio rey Conquistador, interesado en celebrar con la mayor pompa posible este misterio, compuso por sí mismo un discurso en su alabanza, inserto en el capítulo VII de la obra titulada *Concepción purísima de Nuestra Señora la Virgen María*, escrita por fray Luis de Miranda.³² No se olvide, de otro lado, que Jaime I participó activamente en la fundación de la Orden de la Merced en 1218, a raíz de una aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco en la que le instaba a que los mercedarios vistieran hábito blanco en honor a su pureza inmaculada.

Como ya vimos, en el siglo XIII la gran controversia acerca de la Inmaculada Concepción iniciada anteriormente se reaviva con la oposición de los doctores escolásticos. Surgen entonces, como reacción, las grandes teorías inmaculistas de san Pedro Pascual, Guillermo Ware y más tarde, Ramón Llull y Duns Scoto. Efectivamente la extraordinaria influencia ejercida por Ramón Llull, defensor de los postulados inmaculistas en el *Libre de l'Arbre de la Ciencia*, en el *Llibre de Santa María*, en el *Liber prin-*

³⁰ SERAFÍ, P., «Obras poéticas», en *Collecció de Obras Antigas Catalanas. Lahors de Nostra Senyora*. Barcelona, 1840, pág. 149.

³¹ GAZULLA, O. M., P. Faustino, *Los Reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María Santísima*. Barcelona, 1905. El docto mercedario transcribe en su importante trabajo de investigación el edicto de Juan I de Aragón mandando celebrar en todos sus estados la fiesta de la Inmaculada Concepción así como la pragmática del rey don Martín confirmando el anterior edicto y el de la esposa de Alfonso el Magnánimo, D.^a María de Castilla, ratificando asimismo los decretos citados de sus predecesores. Ya muchos años antes, en el Concilio XII de Toledo, se sancionó la ley dada por Ervigio que disponía fuese guardada la fiesta de la Concepción hasta por los judíos.

³² Citado por MORENO CELADA, Emilio, *Nueva historia de la Santísima Virgen María*. Madrid, 1862, I, pág. 37.

cipiorum theologiae, etc. pudo ser uno de los factores más decisivos en la adhesión «oficial» de la Corona de Aragón a la causa inmaculista. En esta última obra, concluida antes de 1274, Llull se refiere inequívocamente a la *beatæ Virginis Mariæ sine labe concepta*.³³

A principios del siglo XIV, concretamente el 14 de marzo de 1304, Jaime II de Aragón decretaba en Valencia que se observase como fiesta el día de la *Concepció de María Santíssima* y que ninguno de sus vasallos osare defender o afirmar que no fue concebida en gracia y sin pecado original.³⁴

Ya a finales de esa centuria, Nicolás Eymerich, inquisidor general del Reino de Aragón, promovió una vigorosa campaña en contra de las doctrinas scóticas y lulistas suscitando una encendida polémica en las principales poblaciones de la Corona. Los lulistas apoyados por el rey consiguen, por dos veces, el exilio de Eymerich. Se publican obras defendiendo este privilegio mariano, incluso el rey Juan I dicta en Valencia, el 14 de marzo de 1394, un edicto en el que apoya decididamente la condición privilegiada de María, su exención de pecado original, su limpieza y santidad. Ordena que en todos sus dominios sea celebrada, con gran reverencia, por religiosos y seglares, la fiesta de la Inmaculada Concepción, «como nuestra real casa la celebra cada año y la celebraron nuestros ilustres predecesores».³⁵ Además, prohíbe predicar y publicar cualquier cosa en detrimento de la Purísima Concepción de María.³⁶ Probablemente este decreto —incluido en el *Llibre de Privilegis de Valencia* conservado en el Archivo Municipal, un documento que parece más la encíclica de un pontífice que el escrito de un rey—, fue redactado por algún religioso imbuido de la doctrina escotista o, más probablemente, por algún teólogo lulista. No cabe duda de que en él no sólo se expresa la opinión particular del rey sino la de los principales teólogos de Aragón a quienes debió, seguramente, consultar. Según se ha afirmado recientemente, el edicto de Juan I constituye «el primer documento en el que el monarca de un reino español hace *profesión de fe* en este misterio mariano, junto a encendidos elogios de la Inmaculada, a la vez que establece severas prohibiciones para los detractores de la creencia».³⁷

³³ GUIX, José, «La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media», *Miscelánea Comillas*, 1954, 22, págs. 193-235.

³⁴ GINER GUILLLOT, Vicente., «La Inmaculada Concepción y los reyes de la Corona de Aragón», *Lores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima del lltre. Colegio de Abogados de Valencia*, 9 de Junio de 1950.

³⁵ *Ib.*, pág. 37.

³⁶ En plena época de exaltación inmaculista este decreto, traducido al castellano, fue publicado en Sevilla en 1615 por Gaspar de la Fuente con el título *Traslado de un privilegio del Rey Don Juan el primero de Aragón, a favor de la Inmaculada Concepción*.

³⁷ LÓPEZ-FE FIGUEROA, Carlos María, «Sine Labe Concepta. De una Piadosa creencia al Dogma», *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, 58.

Pero a pesar de ello no consiguió dominar a los contrarios por medio de este edicto. Antes bien continuó la disputa, sobre todo por parte de los dominicos. Y es que, como recordara oportunamente Aparicio Olmos, hay que tener en cuenta un factor muy importante para juzgar a los contrarios a la doctrina de la Purísima Concepción al no haberse alcanzado todavía la idea de la *redención preventiva*. Sostenían que la Virgen María, como descendiente de Adán y Eva, entraba también dentro del campo de la Redención, que era tanto como borrar una mancha o levantar de la caída, supuestas antes de la acción salvadora de Cristo. Con el correr de los años se llegó a descubrir que había otra forma más excelsa que levantar al caído o borrar la mancha, cual era impedir esa caída o esa mancha en previsión de los méritos de Cristo.³⁸ Es lo que se denominó gracia preservativa de la culpa, una forma de redención más noble y sublime.³⁹

En 1395, un dominico, estando predicando sobre Santo Domingo, en la catedral de Gerona, atacó a la Inmaculada. Los *consellers* de Barcelona pidieron al rey que juzgara a este predicador. Barcelona, Valencia y otras ciudades organizaron una fiesta en favor de la Concepción, como desagravio a tal injuria.

A la muerte de Juan I, su sucesor Martín el Humano, renovó el edicto de aquel el 17 de enero de 1398 en Zaragoza,⁴⁰ prohibiendo terminantemente que los sacerdotes predicaran en contra de esta privilegio y dando además mayor impulso a la ya existente cofradía de la Inmaculada Concepción.

El mismo rey, en Barcelona, el 26 de abril de 1408, mandó de nuevo que se observase el anterior decreto, declarando reos a los que a él se opusieran y amenazando con la pena capital a quienes, habiendo incurrido en esta falta, no abandonasen los dominios de sus estados en un plazo de treinta días.

Posteriormente, en el último año del reinado de Fernando I, aumentó en Aragón la devoción mariana; los cofrades de Barcelona escriben varias veces al emperador Segismundo, exhortándole en la defensa de la pureza virginal de María e intentando que la celebración de la fiesta de la Purísima Concepción se extienda a toda la Iglesia. Una pragmática de ese rey, de 1415, declaraba reos de lesa majestad a los detractores de la creencia, prescribiéndose, además, que los inquisidores, por el hecho de ser dominicos, y por tanto parciales en la disputa, se les exoneraba de ser jueces en esta causa.

Por estos años, los cofrades de Nuestra Señora de los Santos Inocentes y Desamparados, adoptaron *un brot de flor de lliuri* para su imagen por ser expresión clara

³⁸ APARICIO, 1988, 15.

³⁹ ROSCHINI, G., *Diccionario Mariano*. Barcelona, 1964, pág. 289.

⁴⁰ Lo transcribe el P. Gazulla en op. cit. supra, pág. 74.

de su pureza inmaculada.⁴¹ No se olvide a este respecto que la fiesta principal de la citada cofradía se estableció el día 8 de diciembre y que no fue sino a principios del siglo XVII cuando se fijó para la misma el segundo domingo de mayo.

Por iniciativa de los cofrades de Barcelona, se convocó en 1431 el concilio de Basilea, uno de cuyos principales puntos de discusión fue el de la Inmaculada Concepción de María, origen entonces de acaloradas disputas. Como ya se ha señalado se promulgó un decreto obligando a celebrar la fiesta de la Concepción el día 8 de diciembre en todos los monasterios, iglesias y lugares de culto.

Este decreto fue causa de regocijo general en Aragón, y así la reina María mandó publicarlo tres meses después de su promulgación, concretamente el 1 de diciembre de 1439, amenazando con severas penas a los infractores del mismo.

Y anteriormente, en enero de 1437, por un edicto dado en Barcelona, la misma reina había confirmado los decretos de los antecesores a favor de la Concepción.⁴²

Pero influida por los dominicos, la reina D.^a María parece desmarcarse de la causa inmaculista, llegando a anular el decreto de 1437. Ello provocó una indignación general al punto que los *consellers* de Barcelona le escriben pidiendo que rectifique, denunciando incluso el hecho al rey Alfonso V. Ante estas presiones, la reina reflexiona, cambia de actitud, vuelve a apoyar este privilegio mariano en conformidad con la tradición de sus antecesores.

Así, en 1440 publicó un bando en estos términos:

A honor, laor e gloria de Nostre Senyor Deu Jhesu Christ e de la gloriosa Verge Dona Sancta María, Mare sua. Oiats que us fa hom a saber de part de la molt alta senyora reyna, lochtinent general del molt alt senyor rey, que com a la dita senyora sia stada presentada per mossen Pere Pila, prevere succentor de la Seu de Segorb, nunciu del sacre e general Concilii de Basilea, una carta o letres del dit sacre Concilii ab sa butla de plom empendent guarnida, data en Basilea a xv de les kalendes del mes d'octubre prop pasat, per les quals appar com lo dit sacre Concilii ha determenada la quesitio que en diverses parts del mon e après davant lo dit sacre Concilii era ventillada sobre la Concepció de la dita gloriosa Verge María.

⁴¹ APARICIO OLMOS, Emilio María, *La Imagen Original de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia, 1978, págs. 27-28.

⁴² Lo transcribe así mismo el P. Gazulla en op. cit. supra págs. 91-92.

Recuerda la autoridad del concilio y su consecuente acuerdo a favor de la Inmaculada:

150

Com representant tota la universal Ecclesia de Deu, ha determinat e declarat e definit deure esser acceptada la doctrina afermant la dita gloriosa Verge María, prevenint e obrant la gracia del divinal Do, nunca esser obligada ne sotmesa al peccat original, ans esser tostemps quitia de tota original e actual culpa, sancta e Inmaculada, e axí com a piadosa e consonant a la laor ecclesiàstica, fe catholica, drete rahó e Sagrada Scriptura, per tots catholics e feels cristian deure (esser) aprovada, tenguda e colta...

Finalmente, ratifica la fiesta litúrgica:

Lo dit sacre Concili ha renovada la institució, la qual per antiga e loable costum de la sua Concepció se celebra cascun any lo viii dia del mes de desembre, e ha deçernit e ordenat lo dit sacre Concili que en totes les ecclesies de Christiandat, sots nom de la sancta Conçepçio, per laors e officis festivals sia colta.⁴³

La repercusión de este bando regio en Valencia fue indescriptible. Efectivamente, Escolano, en sus *Décadas de la Historia de Valencia*, relata en estos términos el alborozo de los valencianos al conocer que en Basilea se había autorizado la fiesta de la Concepción:

El día que llegó aviso á Valencia de que en el concilio basiliense se había dado licencia de poder celebrar la fiesta desta Purísima Concepción, salieron bien de quicio los ciudadanos, cerca de los años mil cuatrocientos cuarenta, en 13 de agosto, que estimulados por la alegría y á imitación del rey David, anduvieron todo el día como fuera de sí bailando y saltando por las calles públicas los frailes de San Francisco, enfaldados y con menestrel delante, las damas y los caballeros hicieron lo propio, llevando al cabo de la danza dellas, D.^a Juana de Prades, hija del conde de Prades y de la sangre real; y dellos, su marido señor de gran calidad y estado.⁴⁴

⁴³ DUALDE SERRANO, Manuel, «Repercusión de la Declaración del Misterio de la Concepción de la Virgen en el Concilio de Basilea», *Mater Desertorum*, 33, 9 de mayo de 1954, pág. 7.

⁴⁴ ESCOLANO, GASPARD, *Décadas de la Historia de Valencia*. Edic. de Juan Bautista Perales. Valencia, 1896, T. I, pág. 533.

Su sucesor en la gobernación del Reino, Eiximen Pérez de Corella, que ejerció el cargo entre 1429 y 1448, en su *Crida del digne e saludable edicte de e sobre la sancta e pura Concepció de la molt excel·lent e sagrada humil Verge nostra dona Sancta María*, exhortará de otro lado acerca de la vigencia de la pragmática de Juan I, ordenando que todos celebrasen la fiesta de la Inmaculada *sots pena de sexanta sous dels béns de cas-cuns dels dits contraffahens als còffrens del dit senyor Rei*.

Más tarde, el infante don Juan, rey de Navarra, lugarteniente de Alfonso V, que seguía en Italia, ferviente defensor de la Inmaculada Concepción, convoca cortes en Barcelona en 1454. En ellas el obispo de Elna, en el Rosellón, don Juan Margarit, pocos años después obispo de Gerona, pide que se declare como ley la prohibición de sostener como probable que María fuese concebida en pecado original, aserción castigada bajo pena de destierro.⁴⁵ El futuro Juan II dicta entonces, 1456, un edicto apoyando la Inmaculada Concepción y prohibiendo toda predicación en contra. Reafirma posteriormente estas ideas en las Cortes de Calatayud de 1461.

Continúa, a pesar de todo, la polémica, principalmente en contra de los dominicos, que no respetando las prohibiciones, siguen defendiendo sus particulares teorías maculistas.

Incluso llega a decaer el fervor y la misma devoción a la Inmaculada. La cofradía de Barcelona, dadas las momentáneas circunstancias adversas, estuvo a punto de extinguirse, pero pronto se recobra volviendo a celebrarse las procesiones con la misma solemnidad.

3. La defensa de la Inmaculada Concepción en otros escritores valencianos de los siglos XV y XVI

Ya en el famoso *Misteri d'Elx*, cuyo núcleo más antiguo fue compuesto quizá a fines del siglo XIV o principios del XV, subyace una fe inmaculista junto a la específicamente asuncionista, *leit motiv* del célebre drama litúrgico-musical. Pruébalo si no estos versos que el anónimo autor pone en boca de los Apóstoles en la primera jornada: «*Vos molt pura e defessa, / reatus patrum nostrorum, ó sea, Vos, purísima y defendida / de la culpa de nuestros padres*».⁴⁶

⁴⁵ OLMEDO y HURTADO DE MENDOZA, M.ª Francisca. «Un centenario concepcionalista, 9 de abril de 1456», en *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*, 9-IV-1956.

⁴⁶ GIRONÉS, Gonzalo, *Los orígenes del Misterio de Elche* (2ª edición). Valencia, 1983, y V.V.A.A., *Món i misteri de la festa d'Elx*. Valencia, 1986.



Anónimo valenciano. 2ª mitad del s. XVIII. Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol. Valencia.

Son muy numerosas las obras publicadas en Valencia durante los siglos xv y xvi que contienen una defensa explícita, una exaltación de la concepción sin mancha de María. Algunas de ellas son auténticos tratados inmaculistas muy influidos por las teorías lulianas.

Como en Cataluña, fue tradicional en Valencia la celebración de certámenes poéticos en los que participaban y competían numerosos poetas, certámenes éstos que constituían todo un acontecimiento de la vida social y cultural de la época. A. Ferrando Francés⁴⁷ ha sugerido la hipótesis de la celebración de un certamen en loor de la Virgen María entre 1329 y 1332, acaso el más antiguo de la Corona de Aragón, en el que se presentó el poema *Lirs Virginals, mayres de Deu e filla*. El citado poema,⁴⁸ uno de los primeros testimonios literarios de carácter claramente apologético en defensa de la creencia en la Inmaculada, pero también a favor del triunfo del rey Alfonso el Benigno en su cruzada contra Granada entre 1327 y 1336, incluye versos referidos a la Virgen tan explícitos respecto a lo primero como:

*Veixell sagrat d'on pres carn e figura,
 figura d'om le Deus qui us figura,
 figura ·l cors ez aysi l'apura,
 apura'l tant que us fech de peccats pura.
 i co·l soleylls le clos veyre trespasa
 e ges no ·l romp ney dexa colp ne ·l maca,
 aysi fonch nats, Verges, sens nulla taca,
 cel vostre cors qui tot lo mon abrasa.*

*Cuns theologals verayament confessa,
 confessa huy e totstemp confessa,
 confessa tuyt ma lengua y no cessa,
 cessa de dir de vos nez enquer cessa
 que sola fos d'original munda,
 verges, per ço car fos mentalment presa
 a puritat sots Dieu major entessa,
 segons us larch sents Anselme en ços funda.⁴⁹*

⁴⁷ En *Els certàmens poètics valencians*. Valencia, 1983, págs. 69-76.

⁴⁸ Incluido en el m.s. 273 del Archivo de la Catedral de Valencia.

⁴⁹ FERRANDO, 1983, 75-76.

En 1440 el cabildo de la catedral de Valencia organizó uno de estos certámenes en honor a la Concepción de la Virgen.⁵⁰ Ganó el premio ofrecido —una espada— la obra titulada *Cançó de la Concepció de Nostra Dona*, compuesta por Francesc d'Amèzcoa, de la cual se conserva un solo ejemplar en la Biblioteca de Marsella integrado en un *manuscrit provençal* que contiene varios sermones.⁵¹ La citada *cançó* asume los conocidos postulados de Duns Scott y del mismo Eiximenis según ha señalado A. Ferrando,⁵² concretamente en los vv. 18-19 y en las estrofas III y IV: Si «*Déu ser hom és l'obra més perfeta / que tot creat del creador a treta*», «*¿quí pot negar que Déu, podent-ho fer no fes sa mare la dona més perfecta posible?*», «*Déu no podia permetre que sa mare fos subjugada en cap moment pel vil Satà*».

Este certamen puede considerarse como el antecedente de una nueva justa poética en honor a la Virgen, la celebrada en 1474 y recogida en la famosa obra *Trobes en lahors de la Verge María*, de la que existe un solo ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Valencia, sin lugar, imprenta, ni año de edición. Se supone que debió de imprimirse en 1474, año del certamen, probablemente por Jacob Vizlant. Durante mucho tiempo se ha considerado como el primer libro impreso en España, si bien esta primacía ha sido puesta en duda.⁵³

Dicho certamen fue organizado por el canónigo Bernat Fenollar, lográndose el patronato del mismo virrey, Frey don Luis Despuig, muy devoto de la Virgen, maestro de la Orden de Montesa, que ofreció como *joia* (premio) al mejor poema «*hun troç de drap de vellut negre apte o bastant per un gipó*», según consta en la portada del libro, si bien el jurado no estimó dignas del premio prometido ninguna de las treinta y ocho breves poesías o *troves*, escritas en valenciano, a excepción de una en italiano y otra en castellano, acordándose concederlo a la misma Virgen María.

Participaron cuarenta poetas de diversa extracción social, caballeros, sacerdotes, médicos, ciudadanos honrados, estudiantes... Entre ellos se encontraban Jaume Roig, Joan Roig de Corella, Jaume Gassull, Miquel Pérez y el mismo Bernat Fenollar.⁵⁴

⁵⁰ FERRANDO, 1983, 105-113.

⁵¹ RIBELLES COMÍN. 1920. Madrid I, 441.

⁵² Op. cit. 1983, 109.

⁵³ De las ocho ediciones existentes hemos utilizado la ed. facsímil del libro *Trobes en lahors de la Verge María*, Madrid, 1974, con el estudio introductorio de L. Guarner que precede al facsímil propiamente con el título *El primer libro literario impreso en Valencia*, así como la de Valencia, 1979, con prólogo de M. Sánchis Guarner. El mejor estudio sobre les *Trobes* es sin duda el de A. Ferrando, en op. cit., 1983, 157-344. La primacía de considerarse el primer libro impreso en España, es todavía hoy un misterio. El P. Diosdado Caballero, primer historiador de la tipografía española, consideró como primer obra impresa el *Verger de la Verge María*, de Miquel Pérez, editado en Valencia presuntamente en el año 1451, si bien hoy nadie sostiene esta hipótesis.

⁵⁴ GUARNER, Luis, op. cit. supra, pág. 32.

En el libro quedan reunidos una serie de poemas, de cantos en alabanza a la Virgen, defendiendo su pureza, su santidad y dedicándole como elogios algunos de los símbolos, de las imágenes que luego se prodigarán en la representación plástica de la *Tota Pulchra*. Así por ejemplo, Bernat Fenollar denomina a María *flor de lix, font de saber, clara font*; Mossen Barceló, *puix de virtuts, flor odorant*; Genis Fira, escribe *Vos nos fen pont segur al cel pasage, Vos sou l'estel, Vos sou la luna molt clara, font de salut*. Lluís Català la llama *espill molt clar, font de virtuts*; Pere Alcanys, *font de salut, de Deu excellent mare / estel de mar, mirall de Deu lo Pare*; Mossén Francesc Castellví escribe: «*Palma après flor, hela-mo nuuc luna / Templo, gozo, vida, lucero / cedro, nardo, mirra, / El sol eres tu do fizo Dios estancia*». Pero es quizá Jordi Sentelles quien expresa más explícitamente el privilegio de la Inmaculada Concepción en el poema por él compuesto:

*De fe d'amor / la mes encesa flama.
Mare de Deu / en lo cel nova dea,
Los angels bons / corren a vostra fama
Lo paraís / novellament s'enrama,
Deu infinit / de vostra carn s'arrea.
De rich tresor / portàs etern cabal,
Neta de crim / ni menys pogues peccar
Cambra del fill / ell vos poch preservar
Taca no us feu / peccat original.*

Así pues es necesario tener en cuenta este certamen como testimonio del arraigo de la creencia inmaculista en Valencia y también como prueba que, a fines del siglo xv, estas imágenes bíblicas —el pozo, la fuente, la estrella, etc.— eran habitualmente relacionadas con María.

Más tarde tuvo lugar otro certamen en alabanza de la Concepción Inmaculada de María, organizado por Ferrando Díeç, caballero y sacerdote valenciano, recogido en un libro publicado en Valencia en 1486 con el título: *Comença la obra de la Sacratíssima Conceptio de la intemerada Mare de Deu, examinada e dignament appuada per molts mestres en Sacra Teología, divulgada e publicada en la Isigne Ciutat de Valentia dins la casa de la loable cofraria d'ella, gloriosa, Senyora Nostra. En lo any de Nostre Senyor Deu Jesucrist, fill seu, mil CCCC LXXXVI jorn de la Purísima Coceptió*. En esta obra se reúnen fragmentos en prosa y verso de diversos autores, entre ellos Jeroni Fuster, el notario Pere Villaespínosa, Miguel Miralles, Ferrando Díeç, así como otros que ya concu-

rrieron al de 1474, tales Roís de Corella, Fenollar, Vinyoles, Centelles, Vallmanya, etc., todos a favor del privilegio de la concepción inmaculada de la Virgen. En el propio cartel de la convocatoria, el citado Ferrando Díeç invitaba a «*tots los stats e lengües quals-sevulla a lloar la Inmaculada concepció de María, no admetent dients en lo contrari*».⁵⁵

Durante los dos años siguientes se celebraron consecutivamente otros dos certámenes en honor de la Inmaculada, el de 1487 en *prosa plana*, el de 1488 en *prosa llatina*. El primero contiene el sermón predicado por Felip de Malla en la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, el pregón de la convocatoria con un introito de Ferrando Díeç, la *Vesió* de Roís de Corella con una *Oració molt devota de la Concepció de la puríssima Mare de Déu*, del propio Corella, y la sentencia del certamen con inclusión de la obra premiada de mossén Bartomeu Dimas, textos todos ellos reunidos en un incunable de 32 folios del que sólo se conoce un ejemplar de propiedad particular.⁵⁶ El tal certamen tuvo lugar en «*lo insigne monestir dels frares de la Verge María del Carme, jorn puríssim de tan puríssima Conceptio*». Además de la citada *Oració molt devota* hay que subrayar el texto del *Introit del donador de la joya en prosa plana*, una larga exposición de la doctrina inmaculista fundamentada con profusión de citas probatorias directas (en latín) o indirectas, extrapoladas de determinados textos bíblicos, patrísticos o de san Anselmo, santo Tomás de Aquino, Felip de Malla, etc., llamando la atención la ausencia, forzada quizá por la actuación vigilante de la Inquisición, del gran inmaculista Ramón Llull.⁵⁷

En el tercer certamen inmaculista convocado en 1488 por Ferrando Díeç, concurrieron una serie de poetas como Pere Adrià, Miquel Peres, Joan Lòpiz, Matheu Péreç, Gines Péreç, Jeroni Belluga, Esteban Costa, Pere Gozalbo, Joan Long y Ferrando Díeç, autoconstituído juez y secretario único de este otro certamen, autores todos ellos de una serie de composiciones escritas en latín en honor de la Inmaculada, todas ellas reunidas en un incunable impreso por Lambert Palmart el mismo año de la celebración del certamen.⁵⁸ Del ilocalizado incunable se conserva una descripción de Bartolomé José Gallardo.⁵⁹

Un autor que no debe olvidarse a este respecto, bien que toque el tema sólo tangencialmente es el gran escritor Joanot Martorell, quien haciéndose eco de la tan extendida devoción a la Purísima pondría en boca de Tirant lo Blanch una invocación mariana que comienza con las palabras:

⁵⁵ FERRANDO, 1983, 383.

⁵⁶ FERRANDO, 1983, 535-540.

⁵⁷ FERRANDO, 1983, 536.

⁵⁸ FERRANDO, 1983, 557-560.

⁵⁹ GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, 1866, II, cols. 797-798, núm. 2047.

*¡Oh Inmaculada Verge, reina de paradís, advocada dels pecadors! Oh vera consolació mia! Grandíssimes gràcies te faç, e al teu gloriós Fill, de la victoria e honor que he obtesa d'aquesta batalla e de totes les altres. Verge digna, no em desempars en negun temps, porque puga lloar e beneir lo teu gloriós Fill e a tu per tostemps. Amén.*⁶⁰

Hay que citar de nuevo a Miquel Péres, quien, como ya se dijo, participó en el certamen mariano de 1474, correspondiendo a él el haber sido primer traductor del celebrísimo libro *Imitación de Jesucristo* atribuido a Tomás Kempis, muy estimado por don Alfonso de Borja, el futuro Calixto III. A instancias suyas precisamente escribió un curioso libro titulado *Verger de la Sacratísima Verge María*, obra impresa en Valencia por Nicolau Spindeler en 1494 en la cual aplica a María muchos de los ditirambos del *Cantar de los Cantares*, apoyando, desde luego, su concepción inmaculada.⁶¹ Ya en el capítulo I, «De la puríssima e Immaculada Concepció», escribe:

E si Deu omnipotent, fill Seu, per al Seu cors mort elegi Sepulcre sens alguna corrupció, ni pudor, en lo qual algú no era stat soterrat; fou justa cosa, que per al Seu cors viu, haja elet casa: lo ventre immaculat de tan gloriosa Mare en lo qual alguna infecció de peccat jamai hagués fues profanada. E així per lo celestial Espós li podien esser dites aquelles paraules: Pulchra es...

*Es estada de la culpa del peccat original exempta.*⁶²

De 1502 son posiblemente *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se canten en la Encarnació*, fecha aquella de la fundación del convento por don Pere Ramón Dalmau, y a los que nos referiremos más adelante. El autor de esos *goigs*, el notario Pere Vilaespina, uno de los participantes en el certamen de 1486, compuso también una extensa *Salve Regina*, en cuarenta y seis estrofas de ocho versos heptasílabos, para otro probable certamen mariano convocado entre 1473 y 1482 por el propio virrey don Luis Despuig.⁶³

⁶⁰ Hemos manejado la edición del V centenario de la muerte de Joanot Martorell, con prólogo y texto de Martí de Riquer. Barcelona, 1969, cap.LXXXIII, pág. 279.

⁶¹ Según Albert Hauf (en *Literatura valenciana del segle xv*. València, 1991, pág. 109) a Miquel Péres debe adjudicarse el prólogo de la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, firmado por sor Isabel de Montsoriu, que encabeza la citada obra.

⁶² PÉRES, 1494, 5.

⁶³ FERRANDO, 345-360.



Xilografía que aparece en Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, que se cantan en el convent de l'Encarnació.

Miquel Ortigues, notario, escribió asimismo una obra en alabanza de María, *Lo Plant de la Verge María*, impresa en 1511. Significativamente, una de sus *Cobles en llaor de la Santísima Verge María, Mare de Jesús*, alude precisamente a la pureza de su concepción al expresar:

*Verge Mare sou perfeta
de Jesús, Deu incarnat,
eternalment preelecta,
tota bella, sens peccat.*⁶⁴

159

En el mismo año 1511, se publicó en Valencia el *Cancionero General*, recopilación de composiciones poéticas, realizada por el librero e impresor Hernando del Castillo. Entre ellas se recogen más de cincuenta poesías en honor a María. Citaremos como ejemplo algunos fragmentos de un poema de Diego Luzero, en el que aplica a la Virgen varias de las imágenes que se encuentran alrededor de la *Tota Pulchra*, lo que evidencia lo arraigado de la relación de aquéllas con la habitual imagen pictórica de María:

*Hermosa como la luna
Y aun mil veces más y más
vos formó sin culpa alguna
nuestro Dios por tal compás
que no hubo falta ninguna
crió vos tan excelente
tan graciosa y prefulgente
que cualquiera que vos viene
en las obras conociera
sin remedio de la fuente.
Puerta del cielo cerrada
Donde Dios sólo se encierra;
sagrario, templo, morada,
que hizo Dios en la tierra (...)
Oliva muy especiosa
do el Dios de gracia mana;*

⁶⁴ BLASCO, Ricard, *Goigs Valencians*. València, 1974, págs. 36-37.

*en el fruto muy sabrosa
 y en todas las flores muy sana (...)
 Planta de perfil rosal
 de rosas bien ordenado
 sin mancilla ni señal
 de pecado intencionado
 por la culpa paternal (...)
 Estrella clara, sagrada
 deste mar do navegamos
 sednos guia en la jornada
 do todos ya deseamos (...)
 Huerto precioso y sagrado
 do mora la Trinidad
 donde el Hijo fue plantado
 por la santa Humanidad
 y el huerto siempre cerrado
 fue plantado por la mano
 de Espiritu soberano
 y la tierra fuisteis vos,
 donde fue plantado Dios
 para hacerse nuestro hermano.⁶⁵*

Especialmente significativa es la obra *Sermones festivitatem annualium beatissime virginis María*, escrita por Sancho de la Porta e impresa en Valencia en 1512, que contiene dieciocho sermones sobre la Natividad de la Virgen en los que se defiende explícitamente su concepción purísima.

En 1518 el impresor Joan Vinyau o Viñao publicó un interesante tratado inmaculista, el *Liber de Concepto virginali*, anónimo, erróneamente atribuido en ocasiones, a Ramón Llull.⁶⁶ Fue dedicada esta obra a Serafí Centelles, conde de Oliva, por Rafael Heraldo de Tarragona y en ella se exponen numerosas razones en defensa de la pureza, santidad y virginidad de María. Trataremos de nuevo este libro en el capítulo de representaciones valencianas de la Inmaculada Concepción, por contener un curioso grabado en su portada.

⁶⁵ *Cancionero castellano*, ed. Fouché Delbosch, pág. 682.

⁶⁶ SERRANO MORALES, 1898-1899, 589-590.

Años después, hacia 1531, Juan Gómez «maestro en Sacra Teología y predicación famosísimo», según consta en la portada, escribe en Valencia el *Triunfo de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* que, como veremos más tarde, contiene un grabado muy similar al anteriormente dicho. Recoge también esta obra argumentos a favor de la Inmaculada Concepción de María. Entresacaremos algunos fragmentos del principio, por resultar especialmente expresivos:

*Tu antes Sancta, que nunca nacida
fuestes del vientre, de Ana tu madre
tú toda sancta, y por sancta escogida
de todos los santos, el metro y medida (...)
Si al poderoso rey pertenece
labrar su palacio de labor ufana
quanto más madre de Dios lo merece
ser linda, ser limpia, ser pura, ser sana
más antes que toda natura humana
fuese encerrada en la messa de Adán
en mente divina ya stavas loçana
en gracia concepta, por donde emana
que tu la cabeça quebraste a Satan.*

161

En diciembre de 1531 se organizó un nuevo certamen en alabanza de la Purísima Concepción, en la iglesia parroquial de Santa Catalina. Las poesías compuestas en esta ocasión —dieciocho en valenciano, tres en castellano y una en italiano— fueron recopiladas por Andreu Martí Pineda en la obra *Certamen Poetich en laor de la Concepció*, impreso en Valencia al año siguiente por Francisco Díaz Romano, obra de la que existe un ejemplar en la biblioteca histórica de la Universitat de València. A dicho certamen concurrieron veinte poetas, casi todos ellos de extracción burguesa, quienes loan el misterio inmaculista a través de alambicados recursos metafórico-conceptuales. Así, María es el «*for virginal traçat per l'alt Monarca*» en el poema de Andreu Martí Pineda, «*contray molt fi previst en l'alt imperi*» en el de Pere Solivella, «*pasta real més bella que la luna*» en el de Tomás Real, «*llibre previst en l'alta presència*» en el de Joan Sebastià de Xèrica, «*clar diamant tallat d'antiga mena*» en el de *l'Espital General*, «*arch trunphal hobrat de pures mostres*» en el de Jeroni Sempere, etc.⁶⁷

⁶⁷ FERRANDO, 1983, 769-865.

Ganó el premio —una pieza de seda— el notario Andreu Martí Pineda con su poema *Blasonat a la inmaculada concepcio de la purisima mare de Deu*.

Entre las otras composiciones participantes señalaremos la oda *en lahor de la purisima concepcio de la sacratísima mare de deu senyora nostra*, de Pere Juan Solivella, les *Cobles en lahor de la Inmaculada Concepción de la mare de Deu*, de Luis Ferrandis, *Les Cobles de Luis Galiana a la devoció de la Sacratísima mare de Deu Señora nostra*, el *Triunfo y Sentencia en laor de la Inmaculada Concepcio de la purisima mare de Deu*, de Jeroni Sempere, etc. En todas ellas se defiende y alaba, de un modo explícito, a la Inmaculada Concepción de María, testimonio del fuerte arraigo de esta creencia en Valencia.

162

El venerable Joan Baptista Anyés (1480-1553), célebre teólogo y humanista valenciano, apoya también este privilegio en varias de sus obras. Así en la *Vita et laudes divae Maríae*, publicado en 1527, en el poema *In laudes nominis divae Maríae*, impreso en 1545, y en las *Panthalia*, su gran obra, especie de summa teológica acerca de la Trinidad augusta, la creación del mundo, la vida de Cristo, los ángeles, profetas, mártires, apóstoles, patriarcas, etc., donde dedica seis de estas *panthalías* a la Virgen, siendo la quinta un canto magistral en defensa de la Inmaculada Concepción.⁶⁸

El mismo san Luis Bertrán (Valencia, 1526-1581), preclaro valenciano de la orden dominicana, tradicionalmente maculista, defendió la Inmaculada Concepción en sus predicaciones, como queda bien manifiesto en su sermón de *Conceptione Beatissime Virgine*. En él, a modo de exordio, llega a decir:

... I porque en esta infusión del alma, cuando iba á tomar la posesión de su cuerpo (la Virgen) no quedó el alma enlodada en el lodo del pecado original con que quedan las almas de los otros hombres, por eso hacemos fiesta de la Concepción de Nuestra Señora... Muy grandes mercedes y beneficios recibió esta Señora en el día de su concepción. El primero, el beneficio de la gracia, que es muy grande, con la cual quedase limpia en su concepción de la mancilla del pecado original. Ésta es la zarza de Moisés, que ardía y no se quemaba.⁶⁹

⁶⁸ HIJARRUBIA LODARES, Guillermo, *El códice "Panthalia" del Venerable Juan B. Agnesio*. Valencia, 1960, y GIRONÉS, Gonzalo, «La figura del venerable Agnesio en la espiritualidad valenciana del siglo XVI», *Actas del II Simposion de Teología Histórica*. Valencia, 1983, págs. 231-327.

⁶⁹ Publica los fragmentos castellanos que se conservan de este *Sermón de la Inmaculada* J. Rodrigo en «Devociones predilectas de san Luis Bertrán», *Levantinas*, 48, 1926, págs. 55-57, sacados de una copia que existía en el archivo del convento de predicadores de Valencia, y VVAA en *San Luis Bertán. Reforma y contrarreforma españolas*. Valencia, 1973, págs. 331-332.

Y en otro sermón también en torno a la Inmaculada proclama:

¿A qué viene (María)? A ser Madre de Dios. No se pudo decir más. Madre de Dios. Sierva de Satanás. No viene bien. Dotada de tantas virtudes y con pecado original. No puede ser. «Dios la socorrerá desde la mañana», en el vientre de su madre, «desde el clarear» (Sal. 45, 6), á la infusión del ánima en el cuerpo. Madrugó Dios preservándola. «Antes que los abismos». Abismos de pecado mortal, venial y original. «Fui engendrada yo» (Prov., 8,4). Llegaron tarde, ya yo era concebida, fui concebida antes que llegase el pecado original.⁷⁰

163

A propósito de san Luis Bertrán ya el P. Justiniano Antist subrayó que fue «*devotísimo de la santa Concepción de Nuestra Señora, y predicaba de ella a menudo. Y á las autoridades de algunos doctores antiguos respondía con lo que dijo Dios á Moisés en el capítulo 6 del Éxodo: Nomen meum Adonai non indicavi eis*». De lo cual sacaba que no era mucho que Nuestro Señor hubiese reservado esta pía doctrina para nuestros tiempos, no habiéndola declarado en los antiguos».⁷¹

Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia entre 1544 y 1555, predicó también a favor de la Inmaculada Concepción de María. Así, en su sermón *In Conceptione Beatae Mariæ Virginis*, leemos:

No pienses, ni por un momento que la Virgen fue concebida en pecado; esta gloria no es menor ni menos especial que el ser Madre de Dios según la carne. ¿Piensas la ofensa que haces á la Virgen si dices que, por un momento siquiera, fue cautiva del pecado, hija de perdición, sujeta al demonio, infectada de la mancha común? ¿Cómo quebrantó ella misma la cabeza del demonio si primeramente fue ella quebrantada por él? Lejos, muy lejos de inferir tal mancha á la que es nuestra gloria. Puesto que creemos verdaderamente que la Virgen no fue reducida á polvo, sino que, gloriosa en cuerpo y alma subió á los cielos, por eso creemos también piadosamente, que fue concebida sin mancha; pues, si no hubiese carecido de vicio, no hubiese conocido el suplicio.⁷²

⁷⁰ VVAA, 1973, 320.

⁷¹ ANTIST, Justiniano, *Adiciones a la historia del sancto Fray Luis Bertrán*. Valencia, 1583 y 1584, pág. 316.

⁷² ALASTRUEY, op. cit., pág. 220.

San Juan de Ribera, que rigió la diócesis valentina entre 1569 y 1611, ha dejado escritos dos sermones al menos dedicados a la Inmaculada,⁷³ a la que profesó una terna devoción pues, al aprobar la cofradía instituida en el convento de San Francisco en 1572 y a la que nos referiremos más adelante, escribió: «Nos desde nuestra niñez, hemos sido y somos muy devotos de la Purísima Concepción».⁷⁴ El primero de aquellos sermones lo predicó el 8 de diciembre de 1568 y en él se ocupa de doctrina mariana común sin referirse específicamente al tema que nos ocupa, caso bien distinto al predicado el 15 de agosto de 1577 en Onteniente, en el que san Juan de Ribera es bien categórico pues afirma sobre la Virgen:

*Fue concebida sin pecado original, sin tener los rastros del pecado original, es decir el fómite extinto, nunca habiendo rebelión en aquella benditísima carne para el bien, ni inclinación al mal... Ella fue concebida sin pecado original, fue preservada de pecado venial y mortal; fue el rastro del pecado original de tal manera apagado y destruido en Ella, que nunca fue osada á representarle aun pecado venial.*⁷⁵

A san Juan de Ribera corresponde asimismo también haber instado cerca de Felipe III para que el monarca solicitara al papa la definición dogmática de la Inmaculada Concepción de la Virgen.⁷⁶ Expresión en cierto modo también del afecto de san Juan de Ribera a la Concepción de Nuestra Señora son los conventos por él fundados con este título, a saber, el de franciscanos recoletos de Onda y de Callosa de Segura, capuchinos de Alicante, mercedarios de Sollana, mínimos de Ondara y agustinos de Benigánim.⁷⁷ Significativamente, en el Real Colegio de Corpus Christi por él fundado, se conserva una imagen excelsa de la Inmaculada, la de madera tallada y policromada que preside la Capilla del Monumento, obra del gran escultor Gregorio Fernández (mejor que de su aventajado discípulo Juan Muñoz a quien también se ha atribuido), donada en 1639 y enviada tres años después desde Madrid por D.^a María Enríquez de Ribera, sobrina del fundador. Según Fernando Benito⁷⁸ es «pieza majestuosa que encarna a la Virgen sobre una media luna con tres querubines, derecha, con las manos juntas, cuello erguido y larga cabellera. Su coloración mate se adorna con ancha orla de oros por el borde del

⁷³ ROBRES LLUCH, Ramón, *Sermones de San Juan de Ribera*. Valencia, 1998, t. v, págs. 54 y 139.

⁷⁴ PÉREZ, Nazario, *La Inmaculada y España*. Santander, 1954, pág. 111.

⁷⁵ GIRONÉS, Gonzalo, «Mariología de San Juan de Ribera (1532-1611)», *Estudios marianos*, LXIX, 2003, 345-355.

⁷⁶ ROBRES LLUCH, Ramón, *San Juan de Ribera*. Barcelona, 1960, pág. 303.

⁷⁷ ROBRES LLUCH, 1960, 443.

⁷⁸ En *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia, 1991, págs. 45-46.

manto, antaño provista de pedrería». Al mismo Colegio del Patriarca ha ido a parar, y procedente quizá de Porta Coeli, una pequeña imagen de la Inmaculada cuyo estilo evoca a Alonso Cano, de quien se sabe estuvo un tiempo refugiado en la citada cartuja valenciana.

El poeta Cristóbal de Virués (Valencia, 1550-?), que como militar combatió en Italia y en la batalla de Lepanto, siendo repetidamente elogiado por Cervantes, en su poema *El Montserrate*, con la libertad que siempre tuvieron los poetas, hace que Garín sea escogido, en su peregrinación de penitencia, por un ermitaño que tiene adornada su celda con unas pinturas, una de ellas la de la Purísima, en el estilo de las pintadas por su amigo Joan Masip, según se deduce de esta descripción en octavas reales:

*Mira de la divina Virgen pura
la limpia Concepción puesta en figura.*

*Una doncella en perfección hermosa,
del claro sol vestida y adornada,
se muestra en la pintura artificiosa
de doce estrellas de oro coronada;
y una sierpe mortífera enconosa,
abierta la cabeza y quebrantada,
se ve tendida estar sin fuerza alguna
ante sus pies, que estriban en la luna.*

*Alrededor de la figura santa,
mostrando sus virtudes y loores,
aquí un árbol se muestra, allí una planta,
y allá un cerrado huerto con mil flores;
allá un lucero, acá una fuente y tanta
diversidad de gracias y favores,
cuanta el verso dulcísimo mostraba,
que así la alta pintura declaraba.⁷⁹*

El ya citado fray Cristóbal Moreno, escribió el importante tratado inmaculista *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios*, publicado en Valencia en 1582 y en el que, como

⁷⁹ VIRUÉS, Cristóbal de, «El Montserrate», en *Poemas épicos*, vi, *Biblioteca de Autores Españoles*, pág. 521.



Una dama que preguntays
 es dōzella / y dios madre
 la que preferuo dios padre
 del peccado original
 la que es de nuestro metal
 del linaje de David
 la que vencio aquella lid
 en tan gran necesidad
 la que sano la enfermedad

que se comio en la mançana
 la heredera de santana
 que siempre ruega por nos
 la que siempre oye dios
 porque perzide en el cielo
 la que por nuestro consuelo
 traxo el fruto con las hojas
 la que quita mil congoras
 a todos los pecadores

Xilografía del libro Limpieza de la Virgen y Madre de Dios, de Fray Cristóbal Moreno.

ya se ha dicho, recoge pruebas bíblicas, testimonios de autores eclesiásticos, argumentos esgrimidos por reyes y próceres en defensa de la Inmaculada Concepción de María.

Nos referimos, finalmente a un género literario muy particular, los gozos, *goigs*, en los que frecuentemente se alaba la pureza, la santidad de la Virgen.⁸⁰ Así ocurre en los primeros gozos valencianos conocidos, los *Goigs de la Verge María Beneita María de Deu Sacratíssima*, probablemente del siglo XVI, y más en concreto en la *Cançó de la Beneita Verge María, Mare de Déu, a cantar el so «si be em soc malmaridada, jo me n'he...»* que comienza con la siguiente copla:

*Beneita est tu Seyora,
sobre les dones del mon:
Tan solament tu est digna
de gracia e de honor.*

Del mismo modo constituye un canto de alabanza en honor de la santidad de María *La Oració molt devota, deprecativa a la Verge María de les Virtuts*, compuesta por Francesc Borgunyó, impreso en Valencia en 1512, así como *Les Cobles noves de la Verge María*, impresa en 1519, en las que se defiende la exención de pecado original de María:

*Per lo que Adam menjá
tots restarem empenyorats
de la gracia despullats
que en Adam tothom pecó
no aquella on encarnó
que en la gracia ens ha tornat
per vestir lo despullat.*

Singularmente expresivos respecto a la concepción especial de María son los ya citados *Goigs de la Gloriosa Mare de Deu de la Concepcio, los quals se canten en la iglesia de la Encarnacio*, de los que más tarde volveremos a incidir por hallarse ilustrados con un curioso grabado representando a la *Tota Pulchra*. Los fragmentos en los que más claramente se apoya la Inmaculada Concepción de María son estos:

⁸⁰ BLASCO, 1974.

*Ab eterno preelecta
 Mare del Verb divinal
 tos temps fos cura y neta
 del peccat original.
 Dins lo vostre elet ventre
 se mezclaren les farines
 l'una vostra d'aquest centre
 ab l'altra de les divines:
 per ço fos tots temps perfecta
 puis del pa celestial
 fóreu pasta pura i neta
 del peccat original (...)
 A vos coredempriu feta
 sense peccat original,
 suplicam que en l'hora estreta
 nos sirvau molt parcial.*

4. El juramento de la Universidad de Valencia en defensa de la Inmaculada Concepción

La Universidad de Valencia, desde su misma fundación, se constituyó en verdadero bastión a favor de las tesis inmaculistas. Al respecto el historiador Ortí y Figuerola recuerda:

La ardentissima devoción que ha profesado, en todos los tiempos, esta Universidad al santo misterio de la Concepción en gracia de María Santísima, puede competir con las más célebres de todo el mundo.⁸¹

Efectivamente está fuera de duda que la Universidad de Valencia fue la primera en España que impuso, en sus estatutos de 1530, la obligación de jurar todos los graduados la defensa de este privilegio mariano, como ya lo habían hecho otras universidades europeas, tales las de París, Colonia y Maguncia en 1496, 1499 y 1501, respectivamente, según recuerda el propio Ortí y Figuerola. A imitación de la Universidad de Valencia posteriormente, ya en 1617, se sumaron las de Sevilla y Granada.

⁸¹ BALLESTER, J. R., *Aclamación festiva del antiquísimo juramento de la Concepción que suplió la insigne Universidad de Valencia*. Valencia, 1664, y ORTÍ y FIGUEROLA, F., *Memorias históricas de la fundación y progresos de la insigne Universidad de Valencia*. Madrid, 1790, pág. 95.

Motivó la decisión de jurar la defensa del privilegio mariano la predicación en la Seo de un sacerdote, Moner, insinuando que María no había sido concebida sin pecado original. Todo el pueblo se alborotó, tomando parte en la liza Rodrigo de Borja, capitán general de la guardia del papa Alejandro VI, secundado por otros caballeros. Elevaron una enérgica queja al provisor a fin de que remediasse este escándalo. Moner fue desterrado y se dispuso para el día siguiente una solemnísimas función de desagravio en la misma catedral. Asistieron todos los graduados de la Universidad, el clero y órdenes mendicantes de la ciudad, celebrando la misa de reparación el propio arzobispo don Erardo de la Marca. Terminada ésta, todos los profesores y doctores de la Universidad prestaron juramento de defender siempre la Concepción Inmaculada de María, y resolvieron que todos los nuevos graduados prestasen el mismo juramento⁸² cuya fórmula era la siguiente:

Forma iuramenti professionis Fidei, et de tenenda pia opinione Inmaculate Conceptionis Beatissimee Virginis Mariæ preestandi a Rectore Cathedrae, Censoribus, Graduantis caeterisque Officialibus Universitatis Valentiae.

Ego, N..., firma Fidei credo, et profiteor omnia et singula quia continentur in Symbolo Fidei, que Santa Romana Ecclesia utitur videlicet [sigue íntegro el credo y la parte central de los cánones tridentinos].

*Item juro, quod quatenus per Sanctam Sedem Apostolicam licebet; tenebo, tuebor, defendam, praedicabo, atque docebo Beatissimam Virginem Dei Genitricem Mariam, praeveniente Spiritus Sancti gratia, absque ulla peccati originalis labe fuisse conceptam et ab ipso praeservatam immunem in primo instante animatione, atque in hoc sensu, festum Conceptionis eius ab Ecclesia, solemniter ritu colli et celebrari.*⁸³

El sábado siguiente al 8 de diciembre de ese año de 1530 se instituyó una solemne procesión que proseguiría celebrándose durante muchos años, ejemplo de otras organizadas por iglesias y monasterios e incluso algún particular como don Gaspar Mercader, primer conde de Buñol.

⁸² Ib., pág. 96.

⁸³ VILANOVA Y PIZCUETA, José, *Historia de la Universidad Literaria de Valencia*. Valencia, 1903, pág. 154.



*Primera representación escultórica de la Inmaculada en Valencia.
Museo de Bellas Artes. Valencia.*

5. Primera cofradías y procesiones en honor de la Inmaculada

La primera cofradía de la Inmaculada Concepción se instituyó en Valencia en 1502, en el Real Monasterio de la *Senyora Nostra de Puritat*, de franciscanas clarisas, temprano foco devocional de este privilegio mariano. Un convento éste que, desde 1496 al menos, había adoptado tal título en sustitución de su primitiva dedicación de santa Isabel de Hungría. Sobre el culto y devoción a la Inmaculada Concepción en dicho monasterio, los cronistas franciscanos lo relacionan con una pintura sobre tabla de la Virgen con el Niño, salvada providencialmente del incendio que devastó en Palma la casa del ciudadano mallorquín Joan Burgués y donada por su hija al ingresar en este convento hacia 1493. Pues bien, según relata el P. José Sorribas, Sor Damiata Monpalau, abadesa a la sazón de dicho convento y muy devota de aquella pintura, tuvo un sueño

... en el que se le representava estar orando ante el sagrado retrato en su oratorio y que la pedía la Purísima Reina procurasse colocarlo en lugar más decente y público, porque era de su soberano agrado la venerasse el christiano pueblo por medio de aquella imagen suya con el precioso título de su Purísima Concepción, y que en demostración de serlo este culto de su mayor aprecio se hallaría en el dorso el retrato de las sagradas palabras 'Tota Pulcra'. Levantándose comprobó que aparecían estas palabras al dorso del cuadro.⁸⁴

Este hecho debió de suceder en torno a 1495 pues a partir de entonces se dispuso la construcción de una nueva capilla y de un retablo con destino a ella donde sin duda se colocaría la pintura que había suscitado el citado prodigio. El sueño de sor Damiata determinó, pues, la veneración de aquella imagen por parte de los fieles en dicha capilla, renovada o construida de nueva planta entre 1495 y 1496, *sots la invocació de la Puritat de la Concepció de la dita Senyora de la Verge María*,⁸⁵ encargándose a Pablo Forment y a sus dos hijos Onofre y Damià un retablo para su altar. Casi simultáneamente fue restaurado o reconstruido, aprovechando unas pinturas de Pablo de San Leocadio, el gran retablo de la capilla mayor, obra encargada asimismo a los Forment —preclaros y magníficos maestros de la talla e imaginería valencianas del siglo XVI y precursores en cierto modo de las

⁸⁴ SORRIBAS, Fray José, *Narración histórica de la antigüedad y progresos del Real Monasterio de la Purísima Concepción de la ciudad de Valencia*. Valencia, 1741, pág. 66-70. La cita sor Damiata de Monpalau debía de ser sobrina de Bernat Martorell, del mismo nombre que la madre del escritor e hija sin duda de Joan de Monpalau, con quien Martorell mantuvo un proceloso conflicto familiar durante años.

⁸⁵ TEIXIDOR, fray Joseph, *Antigüedades de Valencia*. Valencia, edic. 1897, ll, pág. 226.

corrientes renacentistas en la península—, así como a un pintor entonces en alza, Nicolau Falcó, autor de los seis pasajes de la vida de la Virgen completados con otras tres tablas pintadas con anterioridad por Pablo de San Leocadio.

Al objeto de este estudio interesa subrayar sobre todo la imagen en madera policromada y dorada, de 1,20 m. de altura, conservada en el propio Museo de Bellas Artes ahora de nuevo expuesta como el resto del retablo, representando a la Virgen de pie sobre un creciente lunar, en figura de una candorosa doncella vestida con túnica y manto, con las manos unidas en actitud de plegaria, sin el Niño, conforme ya con el estereotipo habitual de la iconografía de la Inmaculada, imagen ésta que hubo de formar parte del propio retablo ya que éste se documenta desde 1501 como *retaule de la Verge María de la Puritat*, una denominación justificada «*si pensamos que ésta no le vino por pertenecer al monasterio de este nombre porque la titulación de la Puridad todavía tardaría en llegar más de treinta años, sino más bien por su destino y dedicación exclusiva a honrar y ensalzar las principales excelencias de la gloria de la Santísima Virgen que radican en su concepción Inmaculada y culmina en su divina maternidad*»⁸⁶

172

Por otra parte, y una vez extendida por la ciudad la noticia del sueño de sor Damiata, pronto se suscitó un gran fervor hacia esta advocación de la *Puritat* entre todas las clases sociales. A tal punto que la citada abadesa hubo de escribir al papa Alejandro VI solicitándole que aprobara el establecimiento de una cofradía en dicho convento bajo el título de la *Purísima Concepción de María*, lo que autorizó el papa en 1502, otorgando a esta nueva cofradía numerosas indulgencias. El mismo papa Borja, como valenciano y muy devoto de la Inmaculada Concepción, se inscribió como primer cofrade, a cuyo ejemplo el rey Fernando el Católico, ardiente defensor también de este privilegio mariano, le secundó en compañía de conspicuos miembros de la nobleza valenciana así como muchos burgueses y gentes del pueblo llano.

Como era de esperar, la institución de tal cofradía se recibió con gran júbilo en Valencia. El vicario general don Jaume Conill mandó publicarla en todas las parroquias con repiques de campanas y otras manifestaciones de alborozo, en tanto la ciudad acordó anunciar la noticia mediante la acostumbrada *crida* por las calles a son de timbales y clarines.⁸⁷

A principios de ese mismo año de 1502, el caballero valenciano don Pere Ramón Dalmau, fervoroso devoto de la Inmaculada Concepción, deseando ardientemente que

⁸⁶ ANDRÉS ANTÓN, O. S. C. sor M.^a Pilar, *El Monasterio de la Puridad*. Valencia, 1993, II, pág. 27.

⁸⁷ CARRERES ZACARÉS, S., «Las Monjas del Convento de la Piedad de Valencia, adalides en el culto a la Inmaculada», en *Loores*, suplemento del *Boletín del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*. n.º 52, 1954.

en Valencia hubiese un convento a Ella dedicado y servido por monjas carmelitas, adquirió unos terrenos para edificar el convento aún hoy existente en el barrio de *Velluters*. Sin embargo, apenas se divulgó en Valencia que dicho Dalmau quería fundar un convento con el título de la Concepción, se opusieron abiertamente las religiosas clarisas del real monasterio de Santa Isabel y Santa Clara, alegando que la propuesta erección causaría gravísimo perjuicio al culto y cofradía de la Inmaculada Concepción. Interpuesto recurso por el propio fundador, la sentencia decretada en septiembre del mismo año de 1502 declaraba que lo alegado por parte de las clarisas en nada obstaba contra la fundación del nuevo convento y en su consecuencia D.^a Juana de Aragón, lugarteniente del Reino y hermana de Fernando el Católico, otorgó licencia para su construcción.⁸⁸

No obstante de haberse fundado el convento con la invocación de la Purísima Concepción en virtud de la referida sentencia, las religiosas clarisas recurrieron al rey insistiendo en el perjuicio de la devoción que se profesaba a la capilla e imagen de la Puridad si se mantenía la fundación del nuevo convento con la misma invocación. Los empeños fueron tan poderosos —apunta el P. Teixidor— que Fernando el Católico mandó se paralizasen las obras, al punto que las carmelitas acordaron ceder a la fuerza y, dejando la invocación de la Concepción, tomar libremente el de la Encarnación.⁸⁹

A pesar de tan impuesto cambio, el convento de la Encarnación siguió vinculado a la devoción de la Purísima, y allí se cantaban, desde su fundación, los gozos en su honor compuestos por el notario Pere Vilaespina y publicados en 1525, texto éste ilustrado como no podía ser de otro modo con una curiosa xilografía de la *Tota Pulchra* de la que se hace mención más adelante. Vale la pena transcribir las tres primeras estrofas y la tornada final por expresar muy gráficamente la doctrina immaculista:

*Ab eterno preelecta
Mare del Verb divinal
tos temps fos pura i neta
de peccat original.*

*Dins lo vostre elet ventre
se mezclaren les farines*

⁸⁸ TEIXIDOR, Fray José, *Antigüedades de Valencia*. Valencia, II, edic. 1895, págs. 223-228.

⁸⁹ LÓPEZ MELÚS, Rafael M.^a, *V Centenario del convento carmelita de la Encarnación de Valencia. 1502-2002*. Valencia, 2002, págs. 29-33.

*l'una vostra d'aquest centre
ab l'altra de les divines:
per ço fos tostemps perfecta
puix del pa celestial
fóreu pasta pura i neta
del pecat original.*

174

*En l'istant foren mezclades
fon perfet lo pa santíssim,
i el donàs tenint tancades
les portes del forn puríssim,
perquè us féu tan gran bestreta
d'etern béns Déu immortal
que us féu Mare verge i neta*

*A vos coredemptriu feta
sens pecat original,
suplicam que en l'hora estreta
nos siau molt parcial.⁹⁰*

Filial del convento de la Puridad de Valencia es el de la Purísima Concepción de Castelló, fundación del notario de Valencia Antoni Nos, natural de aquella población, a quien el *Consell* le concedió en 1528 la ermita de San Sebastián en la calle Mayor y edificio contiguo, el antiguo hospital de la villa, edificios que habían quedado desafectados. Adquiridas nuevas casas para el mismo objeto, por fin, en 1540, al fallecimiento del fundador, se puso en ejecución su testamento, viniendo las primeras cuatro clarisas del convento de la Puridad para la nueva casa, retiro escogido desde entonces por las doncellas de las familias castellonenses más ilustres. Dedicada la severa iglesia gótica, por desgracia derribada en 1936, a la Inmaculada Concepción, muchos años después el obispo fray Antonio Salinas remodeló aquel templo en 1806, en estilo academicista, regalando una imagen bellísima de la Purísima —de tamaño algo menor que el natural, atribuida a José Esteve Bonet pero también a artista murciano, región de donde procedía el obispo reformador—, imagen que hoy preside la iglesia concatedral

⁹⁰ Hemos utilizado la transcripción de Ricard Blasco en *Goigs Valencians. Segles XIV al XIX*. Valencia, 1974, págs. 57-58.

de Santa María.⁹¹ Con la exclaustación de Mendizábal la comunidad de clarisas se estableció en el antiguo convento alcantarino de Villarreal, hoy santuario de san Pascual Bailón y verdadero centro eucarístico y mariano reconstruido no ha mucho con inusitado esplendor.

En 1549, años después del incidente de la predicación de Moner y de la formulación del juramento de la Universidad en defensa de la Inmaculada Concepción de María, D. Rodrigo de Borja y de Castre Pinós, señor de Castellnou, hijo del tercer duque de Gandía, Juan de Borja y Enriquez, y hermanastro de san Francisco de Borja, muy devoto de la Purísima Concepción, dejó una renta anual de doscientos cuarenta sueldos valencianos para que todos los años se celebrase una solemne procesión el sábado primero después de la fiesta de la Inmaculada, con asistencia del cabildo de la catedral y el clero de todas las parroquias. Esta procesión, que se denominó «*dels Borjes*», debía visitar los conventos de la ciudad, por el orden siguiente: el primer año, el del Carmen; el segundo, San Agustín; el tercero, San Francisco; y el cuarto, Santo Domingo, y así en años sucesivos.⁹² Revistió, en ocasiones, gran esplendor, participando en ella los numerosos devotos de este privilegio mariano. A principios del siglo XIX todavía se celebraba el sábado entre las octavas, cada año iba a un convento de los mendicantes en el cual se cantaba solemne misa de la Purísima con sermón en alabanza de tan singular misterio y privilegio, cantándose a la entrada de la iglesia coplas en alabanza de la Virgen cuyas letras se facilitaban a cada uno de los eclesiásticos y religiosos que asistían a la procesión.

Años después, en 1572, siendo prior del convento de San Francisco de Valencia el P. fray Pedro Manrique, un grupo de franciscanos, orden tradicionalmente muy devota de la Inmaculada Concepción, decidió organizar otra procesión extraordinaria en honor a la Concepción Purísima de María. Asistieron a ella el arzobispo san Juan de

⁹¹ TRAVER TOMÁS, Vicente, *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Castellón, 1982, págs. 357-362.

⁹² Véase *Discurso leído en la velada literaria que la Congregación de San Luis Gonzaga del Patronato de la Juventud Obrera de Valencia celebró el día 8 de XII de 1890 en honor de la Inmaculada Concepción de María por Don Segismundo Ipa Merenciano*. Valencia, 1890, pág. 10. Vid. también el libro del P. Cristóbal Moreno *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios*. Valencia, 1582, págs. 367 y 368, así como el texto de uno de los dietarios de Mateo Miguel Mendoza y Fuertes (1801), publicado como opúsculo por Miguel Ángel Català con el título *Descripción de la Procesión de San Vicente Mártir y de las demás Procesiones Generales de esta Ciudad de Valencia*, editado por el Ayuntamiento de Valencia en 1994, y en donde se especifica el itinerario y rúbricas de esta procesión. Sobre el ceremonial de esta procesión *dels Borjes* vid. también Joan Baptista de Valda, *Llibre de de les assistències i les funcions. Text a cura de Vicent Josep Escartí i Antoni López Quiles*. Valencia, 1998, pág. 114. Ha de señalarse como nota curiosa el que las primeras procesiones en honor de la Virgen de los Desamparados tenían lugar el día de la Purísima, coincidiendo con la que organizaban los frailes del convento de San Francisco. Pero en evitación de esta concurrencia y propiciar la mayor asistencia de fieles, el arzobispo fray Isidoro de Aliaga dispuso, a partir de 1622, que la de la Virgen de los Desamparados se celebrara el segundo domingo de mayo.

Ribera, el virrey marqués de Mondéjar, la nobleza valenciana, las principales cofradías y una gran multitud de gentes de todas las clases sociales.

Incentivada quizá con esta procesión la devoción valenciana a la Inmaculada Concepción, ilustres personalidades rogaron al prior de los franciscanos que le dedicara una de las capillas del convento de san Francisco y que en ella se instituyera una cofradía en honor de la Purísima. Fray Pedro Manrique, entusiasmado por la idea, hizo todas las gestiones pertinentes para lograr la pertinente licencia ya que dicha capilla estaba dedicada a la sazón a san Ambrosio.

176

Poco después este religioso, junto con el también franciscano fray Cristóbal Moreno —que en su obra *Limpieza de la Virgen*, relata con detenimiento este episodio⁹³—, se propusieron la fundación de la cofradía. Todos los devotos de la Virgen escribieron a D. Juan de Ribera, arzobispo de Valencia, solicitando la preceptiva autorización para el establecimiento de la cofradía en la citada capilla.

Concedida la licencia en 1573, quedó establecida desde entonces dicha cofradía, con el tiempo una de las principales de la ciudad. Según relata el citado fray Cristóbal Moreno

*... entraron en ella un día casi dos mil cofrades, hombres y mujeres de todos estados, y entre ellos personas muy ilustres y señaladas. Y fue tanta la devoción de toda la ciudad que ordenaron que en cada tercer domingo de cada mes, se hiciese solemne procesión á honra de la Purísima Concepción, en el Convento de san Francisco, como de hecho se hace por los claustros y patio de dicho convento, con mucha música y regocijo.*⁹⁴

En 1576 el prior, los mayordomos, clavariesas y cofrades, reunidos en un capítulo general, decidieron pedir al papa algunas gracias, indulgencias y privilegios para dicha cofradía, mereciendo que Gregorio XIII la agregase a la archicofradía de la Caridad de Roma. Enviaron a la Santa Sede, como embajador, a un religioso franciscano que obtuvo la pertinente bula apostólica concediéndosele todo lo solicitado. A semejanza de la cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados, tuvo, desde su origen, carácter benéfico, dotando anualmente a varias doncellas huérfanas que, con mantos azules y rostro velado, seguían a la imagen de la Purísima en la procesión.⁹⁵ Así pues, esta cofradía fue

⁹³ MORENO, 1582, 406 y ss.

⁹⁴ *Ib.*, pág. 422.

⁹⁵ VVAA, *La Diócesis de Valencia*. Valencia, 1998, pág. 95.

consolidándose y adquiriendo decidido protagonismo en defensa del entonces todavía controvertido privilegio mariano. Por lo que respecta a la procesión, una de las generales de la ciudad, Juan Bautista Valda⁹⁶ nos ha dejado el siguiente testimonio:

Día de la Purísima.

Lo dia que es celebra la festa de la Inmaculada Concepció de la santíssima verge María, Mare de Déu y Senyora nostra, assistixen en la capella de la seu los senyors jurats, ab ses gramalles de vellut carmesí, a lófficí y sermó, juntament ab lo racional y síndich o síndichs. Y a la vesprada y à processó general que va a Sent Francés y van los senyors jurats en la forma que en les demás funcions se acostuma.

177

En el propio siglo XVI se documenta la devoción a la Inmaculada Concepción en poblaciones valencianas como Onteniente, testificada en la institución de varias capellanías dedicadas a ese misterio mariano. Pero es a partir de 1573, con el establecimiento del convento de los franciscanos, paladines del culto concepcionista, cuando la piedad y la devoción a la Purísima, alcanza notable incremento hasta convertir la villa de Onteniente en centro mariano-concepcionista por excelencia.

6. El siglo XVII

El siglo XVII constituye la época de mayor fervor inmaculista en Valencia y en España entera. Los reyes, las autoridades, los teólogos, el clero secular y regular, excluidos los dominicos, y no todos, apoyaron decididamente este privilegio mariano. La doctrina de la Inmaculada Concepción fue admitida por la mayoría de las corporaciones, no sólo eclesiásticas, sino también civiles. Las universidades, las ciudades, los pueblos, las órdenes religiosas y militares emitieron votos y juramentos solemnes en defensa de la Concepción sin mancha de María. Proliferaron al mismo tiempo las cofradías en honor de la Purísima.

Como resultado de este entusiasmo inmaculista, se prodigó la pintura de Inmaculadas triunfantes y esplendorosas como las de Ribera, Zurbarán, Murillo, Alonso Cano, Espinosa, Claudio Coello, Antonio Pereda, Frías Escalante, Antolinez,

⁹⁶ *Llibre de les assistències i funcions. Text a cura de Vicent Josep Escartí i Antoni López Quiles. Valencia, 1998, pág. 96.*

etc., no siendo inferiores en calidad artística las imágenes escultóricas de Gregorio Fernández, Martínez Montañés o Alonso Cano.

Contribuyó sin duda a este clamor generalizado la devoción de los Habsburgo. Así, si los Reyes Católicos habían heredado la tradición inmaculista de los reyes del casal de Aragón, ésta pasó a los monarcas de la casa de Austria.

Efectivamente, ya Carlos V se preocupó de que en toda España se celebrase la fiesta de la Concepción solemnemente, exhortando a las autoridades civiles y eclesiásticas a que favoreciesen y extendiesen la devoción a la Inmaculada. A este respecto hay que citar una cédula de 6 de octubre de 1526 en la que ordena se funden en todos sus reinos cofradías de la Concepción.

178

También Felipe II fue muy devoto de este misterio, si bien él personalmente se mantuvo al margen de la polémica.⁹⁷ Felipe III por su parte, ante las discusiones e incidentes que tuvieron lugar en varias poblaciones de la península cuando algún religioso se atrevía a predicar en contra de la Inmaculada, se propuso, anticipándose a los tiempos, lograr de la Santa Sede la definición del dogma ya que el breve *Regis Pacifici*, de Paulo V, reafirmando la doctrina de sus predecesores Sixto IV y Pío IV, no fue suficiente para restablecer la concordia entre las dos corrientes enfrentadas.⁹⁸ Así, dejando en suspenso la publicación del citado breve, envió varios embajadores a Roma seleccionados por la *Real Junta de la Inmaculada Concepción*, asociación de prelados y teólogos formada en Sevilla hacia 1614-1615 con el fin de estudiar todo lo relativo al todavía controvertido privilegio mariano y que elevó a real el propio Felipe III el 2 de junio de 1616 con el fin de acallar a los impugnadores del citado privilegio.⁹⁹ Así, a finales de octubre de ese año el antiguo abad benedicto Plácido Tosantos, a la sazón obispo de Cádiz, salió camino de Roma, quedando desde entonces la monarquía española empeñada en una empresa considerada entonces como verdadero «negocio de Estado».

Como era de suponer, la insólita embajada inmaculista causó extrañeza en Roma, incluido el mismo cardenal Roberto Belarmino que, aun favorable a la causa, no pudo satisfacer como teólogo la pretensión de lograr la deseada definición dogmática al no estar la cuestión suficientemente madura. De momento el citado embajador sólo consiguió un decreto del Santo Oficio, de 12 de septiembre de 1617, por el que se permitía a los inmaculistas sostener su parecer en público pero con la obligación de abstenerse de atacar a los maculistas.¹⁰⁰ No contentos con este resultado, se decidió enviar

⁹⁷ FRIAS, L. «Devoción de los reyes de España a la Inmaculada», en *Razón y Fe*, 53, 1919, pág. 16.

⁹⁸ FRIAS, L. «Felipe III y la Inmaculada Concepción», en *Razón y Fe*, 10, 1904, pág. 12.

⁹⁹ MESEGUER FERNÁNDEZ, 1955, 621 y ss.

¹⁰⁰ DPDM. 1954, 104.

otro embajador, designándose como tal al antiguo general de los franciscanos y entonces obispo de Osma, fray Francisco de Sosa, quien sin embargo murió antes de emprender el viaje. Consecuentemente, las cartas credenciales pasaron a manos de otro ilustre franciscano, fray Antonio de Trejo, nombrado previsoramente obispo de Cartagena, quien efectuó el viaje a Roma a fines de 1618, llevando consigo infinidad de sufragios a favor de la definición dogmática, procedentes de todos los rincones de la Península, así como testimonios de los votos y juramentos inmaculistas emitidos por diócesis, universidades, ciudades, órdenes religiosas, etc. Tras dos años de intensa actividad en Roma tuvo que regresar a su diócesis sin ningún resultado práctico, a no ser haber preparado ya el camino para un nuevo documento pontificio, el decreto *Sanctissimus* dictado por Gregorio XV, en el que se daba un paso más en el progreso de la causa. En adelante, quedaba prohibido defender la sentencia maculista no sólo en público, sino también en privado.¹⁰¹

Pero este decreto no lo recibió ya Felipe III, sino su hijo Felipe IV, quien, al hacerse cargo de la Corona en 1621, heredó de su padre también la piedad y devoción a la Inmaculada Concepción. Un año después, durante el capítulo de los franciscanos de la Provincia de Valencia, celebrado el 16 de mayo de 1622, éstos hicieron voto solemne a favor de la Inmaculada y, llevados de su fervor, llegaron a proponer el llamado *voto de sangre*, que exigía dar la vida en defensa del gran misterio mariano.¹⁰²

6.2. Fiestas que se celebraron en Valencia con motivo del Decreto de Gregorio XV. El Juramento de la ciudad en defensa de la Inmaculada Concepción

Antes de referirnos directamente a esas fiestas, conviene señalar que durante todo el siglo XVII se celebraba ya con brillantez, todos los meses de diciembre, el sábado siguiente a la fiesta de la Concepción, la llamada procesión *dels Borjes*, dirigiéndose cada año, como ya se dijo, a un determinado convento de la ciudad.

Por otra parte, y según anotara mosén Joan Porcar en su conocido *dietari*, el 7 de diciembre de 1617 se celebraron brillantes festejos en honor a la Inmaculada organizados por el conde de Buñol, Don Gaspar de Mercader, y en los que se prodigaron luminarias, fuegos de artificio y variados entretenimientos populares. Así, el célebre vicario de San Martín recuerda:

¹⁰¹ DPDM, 1954, 104, y POU y MARTÍ, J. M. «Embajada de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María», *Archivo Iberoamericano* n.º 34 (1931), págs. 371 y ss.; n.º 35 (1932), págs. 72-88; n.º 36 (1933), págs. 5-48.

¹⁰² VVAA., 1988, 95.

*Dijous a 7 de Dehembre de 1617, vespra de la puríssima concepcio sense peccat original de la verge Santa María, Mare del Unigenit fill de Deu Etern viv i verdader, lo Illustre Senyor Conte de Bunyol, don Gasper Mercader, en la nit feu grandísima festa de lluminaries, masclets, fochs, música y altres generos de entreteniment en honrra y alabanza de dita Reyna de cel y terra.*¹⁰³

180

Respecto a las fiestas de 1622 conocemos con detalle su desarrollo a través del libro de fiestas escrito por el presbítero de Segorbe Nicolau de Crehuades *Solemnes y grandiosas Fiestas que la Noble y Leal Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo decreto que la Santidad de Gregorio xv ha concedido a favor de la Inmaculada Concepción de María, Madre de Dios y Señora Nuestra*, publicado en Valencia en 1623 por Pedro Patricio Mey.¹⁰⁴

Refiérese ese documento pontificio al citado decretal de Gregorio xv *Santissimus*, de fecha 24 de mayo de 1622, por el que se prohibía difundir *in scriptis et sermonibus* que la Virgen no hubiera sido concebida sin pecado. La noticia del decreto llegó a Valencia en los primeros días del próximo mes de junio, publicándose en la catedral durante el inmediato mes de julio. Meses después, concretamente el 5 de noviembre la ciudad «*feu preconitzar una solemne crida*» acerca de los festejos con que se disponía celebrar el anhelado breve pontificio. Precedidos por varios sermones predicados en la catedral, el programa que se anunciaba en el pregón era una procesión claustral para el día siguiente, concluida con un solemne *Te Deum* a la que asistieron la nobleza y los jurados, aquella revestida con sus mejores galas, éstos con las tradicionales gramallas de terciopelo carmesí.

El *Te Deum* y la procesión resultaron de gran lucimiento pues el arzobispo —lo era el dominico fray Isidoro de Aliaga— se esmeró en que así fuese, queriendo salir al paso de las malas lenguas pues, al decir de Mosén Porcar, «*una confusió i murmuració popular, que dien que obiaba i destorbaba dita festa*», ordenó acudieran a la Seo todas las parroquias con «*huit capellans forçosos, sens los que voluntàriament volguessen anar*».¹⁰⁵

Del sábado 12 al martes 15 de noviembre se colocaron luminarias en las casas particulares y edificios públicos, puntualizando Crehuades que

¹⁰³ PORCAR, Juan. *Coses esvengudes en la ciutat y reine de Valencia, (1589-1629)*. Edic. de Vicente Castañeda Alcover. Madrid, 1934, t. I, pág. 292.

¹⁰⁴ CARRERES ZACARÉS, S. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Valencia, 1925, págs. 247-250.

¹⁰⁵ PORCAR, edic. 1934, 96.

*El Ilustre Cabildo, tan principal y devoto como siempre, coronó la Santa Iglesia y Cimborio con dos mil luces en faroles, escrito en la mayor parte dellos el nombre de María cifrado en una M y muchos globos de diferentes colores, á imitación de piedras preciosas.*¹⁰⁶

El domingo 13 tuvo lugar una solemne procesión general —*ab la mateixa volta que la del Corpus*— con asistencia de los jurados, racional y síndicos, los gremios, el clero y las órdenes religiosas, el virrey, el gobernador y el baile general, procesión de la que informa también por extenso el *Libre de Antiquitats de la Seu*,¹⁰⁷ siendo tan solemne y brillante «*qual los mortals no l'han vista*», siempre según el citado Porcar. Con este motivo levantaron altares y otras arquitecturas efímeras varios conventos e iglesias parroquiales. Las corporaciones gremiales destacaron en tal cortejo procesional por sus estandartes, banderas —*ab grandíssims carros triunfals, casquns ab invenció diferent, ab tan grandíssim content com no se pot imaginar*—, todos con lemas, figuras e inscripciones de gran ingenio y complejidad conceptual, alusivos todos a la pureza de María, relacionándola siempre con el oficio en concreto. Uno de los lemas, portado por los tejedores de lino, decía:

*En el lienço de María
que Dios para sí texió
nada Lucifer urdió.*

El de los cerrajeros se expresaba por su parte mediante estas estrofas no exentas de ocurrente ironía:

*La llave en esta ocasión
de Lucifer aunque diestra
no abrió vuestra concepción,
corrído quedó el bribón
que él pensó que era maestra.*¹⁰⁸

¹⁰⁶ CREHUADES, 1623, 20.

¹⁰⁷ Edición a cargo de J. Sanchis Sivera. Valencia, 1926, pág. 273.

¹⁰⁸ CREHUADES, 1623, 72.

Caso también del lema de los cordoneros y sombrereros:

*Al meter gorra el diablo
en su Concepción, grosero,
dexandole sin sombrero
tu pie, se volvió al establo,
y quedó por majadero.¹⁰⁹*

182 Y que a veces llega a extremos bien chocantes, como es el caso del lema de los guanteros:

*Pues no caíste en Adán
Virgen nuestros pechos francos
Cinta, dulce y guantes blancos
Hoy pródigos lloverán.¹¹⁰*

En todo caso, estos lemas y motes prueban el arraigo, la creencia en el ámbito popular en la santidad y pureza de María. El propio D. Gaspar Mercader, primer conde de Buñol, «*devotísimo de la Concepción Inmaculada de María Santísima, cuyo esclavo se firmaba en sus escritos*», según deja consignado el citado Crehuades patrocinó en su propia casa la justa literaria que entonces celebraron los ingenios valencianos, entre ellos Gaspar Aguilar, en loor de la Purísima.

Después tuvieron lugar también celebraciones en la Universidad, con luces, fuegos, máscaras y justa poética. Y ya como colofón de las fiestas, el 20 de noviembre, se celebró un certamen poético a favor de la Concepción Inmaculada de María en la iglesia catedral. Al certamen concurrieron treinta poetas, entre ellos Gaspar Aguilar, Baltasar Ladrón, Vicent Esquerdo, Francesc Cros, Vicent Gascó de Ciurana y Jeroni Martínez de la Vega. Como ha subrayado A. Ferrando¹¹¹ todos los versos (los más dignos de toda la poesía de certamen del siglo XVII):

... giren en torn de la image bíblica de la rosa de Jericó, símbol de María: així com la rosa de Jericó creix en llocs desèrtics sense pèrdua de la seua bellesa, així

¹⁰⁹ Ib., pág. 49.

¹¹⁰ Ib., pág. 51.

¹¹¹ FERRANDO, 1983, 957.

*també María és com una rosa immaculada enmig d'una humanitat inclinada al pecat per la màcula original dels nostres primers pares.*¹¹²

En el propio certamen de 1622 se leyó un curioso *Diálogo entre un morisco, un castellano, un portugués, un valenciano y un medianero*, por Marcelo Aguilar, a la devoción a la Purísima, pequeña pieza que tenía como objeto demostrar y exaltar la creencia immaculista, de escaso valor estético o teológico, si bien, como subraya A. Ferrando, posee un doble valor histórico-literario:

*per una banda, és la primera constatació de la presència del col·loqui en la literatura de certàmen, i per altra, reflectís el gust per l'exhibicionisme políglota que ja veírem en els nostres certàmens clàssics i que és un constant de tota la nostra poesia de certamen.*¹¹³

Todavía el 21 del mismo mes de noviembre los religiosos del convento de Santo Domingo dispararon *coets, i mànegues i lluminàries*, asociándose a la fiesta que los vecinos de la plaza de Predicadores hicieron «*ab un castell ben proveit de coets i mànegues*». Después tuvieron lugar también celebraciones en la Universidad, con luces, fuegos, máscaras y justa poética.

La magnitud y solemnidad de estos regocijos evidencia la importancia que en Valencia se concedió a este decreto, por cuanto suponía un progreso hacia la definición del dogma de la Inmaculada Concepción.

Dos años más tarde, en 1624, la ciudad de Valencia, representada por sus *jurats*, hizo solemne acto de juramento en defensa de la Inmaculada Concepción de María. Así consta en el correspondiente *Manual de Consells*, en los siguientes términos:

Jurament de N.^a S.^a concebuda sens pecat original:

Proposició en lo insigne Consell, de tots los naturals de la p.^a Ciutat y en tota nostra Nació desde sa primera generació y exordi es propia e com innata la pia y gran devosio que tenim a la purissima e immaculada concepció de la Verge S.^{ta}

¹¹² Contrasta el comentario elogioso y ponderado de A. Ferrando con el de Joan Fuster, en «Fiestas valencianas a la Purísima en 1622», *Levante*, 8-XII-1961, quien, sin pensárselo quizás demasiado y expresar él mismo no haber leído el libro de Crehuades *ni ganas*, califica a los poetas que concurren a este certamen como *poetastros locales, todos ellos, excepto Aguilar, dignos del más deliberado olvido*.

¹¹³ FERRANDO, 1983, 958.

María Mare de Deu e eixi meritae justament la deuen tenir y deffensar ab totes nostres: forses tenint com tenim ser concebuda sens macula ni nota alguna de pecat original y como es rahó que tingam y professem, deffensem y abrasem con la indubitada verdadera e assentada esta santa opinió. Per ça atal los senyors jurat, racional y sindich, y Francesc Hieroni Eximeno, escriuá mayor de la Sala e los prohombres del quitament, en deu del propassat mes de maig han prestat jurament de tenir, emparar, abrasar y deffensarla mentres en tant quant per sanctedad y la sancta sede apostolica será lícit y permés y per aquesta rahó y adaqest si es estás convocat y ajustat la part del Insigne Consell pera que en conformitat del fet y bon exemple quels tenen donat los dits senyors jurat, racional y sindich li plasia prouehir e delliberar y prestar lo mateix jurament lo qual esta conçebut en la forma sequent. Que juren que em quant per la sancta sede apostolica será licit y permés, tindrem, ampararem, deffendrem y confesarem secreta, publica y palessament que la benaventurada Verge María Mare de Nostre Senyor Deu preuenint la gracia del sperit sanct fonch concebuda sens macula ni vestigi alguna de pecat original.

E lo insigne Consell oida y estesa la dita proposició en vnitat y concordia, acceptant molt gratament la dita proposició prouehit de llibera y ordena que per lo present e insigne Consell sia fet e prestar lo dit jurament execució de la qual delliberació posades les mans corporalment vn llibre en la part hon estan los sancts quatre euangelis, hu après de altre ordine successiuo juraren e en virtud de dit jurament pro, enten que en quant per la Santa sede apostolica será lisit y permés tindram, ampararn, deffendrán y confesarán secreta publica y palessament que la benaventurada verge María mare de nostre senyor Deu preuenint la gracia del sperit sanct fonch conçebuda sens macula ni vestigi algun de pecat original.¹¹⁴

En conmemoración de este juramento¹¹⁵ se encargó a Agustín Ridaura un cuadro de la Inmaculada Concepción para colocarlo en la capilla de los Jurados, pintura actualmente ubicada en el llamado «salón pompeyano» del edificio de la Casa Consistorial y a la que nos referiremos más adelante.

¹¹⁴ Publicado por Baltasar Rull, «Valencia y la Inmaculada Concepción» en *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*, nº 38, 9-VI-1952.

¹¹⁵ Refiérese a este juramento, sin duda, la inscripción que aparece en la portada de la iglesia parroquial de Santa María de Alicante como expresión de la cordial emulación, entre corporaciones y las mismas ciudades, de profesión inmaculista: *festiva Alicante jura / á María, con devoción, / que fue vuestra concepción / limpia, inmaculada y pura. / La concepción siempre munda, / tanto Alicate venera, / que en defenderla es primera / si en jurarla fue segunda.*

También Castelló de la Plana, que ya en 1617 se había dirigido a la Santa Sede interesando decretara el romano pontífice el ya ansiado dogma, encargó para la capilla del antiguo *Palau* municipal una imagen de la Purísima pintada sobre tabla que sigue muy de cerca la tipología popularizada por Juan de Juanes.

A ese clima de exaltación inmaculista responden también composiciones musicales como el motete *Alabada sea la Purísima Concepción*, a cuatro voces, y responsorio a doce voces, con solo acompañamiento de menestres, o el *Sancta e Inmaculata*, composiciones de Juan Bautista Comes (Valencia, 1568-1643), por citar tan solo dos de sus obras relacionadas con el tema, esta última una de las obras cumbres de la polifonía valenciana.

Curiosamente hay que datar en ese mismo año, 1624, el misterioso hallazgo de una pintura tan venerada en la localidad valenciana de Benissa como la llamada *Purísima Xiqueta*, una copia de reducido tamaño de la famosa de Juan de Juanes. Efectivamente, en el mes de abril, dos desconocidos peregrinos la dejaron en casa de Joan Vives, donde en una noche oscura y desapacible recibieron generoso alojamiento.¹¹⁶ Años después, en 1648, este pequeño icono mariano comenzó a venerarse en capilla propia del templo parroquial y en 1682 fue colocado en un ostensorio de plata.

Volviendo a los certámenes literarios en honor de la Inmaculada ha de recordarse que en 1627 se celebró otra justa poética conocida tan solo por la hoja del cartel de la convocatoria, intitulado *Certamen del conde de Buñol, defensor de la pureza de la Virgen María*, editado en Zaragoza en 1627. Gracias al mismo cartel sabemos que entre los premios a las mejores poesías figuraban un juego de ajedrez de plata, doce cuadros de ermitaños pintados por Ribalta y un reloj de pecho con sonería, fabricado en Bruselas.¹¹⁷

Significativamente, ya por estos años, dominicos tan conspicuos como fray Isidoro de Aliaga, arzobispo de Valencia entre 1612 y 1648, o fray Martín Antonio Palau, protagonizaron un giro copernicano al asumir personalmente la defensa del privilegio mariano, el primero predicando a favor del mismo, el segundo en su tratado apologético *Defensa dominicana por la limpia Concepción de María sin pecado original*, publicado en Valencia en 1628.

¹¹⁶ FABREGAT MORALES, O. F. M., Fray Manuel, *Benisa y su patrona, la Purísima Chiqueta*. Valencia, 1942.

¹¹⁷ FERRANDO, 1983, 983-984.



Don Luis Crespí de Borja ante la Inmaculada Concepción. Grabado de Marcos Orozco. 1664.

6.2. Negociaciones de Felipe IV en pro de la declaración dogmática

Felipe IV heredó de su padre la devoción inmaculista, un fervor al que contribuyó notablemente su gran confidente sor María Jesús de Agreda, religiosa concepcionista. Ya el primer día de su reinado, en 1621, prestó juramento a favor de este misterio con todos los diputados de sus reinos en las Cortes generales celebradas para su coronación.¹¹⁸

L. Frías enumera al menos quince embajadores de Felipe IV que trataron esta causa en Roma.¹¹⁹ Pero los tiempos eran desfavorables, el pontificado de Urbano VIII (1623-44) señala un período de relaciones muy tensas, cuando no rotas, entre España y la Santa Sede, que afectaría también a la causa inmaculista. Efectivamente, en 1644, el papa Barberini, muy enfermo ya en el último año de su pontificado, a instancias de la Inquisición de Roma, promulgaba un decreto por el que se prohibía la impresión de libros en los que se utilizará la palabra «inmaculada» para definir la concepción de la Virgen. Inesperadamente las cosas comenzaron a cambiar, pues ya su sucesor Inocencio X, mediante la bula *In his per quae*, de 10 de octubre de ese mismo año de 1644, concedería a ruegos del rey católico que la fiesta de la Inmaculada fuera de precepto *in Regnis Hispaniarum tantum*.¹²⁰

Tras un prolongado compás de espera, la situación mejoró en 1655 al subir al solio pontificio Alejandro VII, apresurándose el rey a enviarle como emisario especial al franciscano Pedro de Urbina, arzobispo de Valencia. Ello prepararía el mayor éxito de Felipe IV en sus negociaciones a favor de las tesis inmaculistas, la bula obtenida de Alejandro VII¹²¹ por D. Luis Crespí de Borja, natural de Valencia, pavorde de la catedral y catedrático de la Universidad, más tarde arcediano de Murviedro y ya entonces obispo de Orihuela de donde pasaría a Plasencia.¹²²

Don Luis Crespí de Borja (Valencia, 1607- Plasencia, 1663), uno de los principales promotores de la fundación de la Congregación del Oratorio en Valencia y felipense él mismo, se distinguió precisamente por la acendrada y firme creencia en la Inmaculada Concepción, escribiendo al respecto un tratado titulado *Propugnaculum Theologicum diffnibilitatis proximae Sententiae Piae negantis beatissimam Virginem Mariam in primo suae Conceptionis instanti, originali labe fuisse infectam*, publicado en 1653. Es obra que, según

¹¹⁸ PERIS Y PASCUAL, José. «Memoria histórica sobre las vicisitudes que ha pasado en España la creencia en la Inmaculada Concepción de María santísima», *Certamen poético en honor de la Inmaculada Concepción*. Valencia, 1890. págs. 170 y ss.

¹¹⁹ FRIAS, L. *Devoción de los reyes de España a la Inmaculada*, pág. 18.

¹²⁰ D. P. D. M. 1954, 107.

¹²¹ GUTIÉRREZ, Constancio, «España por el dogma de la Inmaculada: la embajada a Roma de 1659 y la bula *Sollicitudo de Alejandro VII*», *Miscelanea Comillas*, 1955, 24, págs. 13-480.

¹²² VIDAL TUR, 1961, 204-254.

J. Marciano «*por su orden y mérito, por su elocuencia y erudición y por la claridad y talento con que propone sus argumentos y destruye los contrarios, fue digno de la admiración de los más elevados ingenios*».¹²³ Con este y otros escritos o mediante sus lecciones impartidas en la Universidad contribuyó, sin duda, a acrecentar la devoción de Valencia a la Inmaculada Concepción. De ahí que, para sustituir al obispo de Cádiz D. Francisco Guerra, inicialmente elegido para suceder en su cometido al citado D. Pedro de Urbina, la Real Junta de la Inmaculada Concepción, y sobre todo el influyente jesuita P. Eusebio Nieremberg, propusieran al rey a D. Luis Crespí, entonces obispo de Plasencia, como embajador ante el papa. Felipe IV dio instrucciones a Crespí para que obtuviera una anulación de la decretal anti-inmaculista dictada por la Inquisición romana el año 1644 así como una declaración de que la fiesta celebrase la Inmaculada Concepción y no la concepción de la Inmaculada Virgen. Asimismo debería «... conseguir inmediatamente una declaración que justificase la fiesta, sin la cual la definición jamás podría conseguirse». En su primera audiencia con Alejandro VII, D. Luis Crespí le aseguró que España no buscaba una nueva decisión sobre la materia sino una mera reiteración de la definición de la fiesta tal como había venido celebrándose en el país desde el pontificado de Sixto IV. El papa Chigi, complacido de que no se pidiera la definición dogmática, se mostró sin embargo reacio a desnaturalizar la decretal de 1604, sosteniendo que la Iglesia había celebrado la fiesta de la Inmaculada Concepción sin determinar si esta concepción era «inmaculada» o «santificada». La legación esta vez consiguió su principal propósito: el 28 de julio de 1656 Alejandro VII estableció la festividad del patronazgo de Nuestra Señora sobre España.¹²⁴

Dos años después, habiendo salido D. Luis Crespí del puerto de Denia para dirigirse a Nápoles y seguidamente a Roma, tras lentas negociaciones y gracias a sus buenos oficios, obtuvo de Alejandro VII la citada bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, despachada el día de la Inmaculada de 1661, el documento doctrinalmente más importante anterior a la bula *Ineffabilis Deus* de Pío IX. En aquella se declaraba categóricamente que María fue preservada del pecado original en el primer instante de su concepción, explayándose sobre la antigüedad y desarrollo de la creencia desde el pontificado de Sixto IV hasta aquella fecha, en que casi todos los católicos sostenían ya que la Virgen había sido preservada del pecado original. La dicha preservación constituye el objeto de la creencia, del culto y de la fiesta de este singular privilegio ahora más en boga que nunca. La misma bula condenaba cualquier ataque a esta doctrina, a la festividad y al culto de la Inmaculada.

¹²³ MARCIANO, Juan. *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio*. Madrid, 1854. t.V, libro I, cap. XV, pág. 75.

¹²⁴ DPDM, 1954, 113.

Dos años antes, en 1657, tuvo lugar la primera procesión en honor de la Inmaculada, a la que asistieron corporativamente ambos cabildos, el de la catedral y el municipal, llegando en su itinerario hasta la casa de la cofradía de la Sangre, procesión general ésta que no desplazó por su parte a la instituida en 1549 por D. Rodrigo de Borja y que continuó celebrándose, como era tradicional, durante uno de los días de la octava.¹²⁵

Por estas fechas se documenta también el origen de la imagen de la Purísima Concepción, también conocida como la *Mare de Déu dels Llirs*, patrona de Alcoi, por el prodigio acaecido en la noche del 20 al 21 de agosto de 1653, cuando el pavorde de la catedral de Valencia Antonio Guerau Monllor, natural de aquella población, meditando sobre la frase del *Cantar de los Cantares* «*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*», encontró en el bello paraje de la *Font Roja* una hermosa flor de lirio que había brotado entre las espinas de unos zarzales y en cuyo bulbo aparecía una imagen de la Virgen tal como los artistas la representaban ya por entonces en el misterio de la Inmaculada Concepción y con un lirio brotándole del pecho. Prodigio éste que se repetiría a los diez años tras la bendición de la ermita dedicada a la Virgen.¹²⁶

6.3. Jubilosas fiestas en Valencia, Onteniyent, Alzira, etc., celebrando la bula de Alejandro VII

Como ya había ocurrida en 1622 con motivo del decreto de Gregorio XV, Valencia, como tantas ciudades españolas, celebró la bula de Alejandro VII *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, de 8 de diciembre de 1661, con espléndidos y jubilosos festejos. Juan Bautista Valda, en su libro *Solenes fiestas que celebro Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el svpremo decreto de N. S. S. Pontífice Alexandro VII*, impreso en 1663 por Jerónimo Vilagrassa, libro voluminoso donde, además de narrar detalladamente estas celebraciones, adornos, luminarias y fuegos de artificio, incluye multitud de versos y romances alusivos además de curiosos grabados en número de cincuenta —el de la portada según dibujo de Antonio Marzo—, reproduciendo los más, firmados por Francisco Quesádez, Mariano Gimeno o Juan Felipe, los barrocos altares efímeros que levantaron conventos y corporaciones o los carros triunfales de los gremios.¹²⁷ El 15 de enero de 1662 el correo de Madrid trajo a Valencia la noticia

¹²⁵ LLORENS RAGA, Pelegrín, *María Santísima y la Catedral de Valencia*. Valencia, 1954, pág. 59.

¹²⁶ ANÓNIMO, *Relación verdadera de la imagen de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Madre de Dios, que se halló en la raíz o cebollita de una azucena de los valles del Monte del Carrascal de la villa de Alcoi en el Reyno de Valencia*. Valencia, 1665.

¹²⁷ CARRERES ZACARÉS, 1925, 275-279. El museo de San Pío V y el del Prado conservan sendos dibujos relacionados directamente con la estampa efectuada por José Caudí sobre dibujo del citado Andrés Marzo que ilustra el frontispicio del libro de Juan Bautista Valda. Uno y otro dibujo, como la propia portada, representan

de la publicación del breve. Esperado con ansia, una multitud de estudiantes salió enseguida a difundir la noticia por la ciudad. Dos días después, el martes 17, se ofició un solemne *Te Deum* en acción de gracias en la catedral, celebrándose también una procesión claustral con asistencia del clero de las catorce parroquias, el cabildo, las órdenes religiosas, el arzobispo, el virrey, los jurados, la nobleza y una gran multitud.

El sábado 28 de enero, en un púlpito erigido en la catedral, se leyó el breve pontificio. A las cuatro de la tarde, salió del palacio arzobispal extensa y brillante comitiva, acompañada por toda la música de la ciudad para dirigirse a la plaza de la Seo, donde se dio pública lectura a la bula de Alejandro VII. Después la comitiva se dirigió a la plaza del palacio del Real, para volver a la amurallada ciudad y recorrer multitud de calles y plazas, deteniéndose en aquellos puntos en que se acostumbraba a dar lectura a las *cri-des* o pregones oficiales. En los días siguientes, del 29 de enero al 6 de febrero, se celebró un novenario durante el cual predicaron los más afamados oradores sagrados del momento.

Ha de resaltarse la fastuosidad de estas celebraciones, en las que rivalizaron a porfía con festejos particulares corporaciones como la ciudad, la Universidad o el estamento nobiliario, destacando entre las congregaciones religiosas la orden de Montesa y los franciscanos.

Las fiestas de la Universidad se hicieron coincidir con el carnaval estudiantil; publicadas el día 1 de febrero, se realizaron el sábado y el domingo siguientes. La nobleza celebró su fiesta propia el 12 de febrero, organizando una solemne función religiosa en la iglesia del convento de Santo Domingo. Allí se había instalado un aparatoso altar en el que la imagen de la Virgen se elevaba sobre grandes nubes de gasa y algodón, material muy inflamable que, por ello, causó durante la ceremonia formidable incendio, pues la llama de uno de los cirios prendió en esos materiales, ardiendo todo rápidamente. Afortunadamente se dominó el siniestro con rapidez, reparándose los desperfectos, habiendo que lamentar tan solo algunos heridos leves entre los que huían atropelladamente.

Las fiestas de la ciudad, por su parte, comenzaron el 16 de abril, domingo de Quasimodo y víspera de san Vicente Ferrer, con una cabalgata anunciando las celebraciones en la que participaron danzas, la compañía del Centenar de la Ploma y varios carros triunfales en los que se imprimía el programa de los festejos y estampas de la Purísima así como los versos que se repartían entre la multitud.

la entrega del breve pontificio, de manos del propio Alejandro VII, a D. Luis Crespi de Borja; a la izquierda, el monarca rodeado de los magistrados municipales se postra arrodillado ante la Inmaculada Concepción que aparece en lo alto de la composición, subrayando así la unidad de una imaginaria escena evidentemente diacrónica.



*Altar efimero que erigió el convento de la Merced con motivo de las fiestas de 1662.
Grabado de Tomás Planes.*

Conforme se había anunciado, la procesión general comenzó a salir el 14 de mayo pero, a causa de la lluvia, tuvo que ser aplazada al día siguiente. A lo largo del cortejo se construyeron, como en la procesión de 1622, arquitecturas efímeras además de determinados altares en diversos templos y conventos y un arco de triunfo en el convento de los carmelitas. Asimismo se engalanaron con vistosa luminarias los principales edificios de la ciudad.

192

Interesa destacar, entre todos, el altar efímero que erigió la iglesia parroquial de los Santos Juanes. Su altura era de 60 palmos y su longitud de 45, tenía la forma de medio prisma hexagonal y era relativamente sobrio de arquitectura, pero de contenido muy rico, ya que se figuró en él la visión que narra san Juan en el capítulo XII del *Apocalipsis*. Según Valda tenía

... el Águila á sus pies (de Juan), formada al natural, aunque con plumas ajenas, propias de su especie, y parece, que animada pues movia la cabeça, mirando á una, y á otra parte, y ministrándole el tintero, al glorioso Apóstol, y Evangelista, en lo alto, en lo alto estava la figura de María Santísima, vestida del Sol, la luna á sus pies, por Diadema, y corona las doze estrellas, que se le olvidaron al que abrió la lámina, como las dos alas que dice el sagrado Texto: al otro lado un dragón grande, y horrible, con siete cabeças, diez puntas bicornes, y sobre las mismas cabeças siete diademas, arrastrando con la cola la tercera parte de las estrellas, miraba con horror á la muger, como que la queria perseguir, arrojando un impetuoso torrente de agua como un río (también se dexaron en el dibuxo, todas estas circunstancias). El mar, que lamía las orillas de la isla de Patmos, con los fluxos, y refluxos incessantes de las olas, estava con perfectíssima imitación, aun mirándose á la luz del dia.¹²⁸

Como ha afirmado P. Pedraza, del análisis de este altar se desprende que la visión de san Juan *no solo era interpretada en la época que estudiamos como una alegoría mariana, sino que cada uno de sus símbolos pasó a ser una sofisticada metáfora de la Concepción Inmaculada y de la Maternidad Divina de María, añadiendo en su aguda exégesis, que el altar elevado por el clero de la parroquia de los Santos Juanes encaja plenamente en esta interpretación puesto que, además, se inserta en el contexto de una fiesta en exaltación de la Concepción Inmaculada.*¹²⁹

¹²⁸ VALDA, 1663, 385.

¹²⁹ PEDRAZA, Pilar, «Visión barroca de un texto del Apocalipsis», *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología*. Barcelona, 1978, n.º 7, págs. 101-110.

En la procesión desfilaron dos carros de locos, los gremios de colchoneros, corredores de cuello, roperos y guanteros, toqueros, carniceros, albañiles, pescadores, esparteros, corredores de oreja, sogueros, calceteros, herreros, armeros, carpinteros, sastres, y un largo etcétera, todos con carros triunfales desde donde se repartían hojas con versos; en ellos, además de las imágenes de sus santos titulares, sobresalían los adornos pictóricos y complejos jeroglíficos. Asistió el clero de las parroquias, las órdenes religiosas, las autoridades, el guión de la ciudad llevado por el justicia criminal, asistido del racional y síndico. Cerraba la procesión una riquísima imagen de la Inmaculada Concepción labrada en plata, adornada con joyas cuyo valor ascendía a más de doscientos mil ducados, de la que sólo resta el testimonio gráfico de un grabado en el libro de Valda y el gran lienzo de Espinosa que representa a los jurados de Valencia, devotamente arrodillados ante ella,¹³⁰ lienzo por el que le abonaron la cantidad de 140 libras más otras 30 por la guarnición. Portada en andas por ocho sacerdotes, tras ella marchaba, presidiendo la procesión, el arzobispo D. Martín López de Ontiveros, asistido de otras dignidades. Según el citado cronista la comitiva iba precedida por la compañía de los doscientos arcabuceros de la ciudad —la antigua compañía del *Centenar de la Ploma*—, con sus pífanos y grandes tambores; seguía un grupo de clarines a caballo con gualdrapas de grana y las armas de Valencia, y luego tres hermosos carros triunfales, construidos expresamente. En el primero de estos carros danzaba a los pies de un gran dragón un grupo de mancebos; en el segundo figuraba la imagen de plata, sobre alto trono de simulada nubes, y en el plano del carro «había una prensa en la que dos oficiales vestidos en forma angelical» imprimían estampas y versos alusivos que arrojaban al público; en el tercero, el emblema eucarístico, con espigas y racimos, y cantores que al son de las arpas y cítaras entonaban himnos a la Virgen. Interpolados con estos carros desfilaban cuatro danzas, entre ellas la muy original de los peraires. Seguían después, a caballo, los atabales, trompetas y chirimías de la ciudad, también con ropa de grana, precediendo al lucido séquito de los oficiales, ciudadanos y caballeros que honraban con su asistencia la fiesta, formando brillantísimo cortejo al que daban fin los seis jurados, uno de los cuales, el *jurat en cap*, enarbolaba un precioso guión con la imagen de la Purísima pintada al efecto, según cita Valda, por Jerónimo Jacinto Espinosa.¹³¹ Entre el público asistente se repartieron ejemplares de una estampa de similares características a la de la portada del citado libro de Valda, descrita por el propio autor en estos términos:

¹³⁰ PEDRAZA MARTÍNEZ, P., *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, 1982.

¹³¹ Se conserva otra pintura conmemorativa de este fasto en la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva, restaurado en 1992 de 1,36 x 1,11 m. En él se representan, entre otros personajes, al papa Alejandro VII y al rey Felipe IV, arrodillados ante la Inmaculada, que los protege con su manto extendido, y con

... en lo superior un trono glorioso de nubes, donde la Santísima Virgen de la Concepción tenia la Luna a sus pies, y con ellos pisando el dragón soberbio de la culpa; la cabeça coronada de doze estrella, y sobre ella el divino Espíritu llenándola de la plenitud de sus rayos, cuya esfera ceñian, y circuian los Angelicos coros, con estas inscripciones.

*Tu laetitia Israel,
Tu gloria Ierusalem,
Tu honorificiencia populi nostri.
Ideo eris benedicta in aeternum.*

Mas abaxo al diestro lado en otro trono sentado nuestro Santísimo Pontífice Alexandro Séptimo asistiéndole algunos cardenales, entregando el Breve al Señor Obispo Embaxador, que arrodillado a sus pies le recibía, con esta inscripción.

*Quid apud Romanos functus est legatione legitima. 2. Machab.
En el Trono del Pontífice se leía esta.
Gratum habeo quod petis. Genes. 10.*

Al siniestro lado se miraban los Señores Jurados, Racional y Sindicos sacados al natural, arrodillados, y vestidos con sus majestuosas Togas, sobre cuyas cabeças se leían estas letras.

*Et dixit omnis populus fiat. Iudith. 152.
Deus Israel det tibi petitionem tuam. Reg. 1.*

En la parte inferior, y remate de la lamina estaban gravados tres escudos de armas, que seis Ángeles sustentavan, en medio las de Su Santidad, en el lado derecho las del rey Nuestro Señor, quien el izquierdo las de la Ciudad, entre cuias distancias avia otras inscripciones, las de la derecha dezian.

*Qui det ut veniat petitio mea? Et quod expecto tributa mihi Deus? Iob. 6.
Et dedit mihi Dominus petitionem meam quam postulavit. I. Reg. I.
Las de la siniestra.
Omnis quae Civitas exultavit, atque laetata est. Esther, cap. 8.v.16.
Nova lux oriri visa est, gaudim, honor, et tribudium, v. 17.¹³²*

El pueblo valenciano correspondió cumplidamente a la invitación de sus autoridades para sumarse a estas fiestas, levantando artísticos arcos triunfales, adornados

la tiara y la corona real a sus pies, pero también al futuro Carlos II, a su hermanastro Juan José de Austria entre otros dignatarios de la corte, y, junto al papa, al obispo D. Luis Crespi acompañado de varios eclesiásticos, siendo identificable el retrato del P. Vicente Mares (Chelva, 1633-1691), rector de esta arciprestal desde dos años antes y sin duda comitente de la propia pintura, expuesta en la actualidad en la capilla de la Comunión.

¹³² ESPINÓS, Adela, *Dibujos valencianos del siglo XVII*. Valencia, 1994, págs. 115-121.

espléndidamente con tapices y reposteros los edificios y realizando ingeniosas invenciones en luminarias para alcanzar, en noble emulación, los premios ofrecidos por los jurados.

Además de estas iluminaciones particulares, muy abundantes y diversas, hubieron otras extraordinarias en los edificios oficiales como el palacio del Real, la Casa de la Diputación o la de la Ciudad, la catedral y el Miguelete, desde cuya terraza se lanzaron multitud de fuegos de artificio. Muchas iglesias, conventos y corporaciones instalaron también en sus fachadas vistosos altares con jeroglíficos, jocalías preciosas, relicarios, ricos paños, jarrones, candelabros y diversas imágenes, adornos a los que se sumaron también los palacios de la nobleza valenciana. Entre esos altares destacaron el de la Facultad de Jurisprudencia, cuyo lema era precisamente *La ausencia del pecado original en María*, una especie de *tableau vivant* con la humanidad encadenada por el pecado original al comer Adán el fruto prohibido, mientras que María, exenta de toda culpa, aparecía a la izquierda sobre nubes. También resultaba muy expresivo el altar del convento de la Merced en cuya plataforma se representaba escenográficamente la aparición de la Inmaculada al beato mercedario Jerónimo Colmell mientras éste escribía el conocido texto del *Cantar de los Cantares*, al tiempo que pronunciaba las palabras «*Ita est et ego vidi*», suceso éste que había sido representado ya en un cuadro encargado a Espinosa en 1660 por el propio convento de mercedarios.

En aquella solemne y fastuosa procesión lucieron su esplendor todos los carros triunfales, pero ocurrió que, a poco de comenzar, una repentina y espesa lluvia obligó a suspender la fiesta, que se celebró al día siguiente, lunes. En primer lugar iba la citada Compañía del Centenar de la Ploma, disparando sus arcabuces. Seguían dos carros en los que, con gran algazara, iban, con vestidos listados en azul y amarillo, los locos del hospital. A continuación las banderolas con el estandarte de la ciudad. Después iban los gremios con sus carros triunfales, música y danzas, seguidos de gigantes y cabezudos, que precedían a los numerosos miembros de las órdenes religiosas y cleros parroquiales, fieles y nutrida representación de la nobleza y elemento oficial, la imagen de la Purísima y el cabildo de la catedral, presidiendo la ceremonia el citado D. Martín López Ontiveros.

El viernes siguiente, 19 de mayo, se efectuaron —suspendidos por la lluvia de días anteriores— en la plaza de toros de madera, instalada en la rambla de Santo Domingo, torneos, juegos de cañas y lidia de toros, donde la nobleza demostró su habilidad y bizarría, cerrando así las solemnes fiestas que en honor a la Inmaculada Concepción de la Virgen celebró la ciudad.

Trascurridas estas fiestas jubilares, el *Consell de la Ciutat* dispuso renovar la roca intitulada la *María del Te Deum*, construida en 1542, que comenzó a llamarse de la *Purísima*; al pie de la imagen (hecha de nuevo en 1815), figura una cartela con la inscripción *Tota pulchra es María* y en la base del pedestal símbolos marianos como el sol y la luna, la fuente y el pozo, la puerta del Cielo y el arca de Noé. A la roca se le incorporó también la imagen de Judith con la cabeza de Holofernes como prefiguración de María victoriosa sobre la serpiente.¹³³ Precisamente en esta roca, y al menos durante la primera mitad del siglo XIX, la juventud estudiantil se encargaba de sacarla, reemplazando a las briosas caballerías cedidas por el gremio de molineros, precedente, en opinión de E. Aparicio Olmos, del «traslado» de la imagen de la Virgen de los Desamparados.¹³⁴

A emulación de Valencia, otras poblaciones valencianas, congratulándose de la publicación de la anhelada bula de Alejandro VII, celebraron solemnes fiestas de las que restan testimonios impresos. Así, el médico Joan Josep Alonso compuso la crónica de estas fiestas con el barroco título *Festividad gloriosa que consagró la insigne e ilustre villa de Alzira a la nueva feliz del Decreto de su Santidad por el objeto de la fiesta á María Inmaculada á su primo instante*, obra impresa en Valencia en la oficina tipográfica de Jerónimo Vilagrassa en 1663. También se conserva el cartel del programa de las fiestas celebradas en Ontinyent en 1662 y el del certamen poético, no habiéndose localizado sin embargo el manuscrito del doctor Josep Navarro intitulado *Relación de las fiestas que se hicieron en la Villa de Onteniente por el breve de Alexandro VII*.¹³⁵ Al año siguiente, y por el propio Jerónimo Vilagrassa se imprimió el curioso libro titulado *Aplauso a la pura concepción de María por títulos de comedias y otros versos de singular capricho y buen gusto*, el nombre de cuyo anónimo autor figura en anagrama en el mismo título del libro como *Don tal Ferris de coraçon, esclavo de María*, uno de cuyos ejemplares citábase en el catálogo manuscrito de la biblioteca mayansiana.¹³⁶

Nuevamente el esplendor, la solemnidad y la incidencia social de estas fiestas testimonian la repercusión en Valencia de este paso adelante en favor de tan arraigada causa inmaculista.

Otra dimensión de la piedad barroca, pero de signo bien diferente, es la que ofrece por estos años la Escuela de Cristo. De carácter elitista, minoritario, dado su extrema-

¹³³ CARRERES ZACARÉS, Salvador, *Las Rocas*. Valencia, 1957, pág. 40.

¹³⁴ APARICIO, 1987, 32.

¹³⁵ FERRANDO, 1983, 1031-1032 y Vicent Terol i Reig, fichas catalográficas correspondientes a los citados impresos de Onteniente en *Tota Pulchra es. Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent*. Ontinyent, 2004, págs. 70-77.

¹³⁶ SERRANO MORALES, 1898-1899, 584.

do ascetismo, pero impregnado de profundo fervor inmaculista y eucarístico, esta hermandad de sacerdotes y seglares fue fundada en Valencia por el clérigo filipense Juan Muniesa precisamente en 1662 siguiendo el espíritu de la Congregación del Oratorio y de la Escuela de Cristo instituida años antes en Madrid. Establecida en la capilla de la Purísima del Colegio del Patriarca, extendióse progresivamente por varias poblaciones valencianas como Albaida, Alcoy, Castellón, Gandía y Ontiyent. Aprobada por el breve *Ad Pastoralis dignitatis fastigium*, de Alejandro VII, fechado el 10 de abril de 1665, uno de los requisitos establecidos para la admisión de sus miembros era el juramento de *defender la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original*.¹³⁷

6.4. Polémicas acerca de esta creencia en la Universidad de Valencia durante el siglo XVII

La controversia acerca de la Inmaculada Concepción tuvo su especial incidencia en la Universidad al reflejar un problema de mayor calado que venía ya de lejos, las diferencias fundamentales entre la filosofía tomista y la antiescolástica. Ya los estatutos de la Universidad de Valencia de 1499 recogen e institucionalizan esta dualidad, recomendando a los estudiantes hacer *exercici de disputa*, y ordenando al rector que los sábados fomentara la discusión en las aulas. Estas disputas verbales se denominaban *sabatinas*. Se organizaban además sesiones menos informales pero del mismo contenido programático, llamadas *Conclusiones públicas y solemnes*, a las que asistían gran cantidad de curiosos.

Los estatutos de 1561 reiteran la obligación de las Facultades de realizar «reparaciones» y «conclusiones». Pero lo que empezó con un mero ejercicio académico, acabó convirtiéndose en una polémica enconada, terminando con frecuencia en batalla campal.¹³⁸

La entrada de los jesuitas en la Universidad marcó el momento álgido de la polémica entre tomistas y antitomistas, alcanzando en el siglo XVII un grado insospechable, hasta el punto de acabar a veces a tiros, perturbando los ánimos de todos.¹³⁹

Uno de los principales puntos de fricción entre tomistas y antitomistas cifrábase precisamente en aquella controversia en torno al misterio de la Inmaculada Concepción, defendido ardientemente por los franciscanos e impugnado por la mayo-

¹³⁷ *Constituciones de la Escuela de Cristo*. Madrid, 1960, reedic., pag. 164.

¹³⁸ VILANOVA y PIZCUETA, 1903, 45 y ss.

¹³⁹ VELASCO y SANTOS, *Reseña histórica de la Universidad de Valencia*. Valencia, 1868. pag. 50.

ría de los dominicos. Tal disputa llegó a trascender los medios intelectuales, saliendo a la calle y llegando a crear alteraciones de orden público.¹⁴⁰

A pesar de todo en la Universidad valenciana del siglo XVII predominaron las tesis inmaculistas. Conviene tener en cuenta la influencia de profesores como el citado D. Luis Crespí de Borja o el P. Albuixech, también oratoriano y ferviente defensor del misterio mariano todavía en litigio. A propósito de este religioso, Juan Marciano señala al respecto:

*Fue singular la devoción que tuvo á la Santísima Virgen concebida sin mácula de pecado original. Desde los primeros años de su vida fue muy devoto amante de este misterio (...) Extendió mucho la devoción de este misterio. Á sus instancias se colocó en Salas de Actos de la Universidad de Valencia la imagen de la Concepción [pintura de J. J. Espinosa], la cual es venerada con el más alto fervor todos los días que se celebran allí actos públicos (...) Rayó en exceso de júbilo la devoción que tenía a la Inmaculada Concepción cuando llegó á Valencia el aviso de la Bula obtenida por Don Luis Crespí, que había sido su confesor, de la gloriosa memoria de Alejandro VII. Para propagar y arraigar entre los fieles esa devoción, haría grabar todos los años muchas estampas de la Purísima para distribuir las entre los devotos (...) Compuso jeroglíficos y otras composiciones para las fiestas dela Inmaculada que se celebraron en la Universidad de Valencia.*¹⁴¹

198

También apoyó decididamente la concepción sin mancha de María el doctor D. José Vergé, pavorde y catedrático de Teología, preconizado en 1666 como obispo de Orihuela.¹⁴² Su doctrina inmaculista, de gran claridad, penetración e ingenio, alcanzó gran

¹⁴⁰ VÁZQUEZ, Isaac, «Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII. Las controversias mariológicas», *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, 1979, págs. 455-460, quien recuerda que la cuestión apasionó a los teólogos de tal manera que no hay escritor inmaculista de la época que no se la proponga y trate de resolverla, declarándose unos por la exclusión del débito próximo; otros, del remoto; otros, en fin, de todo débito. Recordando oportunamente que, de las 6.485 obras, folletos o tesis inmaculistas para el periodo 1600-1699 que elencó Roskovany, J.F. Bonnefoy, después de un examen no completo, ha podido concluir que 200 autores negaron todo débito, entre ellos 80 jesuitas y 50 franciscanos.

¹⁴¹ MARCIANO, Juan. op. cit., t. V, libro II, cap. XV, págs. 239 y ss.

¹⁴² VIDAL TUR, 1961, 274-278, quien, a propósito de la devoción que el citado obispo profesara a la Inmaculada, escribe: Muy devoto del Misterio de la Purísima Concepción, publicó en 1662 la Defensa del mismo, con el título de «Cultus Praeservationis Deiparae a peccato originali in primo instanti anmitionis, definitus a Smo. D.N. Alexandro Papa VII, in sua nova Constitutione, expedita die octava Decembres 1661». Durante el curso académico de 1661, dictó a sus alumnos de la Universidad un opúsculo sobre el mismo tema, o sea, probando el Misterio de la Concepción Inmaculada por la previsión de los méritos de Cristo absolutamente pasible. De este opúsculo más tarde, en 1673, uno de sus discípulos, para que no se perdiese, hizo la publicación en Orihuela, por los herederos de Vicente Franco. En 1672, siendo ya obispo de Orihuela, para refutar algunas argumentaciones que interpretaban falsamente la Constitución Apostólica de Alejandro VII publicó otro opúsculo «Probando la legitimidad del culto a la Purísima Concepción preservada del pecado original desde el primer instane de su animación».

éxito, de modo que muchas universidades españolas solicitaron las materias que a lo largo de veintiocho años de docencia había expuesto en la cátedra de la Universidad de Valencia. Publicó tres tratados en defensa de la Inmaculada Concepción.

La Universidad de Valencia se apresuró a celebrar en 1662, como queda dicho, la bula de Alejandro VII. Cuando más tarde Felipe IV mandó por real orden de 24 de marzo de 1664 que en todas las universidades españolas se festejara dicho documento pontificio y se reformaran las fórmulas de juramento, declarando en ellas, como en el citado decreto de Alejandro VII, que María había sido concebida sin pecado desde el primer instante, no pareciendo suficientes los actos celebrados se organizaron nuevas fiestas que tuvieron lugar el 26 de enero de 1664.

En ellas se resolvió aplicar el antiguo juramento, conforme ordenaba el monarca, añadiendo la cláusula expresa de haber sido la Virgen María concebida sin mancha desde el primer instante de su concepción, quedando así la nueva fórmula:

*Valentina Universitas iuravit, quatenus per Sanctam Sedem Apostolicam licebit, tenere, tueri, defendere, praedicare, atque docere, preaviniente, Spiritus Sancti gratia, absque ella peccato originali labe fuisse conceptam, ab ipsa praeservatam immunem in primo instanti animationis, atque in hoc sensu Festum Inmaculatae Conceptionis eius ab Ecclesia solemni rito coli, celebrari. VII kalendas Februarii, Anno MDCL XIII I.*¹⁴³

Juraron así D. Francisco Lloris de la Torreta, canónigo y rector de la Universidad y todos los profesores. Se decretó que, a partir de entonces, todos los que fueran nombrados graduados, catedráticos o examinadores, juraran bajo esta fórmula.

Juan Bautista Ballester, catedrático y examinador de la Universidad, relata los festejos celebrados, así como el sermón que él mismo predicó en aquélla ocasión en la obra intitulada *Aclamación festiva, del antiqvísimo ivramento de la Concepción, que amplió la insigne Vniversidad de Valencia, con la cláusula del Primer Instante, y protesta-tión de que éste es, y fue en la Iglesia el sentido, y el objeto de su veneración, y culto*, publicada en Valencia en 1664 por Jerónimo Vilagrassa.¹⁴⁴

En esta ocasión, el viernes 25 de enero fue trasladada solemnemente a la Universidad, desde la Casa de la Ciudad, la imagen de la Purísima que habían mandado hacer los jurados para las fiestas de dos años antes, la cual fue llevada en andas por

¹⁴³ ORTÍ y FIGUEROLA, F. op. cit., págs. 103-104.

¹⁴⁴ CARRERES ZACARÉS, 1925, 279-281.

varios graduados y acompañada por todas las Facultades. La Virgen fue depositada en el paraninfo, en el sitio de la cátedra donde previamente se había dispuesto un altar, y habiendo tomado asiento la ciudad y demás invitados, los estudiantes lucieron sus habilidades en las danzas que habían preparado al efecto.

El dietarista Joaquim Aierdi nos ha dejado una detallada relación de esta fiesta que vale la pena transcribir:

200

Per a dit dia se apanyà lo pati de la casa de la Ciutat tot de cortines y enramada, ahon a migdia portaren a la Puríssima Concepció que féu fer la ciutat per a les seues festes, la qual alinyà molt ricament en sa casa Martí Almansa, ciutadà y racional de la ciutat, com ab tot effecte le portaren a migdia, ab molt acompanyament. Y fonch deixada en dit pati, en un altar, estant dit pati, com és dit, molt ben alinyat de cortines y enramada. Tota la volta de la processó estava neta y en arena, perquè havia fanchs. Tota la volta estava de cortines a les finestres, la qual fonch la següent: de la casa de la Ciutat, tot lo carrer de Cavallers, la Bolsería, lo mercat, la Mercé, la plasa dels Caixers, Sent Martí, Senta Tecla, carrer de la Mar avall, fins a els quatre cantons de la adroga, la plasa de la Olivera, als quatre cantons del carrer de la Nau, y chirà per dit carrer a mà esquerra, als quatre primers cantons, chirà a la Barranqueta, a la plasa de l'Estudi y, chirant, entrà per la porta principal.

La processó ixqué en esta conformitat. Davant dos pendons blanchs que els portaven dos licenciados gorrans, y después, enseguida, molts parells de licenciados gorrans, molt ben posats, ab aches blanques. Después altres dos pendons també blanchs, que els portaven dos licenciados mantistes, molt galans y ben posats, tots ab aches y barrets. Después, molts capellans ab manteus y barrets; después, los graduats de dos en dos, en esta conformitat: primer los mestres de gramática ab los capirons morats y borles del mateix color al cap, ab aches blanques; después tots los mestres de arts, així frares de totes les relicions com capellans y licenciados graduats, ab sos capirons blanchs y borles, y aches blanques, cada hu per sa antiguetat de grau; después, molts parells de meches molt galans, ab sos capirons de color de rovell de ou, ab gorres y borles del mateix color damunt de aquelles, y aches blanques, y cada hu en lo puesto de sa antiguetat de grau; después, los canonistes y llechistes, ab sos capirons tenats y borles del mateix color en les gorres, y els barrets eclesiàstichs, y aches blanques, y cada hu per sa antiguetat; después, los theòlecs, així frares com capellans, tots ab sos capirons blanchs y borles y aches blanques. Después, dos danses de chitanes, que

tots eres lisenciados molt ricament vestits. Después, lo guió de la Verche, el qual portava el pavordre Iranso, y els dos cordons, lo hu el doctor Viciado, doctor en drets, advocat de la plasa, y lo altre el doctor Almella, prévere, rector de Sent Andreu, ab sos capirons los tres y borles cada hu de la color de sa facultat. Después, dos graduats de cada facultat, los mes antichs, per son orde. Después unes andes grans ab la Puríssima Concepció molt ricament adornada, que la portaven tots graduats, ab ses insígnies y capirons cada hu de la color de sa facultat, y alrededor de les andes molt graduats de totes les facultats, ab capirons y aches blanques. Después anava lo vendell de l'Estudi, ab sa roba colorada y masa. Después, don Francisco Llorís, retor de l'Estudi y canonche de València, ab una acha en les mans, sinse insígnies, per no ser graduat, y als dos costats, dos pavordres ab ses insígnies y aches; ab què se acabà la processó.

A l'entrar de l'Estudi es desparà un molt gran castell de foch. Y els jurats, vestits ab ses gramalles, ixqueren de l'Estudi a rebre a la Verche, y la entraren en lo teatro, ahon la deixaren, perquè per ser la iglesia tan baixa y estreta, alinyaren lo teatro y feren enmig un molt rich altar, y allí es celebrà lo offici.»¹⁴⁵

Al día siguiente, celebró la misa en la capilla de la Universidad el doctor D. José Vergé y luego del sermón subió al altar el rector, quien acompañado de los dos *jurats en cap* y asistido de los oficiales de la Universidad, articuló en nombre de todos el citado juramento. Por la tarde hubo música, poesías y danzas, y por la noche se devolvió la imagen a la capilla de la Casa de la Ciudad.

La Universidad de Gandía por su parte, fundada por san Francisco de Borja y regida por los jesuitas, acordó en ese mismo año de 1664 no conferir grados a quien no jurara defender lo establecido en la bula de Alejandro VII.

6.5. Nuevas fiestas inmaculistas en Valencia y Ontinyent

En 1665 se celebraron todavía en Valencia otras fiestas inmaculistas promovidas por el virrey Marqués de Astorga y san Román con motivo del decreto de Alejandro VII, de 7 de julio del año anterior, por el que era elevado a rito de segunda clase el oficio propio de la Inmaculada Concepción con octava.¹⁴⁶

Conocemos en esta ocasión el desarrollo de las fiestas a través de la obra de Francisco de la Torre y Sevil curiosamente intitulada *Lvzes de la avrora, días del sol, en*

¹⁴⁵ AIERDI, Joaquim, *Dietari. Notícies de Valencia i son regne. 1661-1664 y 1667-1679. A cura de Vicent Escartí*, Barcelona, 1999, 325-326.

¹⁴⁶ DPDM, 1954, 114.

fiestas, de la que es sol de los días, y avrora de las lvzes, María Santísima. Motivadas por el nuevo indulto de Alexandro Septimo, que concede octava con precepto de rezo de la Inmaculada Concepció. Celebradas por la antigva piedad del Excelentísimo Señor Marqués de Astorga, y San Román, Virrey, y Capitán General del Reyno, de Valencia, magnífica edición de 1665, ilustrada asimismo con grabados de Francisco Quesádez y Mariano Gimeno e impresa también por Jerónimo Vilagrasa.¹⁴⁷

202

Así, el domingo 4 de enero de ese año de 1665 se celebró solemne oficio en la iglesia del convento de San Francisco con sermón a cargo del arcediano D. Juan Bautista Ballester y al día siguiente justa poética a la que concurrieron cincuenta y seis poetas de todas las clases sociales y profesiones, entre ellos Juan Bautista Valda y José Vicente del Olmo, distribuyéndose entre los muchos premios desde sortijas y tabaqueras de plata hasta diez bollos de chocolate. El 1 de febrero hubo juegos de lanzas en la plaza del Mercado en la que participaron seis cuadrillas capitaneadas por lo más granado de la nobleza. El 7 hubo representación de comedias en el teatro de la Olivera, arreglado para dicho acto por el pintor y arquitecto José Caudí, artista que ya había sobresalido en las de 1662,¹⁴⁸ y en la que se puso en escena *La Azucena de Etiopía*, expresamente escrita para la ocasión por Don José de Bolea y el propio Don Francisco de la Torre. Dificultades surgidas hicieron aplazar otro torneo poético hasta el 12 de abril en que tuvo lugar en la plaza de Santo Domingo, muchos de cuyos versos se insertan en el curioso libro de Francisco de la Torre, incluido el sermón del arcediano Ballester y la descripción de la solemnísimas procesión general, no inferior en brillantez a las celebradas en 1622 y 1623.

Ese mismo año de 1665, concretamente el 3 de diciembre, se celebraron también solemnes festejos en Onteniente con motivo de la llegada desde Valencia de la imagen de plata de la Purísima, algo similar a la anteriormente citada, imagen que había sido llevada allí para sustituir los adornos de bronce de aquella imagen, labrada en 1615, por otros también de plata. Conducida procesionalmente a la ermita de la Purísima, fue trasladada al día siguiente, domingo, en devotísima procesión, a la iglesia arciprestal de Santa María, polarizando, desde entonces y aun antes, el profundo fervor mariano de la villa de Onteniente.¹⁴⁹

Anteriormente, y en ocasión de la publicación de la bula de Alejandro VII, se editó, entre otros impresos, un cartel con el programa impreso por Jerónimo Vilagrasa, repro-

¹⁴⁷ CARRERES ZACARÉS, 1925, 281-283.

¹⁴⁸ ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina*. Valencia, edic. (2ª) a cargo de Xavier de Salas. Valencia, 1967, págs. 550-552.

¹⁴⁹ CALABUIG OLCINA, Vicente José, *Historia de la devoción de Onteniente a su patrona*. Onteniente, 1970.

duciendo, en grabado calcográfico, la pintura de la Inmaculada que presidía la sala *dels Jurats* desde que fuera declarada patrona de la villa de Ontinyent en 1642.¹⁵⁰ Esta imagen de plata de la Purísima ha inspirado de otra parte una serie de grabados, pinturas, estampas, paneles de azulejería, etc. Todavía hoy se celebra la fiesta de la patrona de Ontinyent con gran esplendor con actuaciones tan interesantes como el canto de *L'Anunci Angèlic*, las danzas procesionales, *l'asguinaldo* o el *bou amb corda i embolat*.¹⁵¹

6.6. Negociaciones a favor de las tesis inmaculistas a fines del siglo XVII

Al morir Felipe IV y sucederle Carlos II, la monarquía española se iba desmoronando visiblemente sin que tal crisis afectara en absoluto el fervor inmaculista del pueblo y las corporaciones. Bajo el reinado del último de los Austria, las peticiones en pro de la definición continuaron haciéndose presentes en Roma, si bien desprovistas ya de la fastuosidad inherente a las aparatosas embajadas precedentes. Significativamente, en la obra de fray Antonio de Santa María, dedicada a este monarca con el título *Patrocinio de N.ª S.ª en España*, publicada en Madrid en 1666, el grabado de Pedro de Villafranca que ilustra el frontispicio se ornamenta con la imagen de la Inmaculada Concepción que aparece en el lábaro enarbolado por una figura armada en personificación de la Monarquía española. Una representación similar, esta vez grabada por Agustín Boutats, se repite asimismo en el frontispicio de la edición de 1682.

En 1667 el nuevo monarca ordenó que los esfuerzos emprendidos por la Real Junta de la Inmaculada se orientasen en orden a la universalización de su culto, recordando de paso la devoción de sus antecesores. Según recuerda S. Stratton,¹⁵² el rey o sus consejeros vieron en ello materia de prioridad nacional, pues en este punto de su reinado los problemas de España y de la dinastía de los Habsburgos parecían insuperables sin una intervención divina o de la Virgen.

Desde 1669 hasta 1681, el jesuita P. Juan Nithard, confesor de la reina D.ª Mariana de Austria, se encargó personalmente de interesar a la Santa Sede a favor de los intereses de la causa inmaculista. Durante los últimos quince años de Carlos II, las tesis inmaculistas fueron defendidas en la curia romana por el teólogo Francisco Díaz de San Buenaventura, ministro general de los franciscanos de Castilla y León. Gracias a sus gestiones Inocencio XII expidió el 15 de mayo de 1693 el breve pontificio *In Excelsa*

¹⁵⁰ VVAA, *Tota Pulchra es. Mostra Iconogràfica de la Purísima a Ontinyent*. Onteniente, 2004.

¹⁵¹ GÓMEZ I SOLER, Sergi, «La Purísima Concepción en Onteniente», *Calendario de Fiestas. Otoño*. Valencia, 2002, págs. 295-301.

¹⁵² STRATTON, 1989, 111-112.

por el que se mandaba celebrar con octava la fiesta de la Inmaculada Concepción en la Iglesia universal con el mismo carácter que las otras dos festividades solemnes dedicadas a la Virgen, la Natividad y la Asunción.¹⁵³

Pero tampoco tuvo Carlos II la dicha de conseguir la definición dogmática, encargando a su sucesor, Felipe V, siguiese insistiendo en obtenerla.¹⁵⁴

204

7. Siglos XVIII y XIX

En el siglo XVIII se afianza e incrementa en España, aún más si cabe, el culto y la devoción a María Inmaculada. Los obispos, las universidades, las órdenes religiosas y muchas otras corporaciones, suplicaron ardientemente al Papa la declaración como dogma de fe de la Concepción sin mancha de María.

7.1. La Inmaculada Concepción, patrona del Reino de Valencia

La adhesión popular a la dinastía de los Habsburgo se había sentido herida con la llegada a Valencia de Felipe V, de suerte que el archiduque Carlos de Austria polarizó el afecto de buena parte de los naturales de los diversos estados de la Corona de Aragón. Así, Valencia le tributó un apoteósico recibimiento cuando el 30 de septiembre de 1706 entró en la ciudad, donde permaneció cinco meses, durante los cuales dio prueba de una gran piedad, asistiendo a todos los actos religiosos y procesiones organizadas por el cabildo de la catedral.

Por otra parte, su devoción mariana le decidió, meses antes de su marcha, a proclamar a María Inmaculada patrona del Reino de Valencia, lo que sin duda contribuyó positivamente a lograr, mas aún, el favor del pueblo.

Ello ocurrió el 8 de diciembre de 1706, organizándose una solemnísimas función religiosa celebrada en la catedral con asistencia del propio archiduque, el obispo de Segorbe D. Antonio Ferrer, en representación del arzobispo D. Antonio Folch de Cardona que se hallaba ausente, los canónigos, los jurados, racional y síndico, el rector y el claustro de profesores de la Universidad, etc. Ofició el citado obispo de Segorbe y durante el ofertorio, volviéndose hacia el propio archiduque, dispuso que D. José Ortí, secretario de la escribanía real, y con la venia de aquél, leyese el siguiente juramento:

¹⁵³ DPDM, 1954, 122.

¹⁵⁴ GARCÍA VILLOSLADA, IV, pág. 460.

El reino de Valencia, y por él el Canónigo Don Fernando Lloris, por el Brazo y Estamento eclesiástico; Don José Boil de Arenós, por el Estamento y Brazo militar; Crisógono Almella, Racional de la ciudad de Valencia; Melchor Gamir, Jurado en Cap por los Caballeros; Vicente Montes, Jurado en Cap por los ciudadanos, representando el Brazo y Estamento Real. Todos juntos juran á Nuestro Señor Dios Jesucristo, que en cuanto es lícito y permitido por la Santa Iglesia Católica Romana, defenderán, publicarán y manifestarán, que la Virgen María Santísima, Madre de Dios, con la Gracia del Espíritu Santo, fue concebida sin pecado original y preservada de aquella culpa en el primer instante físico de su Concepción... Y asimismo juran que tendrán, celebrarán y venerarán por Patrona de este Reino, y por su parte en toda la católica Monarquía de España, á la Virgen Santísima con la invocación de Purísima Concepción; cuyo juramento hacen en nombre de dicho y presente Reino de Valencia...

205

Finalizada la lectura todas las personas que llenaban el templo fueron jurando defender, publicar y manifestar el misterio de la Concepción Inmaculada de María, un acontecimiento revestido de gran solemnidad que expresaba, de modo bien palmario, la profunda adhesión de todo el Reino a María en el misterio de su Inmaculada Concepción.¹⁵⁵

En conmemoración de esta proclamación de la Inmaculada como patrona del Reino de Valencia, se conserva un interesante lienzo en la Basílica de la Virgen de los Desamparados aunque muy posterior a aquella fecha.

Consolidada ya en estas fechas el culto a la Inmaculada Concepción y vencidos los detractores de representar a la Virgen sin el Niño, en la cabecera de las memorias de muchas tesis doctorales y en ejecutorias de nobleza no es infrecuente su representación iconográfica, incluso surmontando algún blasón heráldico, tal el escudo señorial de la familia de los Verdejo oriunda de Aragón, según hemos visto en el dibujo preparatorio de un aguafuerte conservado en colección particular.

7.2. Los reyes de la casa de Borbón y la Inmaculada Concepción

Los reyes de la dinastía de Borbón, aunque sin sentir quizá el profundo fervor de los Austria hacia este misterio mariano, no olvidaron el entusiasmo a favor de la causa

¹⁵⁵ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. «La Inmaculada Concepción Patrona del Reino de Valencia», en *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*, n.º 70, 16-XII-1956, págs. 237-247.

inmaculista por parte de los pueblos que iban a gobernar, de suerte que continuaron interesándose por la tan deseada declaración dogmática.

Felipe v, apenas desembarazado del contrincante que le disputaba el trono, confirmó la Real Junta creada por Felipe III para tratar todos los asuntos referentes a la Concepción Inmaculada de María.¹⁵⁶

Motivo de satisfacción para todos los fieles y muy particularmente en España fue la bula *Commisis Nobis* de Clemente XI, de 8 de diciembre de 1708, por la que el papa decretaba de precepto la festividad de la Inmaculada Concepción,¹⁵⁷ atendiendo las súplicas de Felipe v a través de su representante el ya citado Francisco Díaz de San Buenaventura. El cabildo de la catedral, sumándose a tan fausto acontecimiento, celebró una misa solemne el 14 de abril de 1709, cantándose a continuación el *Te Deum* entre el volteo general de campanas.¹⁵⁸ Ya en la época de su sucesor, satisfecho el cabildo municipal con el retrato de Fernando VI que había realizado José Vergara con motivo de las fiestas de su proclamación, tres años después, en enero de 1749, ese pintor es requerido de nuevo para la realización de los lienzos de la nueva capilla de la Purísima, en la casa natalicia de san Vicente Ferrer, donde se conserva por cierto el lienzo principal del altar, un óleo de 1,70 x 1,10 m., en el que se representa la Inmaculada siguiendo vagamente el modelo iconográfico de Juan de Juanes y por el que Vergara cobró la cantidad de sesenta libras.¹⁵⁹

Pero el gran acontecimiento de este período en el asunto que nos ocupa, fue el reconocimiento oficial y la proclamación solemne de la Virgen como patrona de España, en el misterio de la Inmaculada Concepción. Una decisión ésta tomada por Carlos III ante los diputados del Reino, en ocasión de las Cortes Generales convocadas con motivo de la proclamación de dicho monarca en septiembre de 1759. Un año después, el breve pontificio de Clemente XIII *Quantum ornamenti*, de 8 de noviembre de 1760, confirmó dicha solemne declaración del patronato mariano, concediendo al mismo tiempo se pudiese rezar en todos los dominios españoles el oficio propio de los religiosos menores observantes y que en las letanías lauretanas, también a petición de Carlos III, se añadiese el dictado de *Mater Inmaculata*.¹⁶⁰

¹⁵⁶ MIR Y NOGUERA, *La Inmaculada Concepción*. Madrid, 1905, pág. 431.

¹⁵⁷ DPDM, 1954, 123.

¹⁵⁸ LLORENS RAGA, 1954, 60.

¹⁵⁹ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *El pintor y académico José Vergara (1726-1799)*. Valencia, 2004, pág. 204.

¹⁶⁰ DPDM, 1954, 136. Sin embargo el documento papal, con meticulosa cautela, elude cualquier terminología que pudiera interpretarse como declaración dogmática pues no antepone el término *Inmaculada* al de *Concepción* sino al nombre de la *Bienaventurada Virgen María*, y utiliza la expresión *este misterio* para referirse a la creencia inmaculista, renovando de este modo las disposiciones de Alejandro VII a la vez que evita cualquier pronunciamiento que contrarie a los adversarios al dogma.

Este acontecimiento fue notificado a la Nación por Real Decreto de 16 de enero de 1761, fechado en el Palacio del Pardo, en estos términos:

*Confirmándose mi religioso celo y devoción al misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima Nuestra Señora, con el que igualmente han mantenido y conservado siempre mis reinos vasallos, vine gustoso en condescender á la súplica que aquellos me hicieron juntos en las Cortes celebradas con motivo del juramento que debían hacer y me hicieron á mí exaltación al Trono de esta Monarquía, como á su Rey y Señor natural, y al príncipe Don Carlos Antonio, mi hijo y legítimo sucesor en ellos; tomando, como tomé desde luego por singular y universal Patrona y abogada de todos mis reinos de España y los de las Indias y demás dominios y señoríos de esta Monarquía, á esta Soberana Señora en el referido misterio de su Inmaculada Concepción sin perjuicio del patronato que en ellos tiene el apóstol Santiago; y habiendo en su consecuencia interpuesto mis humildes ruegos á su Santidad para que se sirviese aprobar y confirmar este Patronato, y conceder el rezo y culto correspondiente, ha venido su Beatitud en dispensar ambas gracias en los términos que contiene el siguiente Breve, que paso á la Cámara á fin que haga de él uso conveniente, dando en la parte que la toca todas las providencias propias para su cumplimiento.*¹⁶¹

Continuó Carlos III esforzándose por la causa inmaculista, y así consiguió de Clemente XIII el nuevo breve *Commissi*, fechado el 14 de marzo de 1767, por el que concedía al clero de España e Indias el privilegio de oficiar misa propia de la Inmaculada, imponiendo la obligación de rezar su oficio todos los sábados, excepto los de adviento, cuaresma, tómporas y vigiliás.¹⁶²

No contento con todo ello y movido por su fervor inmaculista, el citado monarca instituyó y fundó la Real Orden que lleva su nombre, bajo la protección de María Inmaculada, cuyos miembros debían vestir librea blanca cubierta de manto azul, colores alusivos a la concepción sin mancha de María. Poco después esta orden se agregó a la Real Junta de la Concepción fundada por Felipe III y confirmada por Felipe V.¹⁶³

¹⁶¹ PORTILLO, E., «El Patronato de la Inmaculada Concepción en España sus Indias y Dominios», en *Razón y Fe*, 10 (1904), pág. 40.

¹⁶² DPDM, 1954, 136-137.

¹⁶³ CASTELLOTE, S., *Memoria histórica sobre las vicisitudes que ha pasado en España la creencia en la Concepción Inmaculada de María Santísima*, en «Certamen poético en honor de la Inmaculada Concepción». Valencia, 1890. Vid. también VÁLGOMA, D. de la, «La Orden de Carlos III», *Carlos III y la Ilustración*. Madrid, 1988, I, 71-81, y RINCÓN, W., «Iconografía de la Real y distinguida Orden de Carlos III», en *Fragmentos*, números 12-13, 14, junio, 1988, págs. 145-175.

La fundación de aquella orden determinó por cierto la curiosa reestructuración iconográfica de que fueron objeto dos óleos sobre lienzo, de 3,30 x 2,60 m., realizados por Agustín Gasull a finales del siglo XVII para la antigua capilla de la Purísima de la iglesia de la Casa Profesa. Habiéndose encargado a José Vergara dicha reestructuración, el pintor, respetando la parte superior de los cuadros, en los que se representaba a Juan de Juanes pintando la célebre pintura de la *Tota Pulcra*, en uno, y al jesuita P. Martín Alberro apareciéndose la Virgen para inspirarle cómo quería ser pintada, en el otro lienzo, el citado Vergara los transformó en una *Alegoría de la fundación de la Orden de Carlos III bajo la protección de la Inmaculada* y en la *Presentación a la Inmaculada, por su madre la Princesa de Asturias Doña María Luisa de Parma, del recién nacido Infante Don Carlos Clemente*, natalicio ése que determinó precisamente la fundación de la Orden de Carlos III el 24 de octubre de 1771, días después de aquel suceso.¹⁶⁴

No alejada del espíritu de dicha orden, bien distinta ya de las tradicionales órdenes militares, es la Real Maestranza de Caballería de Valencia, instituida en 1690 rememorando con sus ejercicios ecuestres las justas y torneos medievales, juegos de cañas y estafermos. Formada por caballeros pertenecientes a la nobleza eligieron como dama a la Inmaculada Concepción, a la que honraban «corriendo parejas» en la calle de la Bolsería, próxima al antiguo emplazamiento del convento de la Puridad, donde celebraban solemne función religiosa el día 8 de diciembre. De la época fundacional debe de ser la pintura de la Inmaculada Concepción, un lienzo de gran tamaño en el estilo de Antonio Acisclo Palomino, que preside el comedor de gala del edificio de la plaza de Nules en que tiene su sede.

Desde el 20 de marzo de 1725 perdura la prestación del juramento, por parte de los caballeros maestrantes, de defender el misterio de la Inmaculada Concepción, constando explícitamente en las *Ordenanzas de la Real Maestranza de Cavalleros de la Ciudad de Valencia* del año 1775.¹⁶⁵

El Colegio de Abogados de Valencia instituyó en 1762, al poco de su fundación, la fiesta en honor de la Inmaculada, acogiendo a su patrocinio. Integrado por profesionales del Derecho, entre los que descolló su inspirador y fundador, D. José Berní y Catalá, ya el primer estatuto establecía *que todos los Abogados, antes de sentarse en los Libros del Colegio como individuos de él, haga juramento de defender que la Virgen María, Nuestra Señora y su Patrona, fue preservada de la original culpa*.¹⁶⁶ El propio

¹⁶⁴ CATALÁ GORGUES, 2004, 191-194.

¹⁶⁵ CARUANA REIG, José, «La Real Maestranza de Caballería de Valencia», *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima del Ilre. Colegio de Abogados de Valencia*, 8 de marzo de 1950.

¹⁶⁶ MOMBANCH, Francisco de Paula, «El Doctor Berní y el Patronato de la Inmaculada», *Boletín de la Hermandad de la Purísima del Ilre. Colegio de Abogados de Valencia*, 93, 13 de diciembre de 1959.

Berní fundó la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia con sede en la capilla a Ella dedicada en el convento de San Francisco. Para dicha corporación Vicente López dibujaría por cierto una magnífica composición alegórica con la imagen de la Inmaculada como motivo central, la cual, grabada al aguafuerte y buril por Francisco Jordán, aparece impresa en el *Listal de los abogados del Ilustre Colegio de la Ciudad de Valencia*, editado en 1808.

De otro lado, y como no podía ser menos, en las constituciones del nuevo seminario conciliar, aprobadas por real acuerdo de 27 de julio de 1790 y confirmadas por bula de Pío VI en 1793, se lee:

*La tierna y religiosa devoción que profesamos á la Reyna de los ángeles, y Patrona singular de las Españas en el adorable Misterio de su Inmaculada Concepción... no nos dexan libertad en la elección de Patrono... y así queremos y es nuestra voluntad que á este Seminario se le llame... Real Seminario Sacerdotal y Conciliar de la Inmaculada Concepción y Santo Tomás de Villanueva y á los Individuos Seminaristas de la Purísima Concepción.*¹⁶⁷

Precisamente en estos años —de 1763 a 1770— residía en la corte, llamado por el propio monarca, el pintor italiano Juan Bautista Tiepolo quien, influido sin duda por la acendrada devoción hispana, pintó una admirable Inmaculada para la colegiata de Aranjuez, hoy conservada en el Museo del Prado. Son los años también en que el pintor Mariano Salvador Maella emularía a Murillo como pintor de Inmaculadas, pues si éste realizó alrededor de unos quince lienzos sobre el tema, Maella aún le superaría en número, más de veinte pinturas, la mayoría de gran formato, como las que se conservan en las capillas de los Reales Sitios.¹⁶⁸ En esta época, y a consecuencia del patronazgo de la Inmaculada, se erigieron multitud de iglesias o capillas en su honor, como la de la catedral de Valencia, la primera de las de nueva planta edificada a instancias del arzobispo D. Francisco Fabián y Fuero en 1781 por Antonio Gilibert, cuya imagen felicísima de José Esteve Bonet tanta influencia ha ejercido en la iconografía escultórica de muchas *inmaculadas* valencianas. El citado Fabián y Fuero, lo mismo que los obispos de Segorbe D. Francisco Gómez Haedo o el de Orihuela D. José Tormo, hombres conspícuos los tres de la Ilustración, promovieron la dedicación a la Inmaculada de nuevos

¹⁶⁷ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, «La tradición concepcionista y el Seminario de Valencia», *Boletín de la Hermandad de la Purísima del Ilre. Colegio de Abogados de Valencia*, 87, 9 de marzo de 1959.

¹⁶⁸ JUNQUERA DE VEGA, Paulina, «Mariano Salvador Maella (I)», *Reales Sitios*, 3^{er} trimestre, 1973, 37-44, y MORALES, José Luis, *Maella. Vida y obra*. Zaragoza, 1996.

templos parroquiales, en donde, desde entonces, nunca faltan al menos una capilla o imagen a Ella dedicada.

No ha de olvidarse tampoco que el eximio polígrafo y jurisconsulto Gregorio Mayans y Sísar (Oliva, 1699-Valencia, 1781), paradigma del intelectual valenciano de la Ilustración, supo unir la fe con la cultura de su tiempo, sin desdeñar, dentro de su vastísima producción, la inclusión del tema mariano, como lo evidencia su escrito *La Concepción Purísima de la Virgen María Madre de Dios*.¹⁶⁹

Todavía en 1800, Carlos IV extendió a todas las universidades de España la obligación de jurar la defensa de la Inmaculada Concepción, compromiso éste al que se adelantó la de Valencia, como se ha señalado, en 1530, y la de Gandía un siglo después.

Los acontecimientos que se sucedieron tras la muerte de Carlos III, con las repercusiones que en España dejaron sentir sucesivamente la Revolución Francesa, la invasión napoleónica, la crisis del Antiguo Régimen en definitiva, mantuvieron en un segundo plano la causa inmaculista, orillada un tanto ante la gravedad de la situación.

7.3. La declaración dogmática y su repercusión en Valencia y Segorbe

Pasados los años de mayor dificultad, de nuevo resurge en España el fervor inmaculista. Así, las cofradías marianas adquieren mayor fuerza y muchos prelados se dirigen de nuevo a la Santa Sede suplicando la declaración dogmática. Coincide ese renovado fervor con las espléndidas Inmaculadas de Vicente López, de quien José Luis Díez ha catalogado no menos de veintidós lienzos¹⁷⁰ y ello sin incluir alguna otra Inmaculada existente en colección particular valenciana o en la capilla de los latinos, del seminario metropolitano de Valencia.

Por fin, el 8 de diciembre de 1854 Pío IX, mediante la bula *Innefabilis Deus*, declara como dogma de fe la Concepción Inmaculada de María¹⁷¹.

La inmensa mayoría de españoles recibieron con júbilo esta bula, organizándose solemnes festejos en acción de gracias en todas las diócesis si bien hubo de retrasarlos y restringirlos al interior de los templos por la actitud del gobierno del llamado bienio progresista, presidido por el general O'Donnell, al no conceder, de modo bien anacrónico, el pase regio o *exequatour regium*, prohibiendo la publicación de la bula de la declaración dogmática. Sin embargo, y como era natural, el *Boletín Eclesiástico del*

¹⁶⁹ APARICIO OLMOS, y LLIN CHAFER, Arturo, 1987, «La diócesis en Valencia y la definición dogmática de la Inmaculada Concepción», *Anales Valencinos*, 50, 1999, pág. 361.

¹⁷⁰ En *Vicente López (1772-1850)*. Madrid, I y II, 1999.

¹⁷¹ DPDM, 1954, 171-192.

Arzobispado de Valencia, en su número 64 publicado el 11 de diciembre, da cuenta ya detallada de los preparativos inminentes de la declaración y en el siguiente, de fecha 28 del mismo mes, incluye una prolija reseña de los actos celebrados en Roma el día 8. Pero no sería hasta el día 11 de enero próximo cuando, levantada la prohibición que pesaba sobre la publicación de la bula, ésta es dada a conocer en su integridad, en latín, el 24 de mayo, tras haber sido publicada en la *Gaceta Oficial* por decreto de 9 de mayo.

Consecuentemente, y por fin, el arzobispo de Valencia D. Pablo García Abella y el cabildo de la catedral acordaron celebrar en la iglesia metropolitana, el 15 de junio de ese año de 1855, una solemne fiesta en acción de gracias por la declaración dogmática. Así, el *Diario Mercantil de Valencia* del día siguiente nos informa en estos términos:

212

Hoy, a las 6 de la tarde, se cantará en la Catedral, á toda orquesta, una salve con su correspondiente motete; mañana á las 10, se celebrará la misa solemne, siendo el orador Don José L. Montagut, canónigo magistral, cantandose después el Te Deum; y por la tarde, á las 6, procesión claustral con estación en la capilla de la Inmaculada. En todos los actos oficiará de pontifical el arzobispo con asistencia del cabildo y de todos los cleros de la ciudad.

Días después el prelado publicó en el citado *Boletín* de 21 de junio de 1855 una carta pastoral congratulándose de la declaración dogmática «y público reconocimiento del privilegio sin igual concedido á la Augusta Madre de Dios y de los hombres en su Concepción Inmaculada» concluyendo, con la inclusión de la bula pontificia, mandar se lea esta carta en «todas las iglesias de nuestro Arzobispado al ofertorio de la Misa parroquial en el primer día festivo que siga á su recepción, y que en el mismo, o en cualquier otro, también festivo, se cante una Misa Solemne, concluyendo con el Te Deum para las debidas gracias á Dios por tan singular beneficio».

En la ciudad de Valencia, ya con anterioridad, concretamente el 4 de febrero de 1855 celebraron solemnes funciones las diversas congregaciones franciscanas en el monasterio de la Trinidad. Predicó en honor de la Inmaculada Concepción el canónigo D. Ramón García Antón, imprimiéndose el sermón ese mismo año en la oficina tipográfica de José Rius.

Días después, concretamente el 28 de ese mes, la Real Maestranza de Caballería de Valencia, orden nobiliaria militar que, como se ha indicado, tiene como patrona a la Inmaculada Concepción, celebró fastuosamente en la iglesia del Temple la declaración dogmática. Predicó también el citado canónigo Ramón García y su sermón fue asimismo impreso en la misma oficina tipográfica de Rius.

De entre las muchas poesías que debieron editarse en Valencia con motivo de la declaración dogmática, la Biblioteca Municipal conserva una hoja impresa, sin lugar, ni fecha de edición, en donde se leen, entre otros, los versos siguientes:

*El sol molt radiant hui asoma,
Pues per la nóstra alegria
s' há declarát allá en Roma,
que ha segut sempre María
mes pura que una paloma.*

*Per mes que moltes espónches
els han chupat hui en lo dia
tot el suc de les taronches...
en obsèqui de María
fan lo que poden les monches.¹⁷²*

213

Asociándose Segorbe, como tantas otras poblaciones valencianas, al júbilo por la solemne definición dogmática el citado 8 de diciembre, su obispo, el dominico fray Domingo Canubio, en uno de los puntos de su informe previamente remitido a la Santa Sede, advertía como prueba definitiva del fervor y devoción tradicionales de la diócesis segobricense lo siguiente: «... Confirma en parte de esta idea la elección que esta Santa Iglesia Catedral hizo desde su erección, del inmaculado Misterio para sello en todos sus documentos y despachos, designándolo por titular de su templo y el Ilmo. Ayuntamiento de la Ciudad por Patrona principal de la misma...»¹⁷³

Así que tuvo noticia cierta el obispo Canubio de la definición dogmática, acordó celebrarla con solemnes fiestas, sin esperar a lo que dispusiera el gobierno —que retuvo ridículamente la bula con el anacrónico *exequatuor regium*, como se ha dicho— ni a lo que en otras partes pudiera hacerse, comunicando su entusiasmo a las autoridades y al pueblo, leyendo el bando por sí mismo, novedad inusitada que suscitó el entusiasmo general, con lo que Segorbe proclamó y celebró la definición dogmática antes que ninguna otra población española.¹⁷⁴

¹⁷² CARRERES ZACARÉS, 1925, 538.

¹⁷³ LLORENS RAGA, Pelegrín, *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*. Madrid, 1973, II, pág. 475.

¹⁷⁴ AGUILAR, Francisco de Asís, *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Segorbe, 1888, pág. 739. También se hace eco de este suceso, extendiéndose en detalles, el P. Santiago Alfredo Rodríguez en su *Vida del admirable Obispo de Segorbe Fray Domingo Canubio y Alberto de la Sagrada Orden de Predicadores*. Madrid, 1888, págs. 123-124.

La ciudad de Xàtiva organizó por su parte, para los días 28 y 29 de mayo —según nos informa el *Diario Mercantil de Valencia*— del mismo día 28, solemnes fiestas conmemorativas que tuvieron lugar en la Seo con motivo de la declaración dogmática; consistieron en determinadas funciones solemnes, música por las noches, procesión y diversos actos de beneficencia.

Cuatro años después, concretamente en 1859, el sacerdote y profesor del seminario de Valencia, D. Juan García Navarro (Biar, 1820 - Pont-Saint-Esprit, 1903), beneficiado de la iglesia parroquial de los Santos Juanes —donde a la sazón se veneraba la famosa Purísima de Joan de Joanes— compuso unas oraciones en honor de la Inmaculada, la *Felicitación Sabatina*, aprobada por el rector del Seminario el día 1 de marzo de 1859. En su presentación explicaba su propósito con estas palabras:

*Uniendo de nuevo los fieles sus afectuosos sentimientos para con la excelsa Virgen valía la pena se ocupasen en tributarle interesantes y cordiales obsequios proporcionados á la naturaleza del acontecimiento que los motivaba. Y nada más propio para ello que adoptar la costumbre de felicitarla, por la gloria que á la faz del mundo, ha recibido por la declaración dogmática, á lo menos en los días especialmente destinados á su culto, cuales son los sábados y sus principales festividades.*¹⁷⁵

Esta práctica devota se difundió rápidamente por la diócesis valentina y otras de España y especialmente por los seminarios conciliares. Así se explica la excelente acogida que obtuvo, al punto que a los pocos meses de su fundación se habían agotado en Valencia los 37.000 ejemplares del librito que contenía el piadoso ejercicio, y en 1865 se había llegado a la vigésimoquinta edición del mismo. Traducido a varias lenguas el opúsculo con la nueva devoción, ésta se propagó también por toda Europa. El mismo Pío IX, por breve de 14 de agosto de 1863, le concedió el privilegio de archicofradía establecida en la iglesia parroquial de los Santos Juanes —de donde había sido beneficiado y organista el fundador— y de su agregación a la basílica de Santa María la Mayor.

¹⁷⁵ Existen ininidad de ediciones de la *Sabatina*, traducida además a muchos idiomas. Para la biografía de D. Juan García Navarro, profeso en la cartuja de Vallbone en 1860, vid., CATALÁ GORGUES, Miguel. Ángel., «Cartujos valencianos en el exilio. El caso insigne de D. Manuel García Navarro (Biar, 1820 - Pont-Saint-Esprit, 1903)». Comunicación presentada en las *Actas del Congreso Internacional sobre las Cartujas Valencianas*, celebrado en El Puig en abril de 2003, Valencia, 2004, págs. 296-307.

El propio D. Juan García Navarro compuso una estimable obra literario-musical, dedicada a la Purísima, con el título *Aureola musical de la Inmaculada Concepción ó sea Colección de cánticos corales, melódicos-armónicos, dedicada á la Virgen toda Pura*. Ausente ya de Valencia por haber ingresado en la cartuja de Valbonne, esta colección de cánticos fue publicada en Valencia en 1887.

Muchas debieron de ser las imágenes de la Inmaculada realizadas por entonces para capillas públicas, lo mismo que para oratorios domésticos, caso de la muy bella Purísima de vestir regalada por el propio Pío IX a una familia devota de Biar, de 1,10m. de altura, hoy conservada en la iglesia parroquial del Salvador de Cocentaina, el relieve en barro cocido de la Inmaculada acompañada de serafines, ángeles músicos y heroínas bíblicas, de 0,88 x 0,60m., existente en el museo parroquial de Beniarrés, o el medallón en piedra, también en relieve, representando una imagen de la Inmaculada, existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Además de la producción propiamente escultórica superior en estos años a la de pinturas, ha de recordarse la ingente cantidad de medallas acuñadas con la imagen de la Inmaculada en el anverso, encargadas —aparte de las muy numerosas de carácter devocional— por las numerosas cofradías, congregaciones marianas, asociaciones de «hijas de María», «luisas», o de aquellos colectivos que la tienen como patrona, tales el cuerpo de Infantería de Valencia, la asociación de señoras del arma de Infantería, los abogados del Colegio de Valencia, los alumnos del Seminario Conciliar, Colegio de San José, Colegio Imperial de San Vicente Ferrer, asociación de señoras doncellas de la iglesia parroquial de San Mauro de Alcoy, camareras de la Inmaculada de la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente, corte de honor de la Inmaculada Concepción de la catedral de Valencia, *Congregatio Inmaculista*, guardia de honor de María de la iglesia parroquial de San Esteban, archicofradía de las Tres Aves Marías, etc. La fundación de congregaciones religiosas puestas bajo el patrocinio de la Inmaculada, tuvo también su expresión en las terciarias franciscanas de la Inmaculada, fundadas por la venerable madre Francisca Doménech (Moncada, 1833-1903), dedicadas a la enseñanza de ciegos y sordomudos, o de las esclavas de María Inmaculada fundadas por la Beata Juana María Condesa Lluch (Valencia, 1862-1916), instituto dedicado a la acogida y formación cultural de jóvenes obreras.

Aquellas asociaciones o sus respectivas parroquias y capillas encargaron también ornamentos, banderas y estandartes con la imagen, primorosamente bordada, de la Inmaculada, algunos todavía conservados y entre los que sobresalen la capa del terno azul, bordado en plata, perteneciente a la Casa Profesa de Valencia, la bandera de las Hijas de María, bordada en oro, de la iglesia parroquial de la Santísima Cruz, el estan-

darte de la Purísima de la arciprestal de Lliria, piezas todas de finales del siglo XIX o ya de principios del pasado siglo. Aunque sin origen determinado ha de recordarse también la preciosa capa azul, confeccionada en espolín de seda y datable en el último cuarto del siglo XVIII, perteneciente a la colección de Victoria Licerias. A estos ornamentos, muchos de ellos bordados con la efigie de la Inmaculada, deben sumarse como otros testimonios de las artes menores o del objeto cruces parroquiales como la de la iglesia parroquial de la Asunción de Carcaixent, del siglo XVIII, en plata dorada y en su color natural, el portapaz de la propia iglesia o un bonito esmalte enmarcado en plata, ya del siglo XIX, conservado en la iglesia parroquial de Beniarrés.

También el grabado y, sobre todo, la litografía, sirvió de vehículo para la propagación de la imagen de la Inmaculada, ya en la tradicional representación de la *Tota Pulcra* joanesca, ya en la consolidada tipología definitiva de la Inmaculada, como es el caso del grabado a buril, de 80 x 40mm., de Domingo Estruch y Jordán (Muro, ?-Madrid, 1851), o las numerosas litografías realizadas en el taller de Nicolás Sanchis por el litógrafo Vicente Aznar (Valencia, ?-1895).

A pesar de ello, tan profundo fervor mariano immaculista, acrecentado con la euforia del triunfo obtenido, no tuvo una condigna expresión en las artes plásticas, al menos esa era la opinión de D. Elías Tormo explicitada en estos términos:

El arte del reinado de Isabel II, no tenía vigor para crear sino rapsodias de Murillo o imitaciones de lo neoclásico, o lo que es peor, repeticiones del desmeдрadillo arte devoto francés. Ejemplo, las repeticiones de la Virgen de Lourdes, toda de blanco vestida, salvo la lazada azul de la cintura, aparecida con las palabras: «Yo soy la Inmaculada Concepción» que en España tenían deo tan secular de devoción aclamada y triunfante.¹⁷⁶

Sin embargo, parafraseando ahora a Suzanne Stratton,¹⁷⁷ ha de significarse que la imagen de la Inmaculada Concepción ideada por teólogos y artistas españoles en el últi-

¹⁷⁶ TORMO, 1923, 65. Olvidase sin embargo el admirado historiador del arte nacido en Albaida de resaltar que precisamente esas palabras de la Virgen reveladas en la gruta de Massabielle a santa Bernardette Soubirous en 1858 significaron suprema confirmación de la secular creencia o que, en otro orden, las apariciones acaecidas en París, años antes, en 1830, a santa Catalina Labouré, determinaron una revitalización de la iconografía de la Purísima, más acorde esta vez con la tradición hispana, ya que a la Virgen de la Medalla Milagrosa se le representa con los tradicionales atributos y vestiduras de la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, con el sólo aditamento de los rayos que emanan de sus manos.

¹⁷⁷ Op. cit., 1989, 116. Por otra parte y, como afirma el P. Ponciano Nieto, en una de tantas traducciones de la obra del P. Aladel, O. M., sobre la historia de la medalla milagrosa, que incluye en el anverso la jaculatoria ¡Oh María sin pecado concebida!... «tenía que contribuir, como contribuyó eficazísimamente á que la fe en el mis-

mo tercio del siglo XVI, ha logrado la mayor aceptación, actuando como eficaz vehículo propagandístico y docente, al punto que, según dicha investigadora, «la declaración universal del dogma de la Inmaculada Concepción debe no poco a esta persistencia en la representación del tema», incluyendo a este respecto, añadimos por nuestra parte, el modelo joanesco de la *Tota Pulchra* de tan constante vigencia en el medio valenciano.

En otro orden de cosas ha de recordarse que el propio Pío IX, atendiendo benigne-mente las súplicas del cabildo de la catedral de Valencia, expidió un breve, fechado en 23 de enero de 1874, concediendo indulgencia plenaria, con carácter perpetuo, a todos los fieles que, previo el cumplimiento de las condiciones prescritas en el mismo, visitaren devotamente la capilla de la Purísima durante la propia fiesta u otras de señalado carácter mariano. Años después, León XIII, mediante rescripto de 23 de junio de 1899, concedió a la catedral y a todas las iglesias de la diócesis el privilegio de usar ornamentos azules cuantas veces se celebrase la misa de la Inmaculada Concepción. Y el 27 de noviembre del mismo año, ante las nuevas instancias del arzobispo D. Sebastián Herrero y Espinosa de los Monteros, concedió, «atendiendo el antiquísimo y ferviente amor y devoción a la Concepción Inmaculada de la Virgen Madre de Dios», que en lo sucesivo la archidiócesis valentina pudiera celebrar la festividad de la Inmaculada con octava privilegiada.¹⁷⁸

Haciéndose eco del cincuenta aniversario de la definición dogmática, Teodoro Llorente, en sus *Gojos a la Santísima Verge del Desamparats*, junta la gloria de la Inmaculada y la misericordia de su corazón de Madre en este inspirado poema:

<i>Reyna, pels àngels servida</i>	<i>y en lo mich de gloria tanta</i>
<i>plena de gracia de Déu,</i>	<i>plen los ulls ferán de plors.</i>
<i>que entre totes escullida</i>	<i>Es que en lo vall lacrimosa,</i>
<i>en la Eternitat triunfeu...</i>	<i>entre penes y perills</i>
<i>Vostres llaus entona y canta</i>	<i>sempre veu, Mare amorosa,</i>
<i>tot el cel en divins cors</i>	<i>los dolors de vostres fills.¹⁷⁹</i>

terio de la Inmaculada se extendiera por el pueblo cristiano y se apresurara el día de la solemne definición de dicho dogma. En este punto, como en otros, los españoles debemos estar sumamente agradecidos á la Virgen Milagrosa, que con su Medalla vino á hacer eficaces las gloriosas luchas y seculares esfuerzos que por la causa de la Inmaculada Concepción, había sostenido nuestra patria; ya que siempre será verdad que humanamente hablando —en palabras del obispo de Brujas, Monseñor Malou— España ha sido el instrumento de que se ha servido la divina providencia para allanar los caminos á la definición del misterio de la Inmaculada».

¹⁷⁸ OLMOS CANALDA, Elías, «El culto a la Inmaculada en la Catedral de Valencia», *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima del Ilre. Colegio de Abogados de Valencia*, 120, 8 de febrero de 1851, y LLORENS RAGA, 1954, 64-65.

¹⁷⁹ LLORENTE, Teodoro, *Nou llibret de versos*. Valencia, 1909, pág. 103.

La definición del dogma de la Inmaculada determinó, como no podía ser menos, la consagración del modelo iconográfico definitivo de la Inmaculada Concepción, denominado por M. Righetti *contemplativo*,¹⁸⁰ si bien en el medio valenciano convivió con éste el tradicional modelo de la *Tota Pulchra*, incluso con cierta revitalización a partir de la difusión que experimentó la Purísima de Joan de Joanes a través del grabado, la litografía, el fotograbado, etc., convirtiéndose en verdadero icono de devocionarios, estampas, impresos como la propia *Felicitación Sabatina*, etc.

218

Es la escultura, con todo, la que mejor se adapta en estas fechas a los requerimientos del culto, encargándose muchas imágenes de Inmaculadas en las últimas décadas del siglo XIX, hecho propiciado por la propia reciente declaración dogmática pero también por el ambiente de relativa pacificación religiosa de los años de la Restauración que significó el incremento de devociones populares, el retorno del exilio de congregaciones y órdenes religiosas, como franciscanos, capuchinos, jesuitas, etc., adalides estos últimos, a través de las congregaciones marianas, o de diversos centros dirigidos por ellos como el Centro Escolar y Mercantil o A.D.E.L.J.O., de la intensificación del culto a la Inmaculada. Pendiente de estudiar la imaginería de esta época destacaron durante este periodo José Guzmán Guallart, los hermanos Modesto y Damián Pastor Juliá, Melitón Comes, Romero Tena, José Gerique o Pío Mollar Franch, herederos de la tradición escultórica recibida de Felipe Farinós o de Antonio Esteve Romero y sus hijos José y Rafael Esteve Abadía, hijo y nietos, respectivamente, de José Esteve Bonet, autores todos ellos de varias Inmaculadas. Junto a ellos ha de citarse a Venancio Marco Roig que, aunque nacido en Yecla en 1871, fue en Valencia donde inició sus estudios y desarrolló su vasta producción como escultor e imaginero, ejerciendo positivo magisterio por su gran oficio y minucioso acabado sobre Enrique Galarza, Jaime Mulet y el mismo José María Bayarri.

Destruídas casi todas las imágenes de estos autores por efecto del odio vesánico que llegó a su paroxismo durante el verano de 1936, la reanudación del culto, sañudamente prohibido durante el trienio bélico, determinó, nada más terminar la trágica contienda, una revitalización de la imaginería religiosa, inspirada en general en los viejos maestros.

Así, una serie de escultores formados en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, algunos de ellos profesores prestigiosos de la misma como José María Bayarri (Valencia, 1886-1970), Carmelo Vicent Suria (Carpesa, 1890-Valencia, 1957), Enrique Galarza (Valencia, 1895-1996) o Vicente Beltrán Grimal (Sueca, 1896-Valencia, 1963),

¹⁸⁰ Op. cit., 1955, I, 911.

cuando no vinculados a la Real Academia de San Fernando, tales los castellanenses José Ortells (Villarreal, 1887-1961) o Juan Adsuara (Castellón, 1893-1973), hubieron de atender una ineludible e ingente demanda de imágenes religiosas, en cuyos encargos casi nunca faltaba alguna Inmaculada. Así de los citados ha de recordarse la Inmaculada de la cofradía de los *purisimeros* o de san Luis Gonzaga de Villarreal, realizada por José Ortells hacia 1940 en madera tallada y policromada, obra de tamaño algo menos que el natural, la Inmaculada de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario del Cañamelar, de Beltrán, o las de Alginet, Godella, Lliria, Planes o Tavernes Blanques, de Carmelo Vicent. Junto a estos debe alinearse José Segrelles (Albaida, 1885-1969), pintor, dibujante e ilustrador de dimensión internacional que nos ha legado algunas Inmaculadas del mayor interés pictórico, recuperando inclusive, con sentido verdaderamente innovador, la iconografía de la Mujer Apocalíptica, como ejemplifican el lienzo de la iglesia parroquial de la Asunción de Carcaixent, óleo de 2,10 x 0,92m., el de la monumental Inmaculada, de 1,50 x 1,16m. que preside la capilla del complejo episcopal de Mondoñedo, o su Purísima de la iglesia parroquial de san Cristóbal, en Benipeixcar,¹⁸¹ inspirada versión de la Inmaculada que el pintor sitúa en un sereno firmamento como de aurora primigenia.

Otros escultores de esa generación, entre los que sobresalen en este campo José M.^a Ponsoda (Barcelona, 1882-Valencia, 1963), Vicente Benedito (Valencia, ?-1956), Luis Bolinches (Alfara de Algimia, 1895-Valencia, 1980), Francisco Teruel Francés (Barcelona, 1897-Valencia, 1963), Vicente Rodilla Zanón (Siete Aguas, 1901-Valencia, 1974), Inocencio Cuesta, Luis Carlos Román (Algeciras, 1903), que solía firmar sus obras en compañía de Juan Salvador, etc. asumen decididamente la revalorización de las formas neobarrocas ya iniciada años antes así como una demanda que trasciende ampliamente los límites de la Comunidad Valenciana.

Otros, algo más jóvenes, como Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909 - Valencia, 1990), Arturo Ballester Vilaseca (Valencia, 1910-1986), Arturo Bayarri Ferriol (Valencia, 1917), José Esteve Edo (Valencia, 1917), Antonio Martínez Penella (Masanassa, 1917), etc., integran en ocasiones modernidad y tradición, pero no pueden sustraerse al peso de la imaginería barroca, impuesta por la complaciente acogida y favor por parte de cofradías y responsables del culto. A Francisco Serra Andrés (Valencia, 1924-2003) ha de recordársele también no sólo por su imaginería religiosa, de una perfección formal inspirada en los grandes maestros del renacimiento y del barroco, pero de inexcusable aire de modernidad, sino porque su última obra —la

¹⁸¹ GURREA CRESPO, Vicente, *Segrelles. 1885-1969. Biografía*. Valencia, 1985, pág. 260.

vimos en ocasión de darle los últimos toques en su taller de la plaza de Cisneros— fue precisamente una Inmaculada dotada de intensa emotividad matérica, hoy en colección particular.

Dentro de su tan personal dicción figurativa, en la que el ideal estético se expresa mediante un desgarrado realismo de sesgo expresionista, Juan de Ribera Berenguer Palau (Valencia, 1935), ha creado unas inspiradas imágenes de la Virgen, como su Inmaculada de la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente, de 2,10 x 1,12 m.¹⁸² y la que está a punto de concluir, superior aún en formato, con los dos lienzos superpuestos, un díptico de 2,80 x 2,00 y 2,90 x 2,00 m., en los que el tema de la Inmaculada Concepción adquiere la impresión de una visión mística realmente impactante.

¹⁸² BERENGUER, Juan de Ribera, y GARNERÍA, José, *Ribera Berenguer. María en el año del espíritu*. Valencia, 1998.

Ensayo de un catálogo de pinturas, esculturas, grabados y otras obras valencianas relativas a la Inmaculada Concepción

El presente ensayo de catálogo ha sido ordenado teniendo en cuenta los diferentes tipos o modelos de representación de la Inmaculada Concepción cuyas características ya se han analizado anteriormente. Según este criterio, se distinguen cuatro grupos bien diferenciados entre sí, correspondientes a otros tantos planteamientos iconográficos:

1. Virgen *Tota Pulchra*.
2. Imagen definitiva de la Inmaculada Concepción.
3. Representación dogmático-histórica.
4. Variedades iconográficas.

Cada uno de estos apartados comprende el estudio singularizado de una serie de obras ordenadas cronológicamente.

Lejos de pretender, por tanto, ser un catálogo exhaustivo, aborda simplemente una selección de aquellos ejemplos más significativos, expresión por su parte de la evolución iconográfica de este tema en el arte valenciano.

1. Virgen *Tota Pulchra*

Este modelo de representación de la Inmaculada Concepción, en el que la Virgen aparece rodeada de emblemas, alegorías e inscripciones que constituyen auténticos argumentos, plásticamente expresados, en defensa del debatido privilegio mariano, fue sin duda el que mayor arraigo tuvo en Valencia.

Se incluyen a continuación una serie de grabados representativos de este modelo y más tarde las primeras versiones pictóricas, hasta llegar a la célebre Purísima de Juan de Juanes, venerada en la iglesia de la Compañía, obra que, sin duda, supone el momento culminante, la representación cimera, dentro de la iconografía de la Virgen *Tota Pulchra*. Dicha tabla, quizá por la devoción popular que suscitara, ha ejercido una

influencia prodigiosa en la pintura valenciana e incluso en la pintura española. En Valencia, efectivamente, son muy numerosas las copias o versiones más o menos libres que de ella se conservan. Es además un modelo de prolongada pervivencia al inspirar muchas pinturas de épocas posteriores que abarcan desde el siglo xvii hasta el siglo xix e incluso de la centuria pasada.

Por otra parte, incluso las pinturas valencianas, sobre todo del siglo xvii, que intentan apartarse de la iconografía de la *Tota Pulchra* y adoptar modelos más conformes a su época, adecuándose a la denominada imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, no acaban de sustraerse del esquema joanesco cincocentista, conservando, a menudo, ciertas reminiscencias de éste, evidentes en algunos detalles como la actitud o vestiduras de la Virgen, la aparición de la Santísima Trinidad, la presencia de algunos símbolos marianos, etc. En total se han seleccionado treinta obras, la mayoría de ellas pinturas.

Corresponde, sin embargo, citar en primer lugar una imagen escultórica por estimarla como la representación artística valenciana más antigua de la Purísima, asimilable de otro lado a la iconografía de la *Tota Pulchra* al incorporar, en el ático del guardapolvo del retablo, el grupo de la Santísima Trinidad además de diversas composiciones narrativas relativas a la Virgen, san Joaquín y santa Ana, esculturas de profetas y doctores, etc.

Otro de los ejemplares más antiguos correspondientes al modelo más simple de Inmaculada era la imagen procedente de un fortuito hallazgo acaecido en Xàtiva en 1604 y que, tras una serie de vicisitudes y mudanzas, recibió culto, desde 1644 hasta su desaparición durante la guerra civil, en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel y San Sebastián, de Valencia, bajo la advocación de Nuestra Señora del Aljibe en recuerdo del lugar concreto de su hallazgo. Por la fotografía de J. Martínez Alió que conservamos como único testimonio de esta curiosa escultura se aprecia la factura de su talla, de rasgos un tanto toscos por lo que se refiere a los pliegues del manto terciado que cubre parcialmente la túnica, no así en lo relativo al rostro, propio de una niña, de rasgos delicados que expresan una gran dulzura. Carente entonces ya de manos y antebrazos, la posición de los miembros superiores sugiere gesto de plegaria con las manos unidas en ademán devoto. Ello y el figurar la imagen hollando con sus pies el simbólico dragón apocalíptico corrobora tratarse efectivamente de una imagen de la Inmaculada Concepción.¹

¹ SÁNCHEZ NAVARRETE, M., *Itinerario Mariano Valentino*. Valencia, 1954, pág. 51, y CATALÁ GORGUES, M. Á., «Una olvidada imagen venerada en la iglesia de San Sebastián: la de Nuestra Señora del Aljibe», *Programa de fiestas de la Asociación de la Virgen de los Desamparados de la barriada de Quart*. Valencia, 2003.



Talla dorada y policromada. 120 cm. de altura. Museo de Bellas Artes.

Consolidada esta tipología en la escultura, pronto se adaptarían a ella determinadas imágenes de la Virgen de acendrada devoción, tal la que actualmente se venera en el santuario de Nuestra Señora del Lledó, en Castellón, una imagen en alabastro policromado en la que se representa a la virgen de pie, sin el Niño, con las manos en actitud de plegaria, donada al santuario en 1605 y que desde 1645 alberga en un hueco excavado en su seno una extraña figurita femenina de apenas 6 cm. presuntamente hallada en 1366.

224

1.1. Anónimo. Ca. 1502. Museo de Bellas Artes. Valencia

Esta interesante y casi desconocida imagen constituye la pieza central del retablo del convento de la Puridad, contratado en 1503 a Pablo Forment por la abadesa de dicho monasterio, sor Damiata Monpalau, promotora, según ya se ha indicado, de la cofradía de la *Purísima Concepció de María*, aprobada por el papa Alejandro VI en 1502. Está documentada también en la propia carta de pago la intervención, en dicho retablo, de dos de los hijos del citado Pablo Forment, Onofre y Damiá, el famoso escultor valenciano introductor de las nuevas corrientes renacentistas en la península, por lo que deben adjudicarse a cualquiera de ellos las tallas exentas doradas de san Agustín, san Jerónimo, san Gregorio Magno, san Bernardo, san Francisco de Asís, san Buenaventura, san Bernardino de Siena y santa Isabel de Hungría (faltan las de san Ambrosio y santa Clara de Asís), repartidas entre los montantes del cuerpo central del retablo, además de dos profetas situados en la base de las *polseres* y el abigarrado conjunto de serafines, ángeles y el Tetramorfos, figuras estas dispuestas en la triple mandorla central.² Un óculo éste que permite dejar patente la custodia con el Santísimo, detalle inhabitual que lo constituye en un retablo de funcionalidad eucarística sin perjuicio de que, por las escenas pintadas en las tablas grandes, representando el Nacimiento, Presentación y Muerte de la Virgen, o las efigies de san Joaquín y santa Ana, además de otros pasajes en las seis tablas de la predela, y sobre todo la pieza central del retablo, la imagen de la Purísima, se trate en realidad de una obra de dedicación específicamente mariana. A esta significación, que ha pasado desapercibida, contribuyen las mismas figuras de los profetas y doctores del guardapolvo o entrecalles del retablo, pintados o esculpidos respectivamente, o la misma Coronación de la Virgen que remata el conjunto.

En cuanto a la imagen escultórica objeto de nuestro mayor interés, L. Tramoyeres pudo asociarla a la «imagen esculpida en madera, obra indudable de un discípulo del

² COMPANY, Ximo, «La escultura valenciana de Damián Forment», *Damián Forment, escultor renacentista*. San Sebastián, 1995. págs. 109-113.



Retablo de la Puridad. Museo de Bellas Artes en Valencia.

maestro valenciano Damián Forment».³ Gómez Frechina ha revelado recientemente que aquella descansaba sobre el *aracoeli* —así aparece en fotografía tomada en el viejo museo del Carmen—, situándose en el centro de la predela sobre una peana por debajo de san Joaquín y santa Ana,⁴ lo que no deja de constituir la en la pieza alrededor de la cual se desarrolla todo el programa iconográfico del retablo.

1.2. Anónimo. 1518. Biblioteca Serrano Morales. Valencia

Xilografía. 90 x 65 mm.

226

En la portada del *Liber de Conceptu Virginali in quo ipsam Dei Matrem Purissima sine aliqua originalis peccati labe esse concepteam rationibus necessariis patet*, tratado immaculista, de autor anónimo, erróneamente atribuido a Ramón Llull y publicado en Valencia por J. Vinyau en 1518, se incluye este interesante grabado en el que aparece la Virgen *Tota Pulchra* rodeada de sus símbolos característicos.⁵

El grabado en cuestión parece inspirarse más directamente en el que ilustra el *Libro de Horas* publicado en París por Thielman Kerver que en el grabado valenciano de los *Goigs* del convento de la Encarnación, sin duda algo posterior que este otro, dado el tratamiento de los símbolos, bastante más cuidado. La misma disposición de éstos, lo asemeja mucho más al grabado de la primera obra citada que a la xilografía valenciana. Sin embargo la figura de la Virgen, por su tosquedad, recuerda también a la de los *Goigs* del convento de la Encarnación.

Como es habitual en estas composiciones, la Virgen se representa erecta, centrando la composición, con las manos recogidas sobre el pecho, en actitud orante. Lleva una corona radiante y los cabellos sueltos cayendo sobre sus hombros. Va vestida con una amplia túnica, de manga larga, cubierta con una suerte de manto. Sobre su seno se ha dibujado un sol, detalle que no aparece en el citado grabado francés ni en el de los *Goigs* valencianos y que, sin duda, es una reminiscencia de las primeras representaciones, en miniatura, de la Mujer Apocalíptica. En general, esta figura tan tosca de la Virgen revela una gran ingenuidad. A diferencia de la del grabado francés, dotada de cierta corrección formal, aquí no se consigue representar con la proporción y hermosura deseables la figura de la Virgen.

³ TRAMOYERES BLASCO, Luis, «El pintor Nicolás Falcó», *Archivo de Arte Valenciano*, 1918, pág. 12.

⁴ GÓMEZ FRECHINA, Josep, *Museo de Bellas Artes. Obra selecta*. Valencia, 2003, pág. 80.

⁵ FUSTER, Justo Pastor, Valencia, *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días*. Valencia, 1830, II, pág. 70, y SERRANO MORALES, 1898-1899, 589.

En la parte superior aparece el Padre Eterno emergiendo de unas nubes, siendo muy similar, en cuanto a disposición y detalles, al del grabado que ilustra el citado libro francés. Como en él, la figura de Dios Padre va revestida de capa pluvial y tiara, llevando en la mano derecha el globo terráqueo rematado por una cruz, atributo de su condición de Creador del mundo, en tanto extiende la mano izquierda en actitud de bendecir. A su alrededor aparecen doce estrellas que —como el rompimiento de gloria— le sitúan en un plano celeste a modo de una teofanía. Su figura está recortada por una cartela en la que aparecen las características palabras del *Cantar de los Cantares* «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*». Su dibujo revela cierto primitivismo y no logra expresar la majestad, la grandeza divina, cayendo en un hieratismo no exento de un cierto aire inefablemente ingenuista.

Respecto a los símbolos, su disposición es exacta a la de los grabados del libro publicado por Thielman Kerver. Cada uno de dichos símbolos lleva su correspondiente inscripción en letra gótica.

En la parte superior, como es habitual, se encuentran los símbolos astrales: a la derecha, la estrella del mar —“*Stella maris*”—, y a la izquierda, el sol, ingenuamente representado como una cara de la que surgen unos rayos y con la inscripción «*Electa ut sol*». Debajo de éste, se halla una luna como un creciente que se ha completado formando un círculo, en el que también se ha dibujado una cara. Le acompaña una fimbria con la preceptiva inscripción «*Pulchra ut luna*».

Al lado de ésta se representa la puerta, «*Porta coeli*», bastante diferente a la de los dos grabados citados, a modo de un arco de medio punto, con marcadas dovelas de piedra, inscrito en una portada rectangular cubierta con un dintel y rematado por un frontón semicircular decorado con una venera, elementos que recuerdan los de la portada ilocalizada del destruido convento de Jerusalén, en Valencia. Se ajusta, por tanto, al gusto arquitectónico de la época, ya más renacentista y de raigambre clásica, pero la tosquedad manifiesta del artista la impregna de cierto aire arcaizante.

Al mismo nivel, pero en la parte derecha, se encuentra el lirio, resuelto con bastante realismo. Curiosamente, la impropriadamente llamada filacteria con las palabras «*Sicut lilium inter spinas*» describe la misma onda que la correspondiente del grabado francés.

En el plano inmediatamente inferior aparecen, a la izquierda, dos símbolos vegetales: el cedro y la rosa. El cedro, como en el grabado francés, se resuelve en forma de un árbol estilizado, con varias ramas y hojas en absoluto realistas. Su correspondiente rótulo, con las palabras «*Exaltata cedrus*», se enrosca en el tronco. Junto a él, el rosal está resuelto como una pequeña planta alrededor de la cual figura la inscripción «*Plantatio rose*».

A la derecha de la Virgen se halla la torre, derivación en todo de la del grabado francés pero de aspecto más primitivo. Más que de una torre exenta se trata, en ambos casos, de un pequeño recinto amurallado muy medieval en el que se aprecian hasta tres torres, quizás una de ellas de mayor tamaño, más destacada. Debajo se lee la inscripción «*Turris David est*».

Junto a ésta se encuentra el olivo, siguiendo también el modelo del grabado francés. Es una especie de rama alargada, sin ningún rasgo de naturalismo, con una filacteria alusiva a la «*Oliva speciosa*».

Más abajo, en la parte izquierda, aparece el pozo, muy similar al del grabado francés, algo más pequeño, con una cartela que se ajusta al espacio disponible formando ángulo, en la que se puede leer la inscripción «*Puteus aquarus viventium*».

A su derecha, como una especie de planta de tres ramas que culminan en otras tres flores, se representa la vara de Jesé. A sus pies, léense las palabras «*Virga Jessé floruit*».

Al mismo nivel, en la parte izquierda, aparece el espejo y la fuente. El primero se asemeja a una suerte de círculo sombreado, imitando reflejos, rodeado de un marco con una sencilla decoración punteada. Debajo una filacteria, formando un entrelazo, como en el grabado francés, contiene el dictado «*Speculum sine macula*».

Respecto a la fuente, resulta ya más original por su configuración de taza semicircular situada sobre una basa o pedestal rectangular, recordando más bien a una pila bautismal agallonada de la que surge un pilón con un surtidor en el extremo, elemento éste que permite que caigan difusamente las aguas sobre la fuente. Acompañale una inscripción sobre la que se lee «*Fons ortorum*».

Finalmente, en el extremo inferior, como es característico en este modelo iconográfico, se encuentran el huerto cerrado y la ciudad. Respecto al huerto, muy similar al del grabado francés, está cercado por una especie de valla en cuyo interior se adivina la silueta de una cruz. La fimbria, debajo, lo identifica con el «*Ortus conclusus*».

Junto a éste se halla la ciudad amurallada, con varias torres, muy medieval. Como en el caso del grabado francés, es muy similar, aunque en mayor tamaño, a la representación de la torre. Debajo se ve una cartela con las siguientes palabras «*Civitas Dei*».

Así pues, al comparar el grabado que ilustra el *Liber de Conceptu virginali*, publicado en Valencia en 1518, con el del *Libro de Horas*, publicado en París en 1505 por Thielman Kerver, se aprecia claramente que el grabado valenciano sigue muy de cerca el modelo francés, probablemente conocido en Valencia en esta época. Sin embargo, revela una mayor tosquedad y primitivismo, propio de un dibujante indocto que no ha sabido captar la elegancia, belleza y armonía del grabado francés.

A ambos lados del grabado se lee la inscripción «*Nec dum erant abyssi et ego iam concepta eram*». (Coh. 24, 9), una frase del *Eclesiástico* en el que la sabiduría habla por sí misma y que a menudo ha sido aplicada por liturgistas y escritores mariológicos a la concepción de la Virgen en la mente del Padre.

Más abajo, en la misma portada, aparece el escudo de los Centelles, jaquelado en oro y gules, y en torno a él la inscripción «*In ego Centelles scutu, per Virgine pasto contra hostes pasto bella pare suos*». La presencia de este escudo queda explicada por la dedicatoria que se halla en la contraportada: «*Raphaelus Heraldus Tarraconensis spec. habilísimo Domino Seráphino de Centelles dignísimo Olive Comiti S. D.*». Así pues, esta obra fue dedicada a Serafín de Centelles, conde de Oliva, hombre de inquietudes literarias, protector y mecenas del humanista Joan Baptiste Anyés, promotor de la edición del *Cancionero* de Hernando del Castillo, poemario en el que se incluyen también algunos versos del noble valenciano.

230

1.3. Anónimo joanesco. Ca. 1520-1530. Casa Consistorial. Segorbe

Óleo sobre tabla. 119 x 75 (parte superior) y 70 cm. (parte inferior)

La pintura en sí misma presenta mayor interés histórico que artístico. Calificada por F. Guerrero Carot de «un tratamiento y realización bisoña y arcaica, sus figuras y alegorías son primarias, sobrias y austeras», no es admisible la datación por él propuesta para su ejecución como obra del período comprendido entre 1624 y 1644 aproximadamente, a falta de documentación específica.⁶ Fecha, la primera, coincidente con el año en que la ciudad de Segorbe y su Diócesis prestaron juramento en defensa del misterio de la Inmaculada Concepción, que ya festejaba su fiesta desde el siglo XVI. La segunda, 1644, es de obligada cita también porque, durante ese año, el obispo D. Diego Serrano de Sotomayor declaró Patrona de la ciudad a la Purísima Concepción de María.

Debido al auge de la devoción inmaculista en Segorbe, el citado autor supone también que dicha obra fue encargada por los jurados con destino a su veneración en la capilla de la Casa de la Ciudad y trasladada a raíz de mudar el Ayuntamiento en 1864 a la nueva Casa Consistorial, en donde ha permanecido olvidada durante largo tiempo.

A nuestro juicio, dado el evidente arcaísmo y tosquedad de la pintura, ésta debe datarse en fecha muy anterior, en torno a 1530 o aún antes, debiendo relacionarse con la imagen de alguna xilografía de las ya citadas o con alguna otra perdida, en absoluto

⁶ GUERRERO CAROT, FRANCISCO J., «Informe sobre la tabla de la Inmaculada Concepción (siglo XVII), propiedad del Ayuntamiento de Segorbe», *Revista de fiestas de Segorbe*. Segorbe, 1996.

con Vicent Macip y menos aún que con Juan de Juanes. Incluso pudiera estimarse como el ejemplo pictórico de *Tota Pulchra* más antiguo entre los conocidos. Verosímilmente, procede del oratorio del palacio de los duques de Segorbe, reutilizado para sede de la actual Casa Consistorial ya en el siglo XIX.

Realizada sobre una tabla de formato casi rectangular adoptando su conformación ligeramente trapezoidal con el propósito de ubicarla en un lugar elevado, creando —debido a esos 5 cm. de diferencia entre la parte superior e inferior— una visión regularizada de la perspectiva.

La figura central de la Inmaculada se presenta de pie, apoyada sobre un creciente lunar con la cartela «*Pulchra ut luna*», vestida con una túnica blanca y un manto azul, con las manos cruzadas sobre el pecho y la cabeza ligeramente flexionada a la derecha. La imagen de la Señora, en su mitad superior, debía de mostrar su coronación por la Santísima Trinidad, faltando la representación del Espíritu Santo, eliminada probablemente cuando se enmarcó el cuadro; no así la del Padre y la del Hijo que aparecen a ambos lados en posición sedente. En la mitad inferior, la Purísima está rodeada por símbolos y respectivos rótulos como el sol, «*Electa ut sol*», el olivo, «*Oliva speciosa*», la torre, «*Turris David*», el espejo, «*Speculum sine macule*», el huerto, «*Hortus conclusus*», la vara —dentro del huerto—, «*Virga Jesé*» y el lirio, «*Sicut lilium inter spinas*». A la parte izquierda de la Virgen, la estrella, «*Stella Maris*», el ciprés, «*Quasi cypressus in Syon*», la puerta, «*Porta coeli*», el cedro, «*Quasi cedrus exaltata*», el pozo, «*Puteus aquarum viventium*» y la ciudad, «*Civitas Dei*».

Como indica el citado Guerrero Carot, la obra se encuentra en proceso de grave deterioro ya que los pigmentos se han ido desprendiendo del soporte, dejando el sustrato de la imprimación en yeso, además de que en algunas partes, principalmente en la mitad inferior, se ha «embrochado» con capas superpuestas de pintura.

1.4. Anónimo. 1525. Biblioteca General de la Universitat-Estudi General. Valencia *Xilografía. 86 x 70 mm.*

Se trata en concreto del grabado que ilustra una hoja suelta en la que se hallan impresos unos gozos con el título *Els Goigs de la Gloriosa Mare de Deu de la Concepció los quals se cantan a la sglesia de la Encarnació*, refiriéndose al convento de la Encarnación de Valencia, de religiosas carmelitas calzadas. Un ejemplar de dichos gozos se conserva actualmente, formando parte del volumen titulado *El Nazareno*, en la Biblioteca Universitaria de Valencia.

En cuanto a los gozos propiamente se trata de una composición anónima, en letras góticas, sin lugar ni fecha de edición. Pastor Fuster⁷ señala la existencia de un ejemplar similar a éste, con la siguiente inscripción: «*Fets per Pere Villaespinosa, notari. Estampats en la noble y leal ciutat de Valencia, any 1525*». Esta noticia la recogen otros autores como Genovés Olmos,⁸ Ribelles Comín,⁹ Almarche Vázquez¹⁰ o Blasco Laguna,¹¹ aunque ninguno de ellos parece haber visto tal ejemplar fechado, posiblemente desaparecido, si es que no ha ido a parar a alguna biblioteca privada. Martí Grajales,¹² por el contrario, indica que Fuster debió equivocarse en la fecha pues, según su opinión, el notario y poeta Pere Villaespinosa ya había muerto en 1525.

Resulta verdaderamente difícil fechar con exactitud este grabado. Como ya se ha dicho, se ha querido ver en el mismo el origen de la iconografía de la Virgen *Tota Pulchra*, considerándolo anterior al publicado en París en 1503. Así Tramoyeres,¹³ teniendo en cuenta que el monasterio de la Encarnación fue fundado en 1502, piensa que en este mismo año serían impresos los citados gozos. Esta opinión, totalmente infundada, es además muy poco probable, puesto que en el momento de su fundación este convento se denominaba de la Concepción, renunciando a este título a causa del recurso presentado al rey por las monjas clarisas del monasterio de la Puridad, puesto bajo la misma advocación. Así las cosas, las monjas carmelitas del nuevo convento decidieron cambiar su primitiva dedicación por la de la Encarnación, lo que debió suceder seguramente después de 1503, pues de esta fecha data la licencia de la reina D.^a Juana de Nápoles, lugarteniente de Fernando el Católico en Valencia, permitiendo mantener el título de convento de la Concepción.¹⁴ Todo ello parece indicar, consecuentemente, que estos gozos no son anteriores a 1503.

Además si se tiene presente el retablo de la iglesia parroquial del Cerco de Artajona, en Navarra, pintado entre 1505 y 1515, de ningún modo puede considerarse este grabado como origen de la iconografía de la *Tota Pulchra*. Como ya se indicó, es más pro-

⁷ FUSTER, 1827, I, 967.

⁸ GENOVÉS OLMOS, Eduard, *Catàleg descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana*. Valencia, 1911. t. I, pág. 93.

⁹ RIBELLES COMÍN, Josep, *Bibliografía en lengua valenciana*. Madrid, 1920, t. II, pág. 38.

¹⁰ ALMARCHE VÁZQUEZ, Francesc, *Goigs valencians. Segles XV al XIX*. València, 1917, pág. 80.

¹¹ BLASCO, Ricard, *Goigs valencians*. Valencia, 1974. pág. 12.

¹² MARTÍ GRAJALES, Francisco, *Diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid, 1927, pág. 268.

¹³ TRAMOYERES, Luís, «La Purísima Concepción de Juan de Juanes», *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, pág. 113.

¹⁴ TEIXIDOR, Fray José, *Antigüedades de Valencia*. t. II, pág. 223.

bable que este modelo iconográfico surgiera en Francia, en Normandía, llegando pronto a España según evidencia el propio retablo navarro.

Por otra parte el estilo descuidado de este grabado, el detalle de las filacterias en las que ha desaparecido toda inscripción, quedando reducidas a unas simples cartelas en blanco, pone claramente de relieve que se trata de una copia, de una imitación tosca y no de un modelo original, de una creación. Seguramente, por tanto, este grabado se inspira en algún otro, quizá francés, ya entonces conocido en Valencia, lo cual no es nada raro si se tiene en cuenta la gran cantidad de impresores extranjeros establecidos en esta época en Valencia, entre quienes destacaron Joan Jofré, Joan Vinyau, Pedro Hagenbach, Juan Mey, Nicolás Spindeler, etc.,¹⁵ a través de los cuales llegaron con seguridad modelos extranjeros, hallando probablemente esta imagen en concreto de la Virgen Inmaculada rápida acogida por el fuerte arraigo de su devoción en Valencia.

De otro lado, comparando dicha imagen con la del grabado que ilustra el *Libro de Horas* publicado en París, en 1505, por Thielman Kerver, y al mismo tiempo con otros grabados similares, valencianos, fechados hacia 1530, y que estudiaremos a continuación, se observa cómo el grabado que nos ocupa es mucho más tosco, más rudimentario, que los otros citados. Además en cuanto a composición y disposición de las figuras, a pesar de ser muy similar, presenta mayores diferencias con respecto al grabado francés que con estos grabados valencianos.

Al plantear el problema de datarlo en una fecha aproximada, Ribelles Comín¹⁶ y Aguiló y Fuster¹⁷ opinan que deben fecharse estos gozos hacia 1540-1550, lo que les permite conjeturar tratarse de una reimpresión del otro ejemplar firmado por Pere Villaspinoso y fechado, según J. P. Fuster, en 1525.¹⁸

Otra posibilidad sería, como piensan los demás autores, que éste fuera el primer ejemplar, bastante anterior a esta fecha, y por tanto a los otros grabados valencianos que estudiaremos.

Sin embargo no existen datos concluyentes que permitan decidirse por una de estas dos hipótesis. El hecho de que el convento de la Encarnación fuera fundado en 1502, y la fuerte devoción que en él se profesaba a la Inmaculada, hacen pensar que estos gozos se compusieran en fecha temprana, no mucho después de la fundación del cenobio, pero tampoco es éste un argumento demostrable. En cualquier caso, conviene

¹⁵ SERRANO MORALES, 1898 -1899.

¹⁶ RIBELLES COMÍN, 1920, 38.

¹⁷ AGUILÓ Y FUSTER, M. *Catàleg de obres impreses en llengua catalana*. Madrid, 1923, pág. 589. n.º 2232.

¹⁸ FUSTER, 1830, II, 70.

dejar claro que el grabado en cuestión no responde a un modelo iconográfico original, como en ocasiones se ha pretendido, sino a una interpretación, bastante tosca, de un arquetipo ya conocido.

Como es habitual en este tipo de representación, la Virgen protagoniza la composición de pie, con las manos juntas sobre el pecho, en actitud devota y mirando hacia el suelo, rasgo que a menudo diferencia a la Inmaculada Concepción de la imagen de la Asunción de tan larga tradición iconográfica. Va vestida con una amplia túnica, con numerosos pliegues en la falda, bastante mal resueltos técnicamente. Los cabellos sueltos le caen sobre los hombros y sobre la cabeza lleva una corona radiante. En conjunto resulta una figura bastante tosca, escasamente lograda, careciendo de la elegancia y la dulzura de la Virgen del grabado que muestra la del *Libro de Horas* publicado en París en 1503.

234

Siguiendo con la descripción de este grabado ha de señalarse que sobre la figura de la Virgen se representa al Padre Eterno revestido de capa pluvial, con una corona sobre su cabeza, y la mano izquierda, extendida, en actitud de bendecir. Su figura está reforzada con una amplia filacteria o cartela en la que no aparece ninguna inscripción, detalle que, como hemos señalado, prueba que evidentemente se trata de una copia y no de una creación original.

Respecto a los símbolos y atributos, ha de significarse que aparecen situados desordenadamente alrededor de la Virgen, sin ninguna preocupación de simetría, de composición equilibrada. Cada uno de dichos atributos lleva sus respectivas cartelas, carentes en este caso de cualquier inscripción. Su disposición es muy similar a los del citado grabado francés, pero no idéntica a la del retablo navarro o a la de los grabados valencianos que estudiaremos seguidamente.

En la parte superior, como es habitual, aparecen los símbolos astrales. A la derecha, la estrella, y debajo de ella, la luna, muy ingenuamente representada en forma de una faz femenina. A la izquierda, el sol, también como una cara antropomorfa de la que parten una serie de rayos.

Más abajo figura, a la izquierda, la puerta, aquí en el mismo lugar que ocupa en el grabado francés o en el retablo de Artajona. Se trata, más bien, de una torre cilíndrica, muy medieval, con una marcada puerta de arco peraltado y dos ventanas y en la que no faltan una barbacana en la parte superior y el remate de un chapitel cónico coronado por una esfera. A su izquierda vemos un árbol muy estilizado, seguramente el cedro; a la izquierda de éste, el rosal, representado como una planta muy poco naturalista, con algunas florecillas.

Al mismo nivel, en la parte derecha, aparece el lirio, simple ramo con flores. Debajo se encuentra la torre, construcción de apariencia medieval, bastante compleja en su estructura ya que consta de un primer cuerpo cúbico rematado por una barbacana con cuatro aspilleras en los ángulos cubiertos por chapiteles. Sobre dicho cuerpo se superpone un segundo cuerpo cilíndrico que termina en dos barbacanas almenadas y un chapitel cónico. A su derecha se halla el olivo, en forma de un árbol frondoso, representado en forma más naturalista que en el grabado francés. En el nivel inmediatamente inferior, figura la imagen de la fuente, muy similar a la del grabado francés, con taza hexagonal y pilón del que mana un chorro de agua. A la izquierda aparece el pozo, con marcado brocal cilíndrico y junto a éste la vara de Jesé, en forma de sencillo ramo conteniendo unas pocas flores. En la parte inferior figuran el huerto y la ciudad, a ambos lados, como es usual en estas composiciones, y también el espejo, a los pies de la Virgen, detalle éste inusual, representándolo como un círculo con una parte sombreada, imitando reflejos, rodeado por un marco sencillamente decorado.

El huerto, situado a la izquierda, es muy similar al del grabado francés, un recinto cercado por una valla en cuyo interior puede verse una cruz, en tanto la ciudad, a la izquierda, amurallada, recuerda también a la del grabado francés, aunque ésta presenta un aire más medieval. En aquella se adivinan varias torres almenadas y cubiertas por chapiteles y, curiosamente, una cúpula semiesférica rematada por un pequeño lucernario.

Técnicamente este grabado denota cierto aire arcaizante cuando no una técnica manifiestamente tosca. Se ajusta sin duda a un modelo dado pero comparándolo con otras composiciones similares, se observa cierta originalidad en las figuras de la Virgen y de Dios Padre, en el tratamiento de algunos símbolos, sobre todo en los de carácter arquitectónico, bastante libres respecto del modelo francés e incluso bien resueltos.

En definitiva, si no se trata, como se ha pretendido, de una creación, de la primera representación de la Virgen *Tota Pulcra* en Valencia, sí constituye una composición interesante, prueba del arraigo, de la aceptación temprana de este modelo iconográfico en Valencia, incluso en el ámbito popular, y por su posible influencia en obras posteriores.

1.5. Anónimo. Ca. 1530. Biblioteca Serrano Morales. Valencia

Xilografía. 65 x 88 mm.

En la portada del libro titulado *Triumpho de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*, sin lugar, ni fecha ni edición, aparece un grabado idéntico al que ilustra el *Libre de Consells* de Jaume Roig, al que nos referiremos más adelante. En este caso, al no

apreciarse ninguna diferencia entre ambos, sí puede decirse que se trata de la misma plancha xilográfica.

A pesar de no constar fecha de edición, algunos autores, como el propio Serrano Morales,¹⁹ o Martí Grajales,²⁰ piensan que esta obra debió imprimirse por Francisco Díaz Romano, responsable de la edición del *Llibre de Consells fet per lo magnifich mestre Jaume Roig*, en 1531, al que nos referiremos a continuación. Y ello no sólo por aparecer este grabado, sino también por las orlas que lo enmarcan, muy similares a las que se hallan en otras obras de esta imprenta, recordando particularmente a la edición del *Libre dels Furs*. Basándose en estas similitudes, fechan este libro en la misma época, es decir, hacia 1530. Tramoyeres²¹ piensa incluso que el *Triumpho de la Inmaculada* debe de ser anterior, por ser la impresión de este grabado más nítida, estar la plancha menos gastada, que en el citado *Libre de Consells*.

En cualquier caso, desde nuestro punto de vista ha de subrayarse que, hacia 1530, en la imprenta de Francisco Díaz Romano, se realizó una plancha xilográfica muy similar a la que utilizara Joan Vinyau en 1518 en la impresión del *Liber de Conceptu virginialis*, siendo probable que debido al arraigo de la creencia en la Inmaculada Concepción en Valencia y a la edición de obras sobre este tema, fuera reutilizada esta estampación para dos ediciones al menos.

1.6. Anónimo. 1531. Biblioteca Provincial. Castellón de la Plana

Xilografía. 90 x 65 mm.

En la portada de la primera edición del *Libre de Consells fet per lo magnifich mestre Jaume Roig los quals son molt profitosos y saludables, así per al regimen y orde de be viure com per augmentar la devoció a la puritat y concepció de la Sacratísima verge María*, impreso en Valencia en 1531 por Francisco Díaz Romano, se halla otro grabado en el que aparece la Virgen *Tota Pulchra* rodeada de sus habituales atributos. Se conservan sendos ejemplares de esta edición en la Biblioteca Provincial de Castellón y en la Biblioteca de Cataluña; además de otros dos, pero mutilados, sin la portada, en la Biblioteca Universitaria de Valencia y en la biblioteca grenvilliana del Museo Británico. En la mencionada obra del célebre médico de la reina D.^a María de Castilla, se dan una serie de consejos para «bien vivir» pero también a favor de la devoción a la concepción inmaculada de María según se explicita en el propio título.

¹⁹ SERRANO MORALES, 1898-1899, 114.

²⁰ MARTÍ GRAJALES, 1927, 268.

²¹ TRAMOYERES, 1917, 114.

El grabado es muy similar al que ilustra el *Liber de Conceptu virginali* anteriormente comentado, pero pueden descubrirse algunos detalles que los diferencian entre sí.

La figura de la Virgen, más estilizada, idéntica en cuanto a disposición respecto a la del grabado anterior, aparece igualmente situada en el centro, de pie y con las manos recogidas sobre el pecho, también con los cabellos sueltos cayendo sobre sus hombros y ataviada con las mismas vestiduras, en cuya túnica destaca un simbólico sol sobre su seno, toda una reminiscencia de las primeras representaciones de la Mujer Apocalíptica. En conjunto parece estar mejor resuelta, ser menos tosca, logrando de este modo expresar con mayor propiedad la pureza, el candor de la Virgen Inmaculada.

238

La figura del Padre Eterno, ataviado con idénticas vestiduras y presentando similar actitud a la del otro grabado —la mano derecha extendida, bendiciendo y llevando en la izquierda la esfera del mundo surmontada por una cruz—, también está mejor lograda. Resulta, además, más expresiva y ágil, menos hierática. Surge también entre nubes y estrellas, y la citada imagen queda recortada por una cartela con las mismas palabras del *Cantar de los Cantares*: «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*».

Respecto a los símbolos, a pesar de estar dispuestos de un modo similar y ser muy parecidos, son detectables pequeños detalles que los diferencian entre sí. Así ocurre con el sol y la luna, también representados con caras antropomorfas, aquí menos toscas, y con la puerta, muy similar a la del anterior grabado pero ahora con el dintel decorado y el frontón semicircular, ornamentado también con una venera de dibujo menos cuidado. La torre, como en el otro grabado, aparece como un pequeño recinto amurallado, muy similar al del anterior grabado, pero con algunas variantes en cuanto a la disposición de puertas o ventanas. Asimismo, el pozo, la fuente, el espejo, la ciudad y el huerto se parecen mucho, pero no son totalmente idénticos. El huerto, por ejemplo, está mejor delimitado, mejor perfilado, la cruz de su interior se aprecia con mayor nitidez. Finalmente, los símbolos vegetales, —el cedro, el olivo, el lirio, el rosal y la vara de Jesé—, también están mejor perfilados, trazados con mayor delicadeza, su ejecución resulta más diestra.

Son tan grandes las semejanzas entre el grabado que nos ocupa y el que ilustra el *Liber de conceptu Virginali* que podría pensarse en una misma plancha, tal vez retocada posteriormente. Si bien es más probable que se trate de un nuevo ejemplar, de una copia muy fiel del grabado anterior, intentando quizá mejorar o perfeccionar algunos elementos.

Por ello el grabado del *Llibre de Consells* resulta menos rudimentario y tosco. Su ejecución es más cuidada, sobre todo por lo que respecta a la figura de la Virgen, más esti-

lizada, mucho mejor lograda, así como la del Padre Eterno, menos ingenuo, de expresión más afortunada.

En la misma portada, alrededor del grabado, alternando tinta roja y negra, se leen las siguientes inscripciones: «*Sicut liliū inter spinas sic amica mea inter filias*»²² y «*Conceptio tua Dei genitrix virgo gaudium annūciavit universo mundo*». En el colofón por su parte, al final del folio 139, se lee: «*Deo gratias. Fonch stampat lo present libre en la insigne ciutat de Valencia per Francisco Díaz Romano al estudi general a xxx de juny Any MDXXXI*».²³

Una versión tardía del mismo grabado, y ésta sí bastante rudimentaria, es la que aparece en la portada del *Llibre de les dones*, edición de 1561 por Pere Joan de Arcos, del que existe ejemplar en la Biblioteca Valenciana.

1.7. Vicent Macip y Juan de Juanes. Ca. 1540-1545. Colección Santander-Central-Hispano. Madrid

Óleo sobre tabla. 218 x 183,5 cm.

No se conoce, con certeza, el origen de esta pintura, que tras pertenecer durante el siglo XIX al infante D. Sebastián de Borbón y a sus descendientes fue adquirida posteriormente por la señora de Allan Perkins, de Colón, que la vendió al banco Urquijo. Xavier de Salas, en un documentado estudio acerca de esta tabla, aduce, en hipótesis, su procedencia del retablo de Segorbe o bien del de la derruida iglesia parroquial de San Bartolomé de Valencia.²⁴

El primero que se ocupó de esta obra fue un crítico que firmaba con el pseudónimo *Buonarroti*, atribuyéndola a Juanes en un artículo publicado en la prensa de Valencia.²⁵ Fundamentaba el citado autor dicha atribución en la identificación de esta pintura con una de las descritas por Orellana en estos términos:

En la parroquial de San Bartolomé son de Joanes las quatro tablas de los intercolumnios del Retablo principal, como se apuntará más adelante, cuyas pinturas son fragmentos y reliquias del antiguo Retablo, que en el año 1554 hizo el Retor o Cura parroco de aquella Iglesia, y juntamente Canónigo de esta Metropolitana, D. Bartolomé Parent, el

²² *Cantar de los Cantares*, 2, 2.

²³ Comentan este libro, entre otros los siguientes autores: Vicente XIMENO, *Escritores del Reino de Valencia*. Valencia, 1747, pág. 350; SERRANO MORALES, 1898-1899, 106; MARTÍ GRAJALES, 1927, 268; GENOVÉS OLMOS, 1911, 96; RIBELLES COMÍN, 1920, II, 546; AGUILÓ FUSTER, 1923, 558.

²⁴ SALAS, Xavier de. *Cuatro obras maestras: Vicent Macip, El Greco, Van Dyck, Goya*. Madrid, 1966. pág. 16.

²⁵ BUONARROTI. «Una Inmaculada de Juan de Juanes», *Diario de Valencia*, 8 diciembre 1929.



Vicente Macip y Juan de Juanes. Ca. 1540-1545. Colección Santander-Central-Hispano. Madrid.

*qual todo era de mano y pintura de dicho Joanes; y del mismo Retablo salió la Purísima Concepción, pintada del mismo Autor, que se registra colocada en la misma Iglesia sobre la puerta de la Capilla de la Comunión.*²⁶

Según dicho *Buonarroti* el citado retablo sufrió un incendio del que se salvó la tabla de la Inmaculada, adquirida posteriormente por un príncipe de la casa real que «mostró deseos de enriquecer con ella su pinacoteca en la corte, y el clero de San Bartolomé acordó hacerle este obsequio». Sin embargo, al publicarse hace unos años el contrato de esta *Purísima* de San Bartolomé, documento suscrito el 15 de septiembre de 1537 por el párroco de la iglesia Jaume Barranco y los pintores Vicent y Joan Macip,²⁷ ha de descartarse de plano la citada identificación, toda vez que en dicho contrato se habla de una *Purísima* para el espigón del retablo mayor, la cual tenía que ir rematada por un guardapolvo, tangente a ella, con las figuras del Padre y el Espíritu Santo.²⁸ Ello nos permite aventurar que es ésta la primera *Purísima* conocida de entre las pintadas por Vicent Macip, con o sin la colaboración del precoz y más dotado artísticamente Joan Vicent Macip, a la vez que retrasar la ejecución de esta pintura una o dos décadas después, salvando con ello la excesiva distancia cronológica entre la *Purísima* del Santander-Central-Hispano, datada por Benito-Galdón entre 1532-1535, y la de Sot de Ferrer, de hacia 1560. Entre ambas obras ha de situarse la *Purísima* que aparece en la tablita bifaz (con el busto de un *Ecce Homo*) del convento de clarisas de Castelló, actualmente en el museo del convento-santuario de Villarreal, adjudicada a Juanes y datada por los citados autores en la década de 1540-1550 y siguiendo la pauta de la gran Inmaculada del Santander-Central-Hispano.²⁹

Olimpia Arocena, en su tesis doctoral inédita acerca de los Macip, adjudica la *Purísima* de la colección Santander-Central-Hispano a Vicent Macip³⁰, lo mismo que Xavier de Salas, quien relaciona esta pintura a partir, sobre todo, de las figuras de Jesucristo y del Padre Eterno, con otras del retablo de la catedral de Segorbe, especialmente las del *Abrazo ante la Puerta Dorada* y las de la *Visitación*. Destaca además este último autor la contundencia, la dureza en la traza, la densidad del conjunto, la plenitud plástica de tipos y alegorías, su relativo arcaísmo, la coloración densa y sobria, ras-

²⁶ ORELLANA, edic. 1967, 59.

²⁷ BENITO DOMÉNECH, Fernando, y Vicent VALLÉS BORRÁS, «Nuevas noticias de Vicente Macip y Juan de Juanes», *Archivo Español de Arte*, LXIV, 1991, págs. 360-361.

²⁸ BENITO DOMÉNECH, F., y J.L. GALDÓN, *Vicente Macip (h. 1475-1560)*. Valencia, 1997, pág. 58.

²⁹ BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, 2000, pág. 58.

³⁰ AROCENA TORRES, Olimpia. *Notas para el estudio de la vida y la obra de los Macip*. Tesis doctoral inédita. Valencia, 1949. pág. 227.

gos todos ellos bien característicos del arte de Vicent Macip.³¹ Felipe M.^a Garín, por su parte, coincide plenamente con la opinión de Xavier de Salas.³²

José Albi, sin embargo, la atribuye a Juan de Juanes, fechándola hacia 1574-75 en tanto Carlos Soler la considera obra de Vicent Macip y realizada entre 1531-35, en razón de las semejanzas estilísticas que presenta con las tablas del retablo de Segorbe (1530) y el *Bautismo* de la catedral de Valencia (1535)³³, coincidiendo con el voto concepcionista de la Universidad de Valencia que tuvo lugar en 1531, y la publicación del libro *Triunpho de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*, de mosén Joan Gómez, publicado hacia 1531.³⁴

242

Para Fernando Benito se trata de una pieza de gran interés realizada por Vicent Macip entre 1532 y 1535, «cuando, acabado el retablo de Segorbe, con cuyo estilo recio y sobrio tiene mucho en común, cuajaba en Valencia un renovado interés por la Inmaculada».³⁵

Parece convincente desde luego la atribución a Vicent Macip, siendo ésta, además, obra de gran importancia desde el punto de vista de la iconografía, al marcar la transición entre las representaciones en grabado de la *Tota Pulchra* y la equilibrada y armoniosa *Purísima* de Juan de Juanes venerada en la iglesia de la Compañía, inspirada, sin duda, en esta tabla y que a su vez se convierte, como es sabido, en arquetipo iconográfico de prolongada pervivencia en Valencia. Efectivamente, la factura de Macip es más apretada, los perfiles más duros y más solemnes las figuras, los plegados de las vestimentas más estrechos. Debe anotarse como una reminiscencia medieval, además de las filacterias, el fondo dorado, a la vez un distintivo de su relevancia como icono sagrado en el contexto de algún retablo. Juan de Juanes, aunque valiéndose de composiciones empleadas por su padre, presenta en sus obras una factura más suave, contornos menos firmes, más esfumados y blandos, lo que le diferencia de la escultórica plasticidad de Macip; también los plegados son más amplios y más luminoso el color en Juan de Juanes, fundiéndose también los tornasoles manieristas.³⁶ No descartamos, sin embargo, una participación importante de éste, fundada, además, en el citado contrato.

³¹ SALAS, 1966, 25.

³² GARÍN O. De Taranco, Felipe M.^a. «La Inmaculada del padre de Juan de Juanes», *Las Provincias*, 7 de diciembre de 1975.

³³ GARÍN LLOMBART, Felipe, *Juan de Juanes († 1579)*. Valencia, 1979, págs. 50-51.

³⁴ ALBI FITA, José, 1979, 238-241.

³⁵ BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Vicente Macip (h. 1475-1550)*. Valencia, 1997, pág. 128.

³⁶ DÍAZ PADRÓN, Matías, «Arte de los siglos XVI al XVIII», *Colección Banco Hispano Americano*. Madrid, 1991, págs. 26-27.

La figura de la Virgen, como en los primeros grabados, aparece en pie, en el centro de la composición, con las manos unidas sobre el pecho, en actitud de plegaria, los cabellos sueltos cayendo sobre sus hombros y busto. Va vestida con amplia túnica blanca, ceñida por un cinturón dorado y manto azul. Como Mujer Apocalíptica se halla «vestida de sol», de toda su figura emanan unos rayos de luz, aparece coronada con doce estrellas y lleva la luna por escabel con la inscripción «*Pulchra ut luna*».

En la parte superior, a diferencia de las primeras versiones de la *Tota Pulchra* en el grabado, en las que habitualmente aparecía únicamente el Padre Eterno, se encuentra aquí la Santísima Trinidad, esto es las efigies de Dios Padre y de Dios Hijo sobre nubes, coronando a la Virgen, y el Espíritu Santo en forma de paloma con las alas extendidas como signo de unión con las otras dos personas divinas, éstas acompañadas de coros de serafines. Una cinta o filacteria con las palabras del *Cantar de los Cantares* «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*» ponen de relieve la significación sobrenatural de tan lograda composición.

A ambos lados de la Virgen se disponen los símbolos marianos, todavía desordenadamente, con cierta semejanza en cuanto a su distribución e incluso en el tratamiento de alguno de ellos con los grabados citados anteriormente, lo que demuestra su inspiración en ellos.

Así, en la parte superior, a la derecha, vemos la estrella, «*Stella maris*», y el sol a la izquierda, ingenuamente representado como una cara y con la inscripción «*Electa ut sol*». No encontramos ya la luna, que debido a la asociación de la Inmaculada con la Mujer Apocalíptica, ha pasado a situarse, en forma de creciente, a los pies de la Virgen.

Debajo se halla, a la derecha, la ciudad o «*Civitas Dei*», recinto amurallado con varias torres prismáticas en su interior y una curiosa construcción circular, recordando tal vez, el mausoleo de Adriano en Roma. No es extraña la situación en este lugar, a pesar de que lo habitual sea que aparezca en el extremo inferior junto al huerto, tal como aparece en los primeros grabados derivados de los que ilustran el *Libro de Horas* publicado por Thelman Kerver, en París, o los del *Liber de Conceptu Virginali*. La torre por su parte, aparece al lado, representándose no como un torreón exento, sino como una auténtica ciudad, destacando en su muralla varios torreones.

A la derecha de esa representación vemos la palmera, árbol que aparece por primera vez. Su filacteria, enroscada en el tronco alude a la «*Palma in Cades*». En el mismo nivel a la izquierda, se encuentra el ciprés, también representado por primera vez junto a la Inmaculada, cuya fimbria contiene la inscripción «*Sicut cupressus in Syon*». A la derecha del ciprés, representase la puerta, esta vez en el lugar habitual e inspirada

quizá, en la del grabado que ilustra el *Liber de Conceptu virginali* o en el del *Triumpho de la Inmaculada Concepción*, aunque de conformación y ejecución más depurada y correcta. Se trata de una portada adintelada, rematada por una especie de doble voluta, en cuyo interior se abre un arco peraltado, con sus respectivos batientes en posición de cierre. A su lado, la vara de Jesé, en la zona habitual asimismo, si bien para diferenciarla de las demás plantas, se representa como una única rama con varias hojitas. La cinta enroscada reafirma su identidad con la «*Virga Iessé*».

244

A la misma altura, en la parte derecha, vemos el espejo, el «*Speculum sine macula*», en su situación usual, inspirado en la tipología de la de los primeros grabados, esto es, una esfera bordeada por un sencillo marco, aunque de ejecución más cuidada. Junto a éste la «*Turris David*», en forma de torreón cilíndrico de dos cuerpos, el primero con un vano de arco peraltado y rematado por una barbacana, y el segundo, más estrecho, también rematado con barbacana y cubierto por un chapitel; presenta algunas semejanzas con el del grabado de los *Goigs de la Encarnación*, si bien aquí su diseño se resuelve más cuidadosamente. En el plano inferior, a la izquierda, se halla el pozo, «*Puteus aquarum*», en el lugar habitual, con brocal cilíndrico y sencillo soporte; a un lado el rosal, planta esta vez representada de modo asaz naturalista; en el tratamiento de este símbolo se aprecia minuciosidad, cierto virtuosismo inclusive, viniendo acompañado de la inscripción «*Rosa in Jericó*».

En la parte derecha se muestra el lirio, también muy realista, con varias flores de minuciosa ejecución. Su inscripción expresa simplemente «*Lilium inter spinas*». Finalmente, en el extremo inferior a la izquierda, en su lugar habitual, figura el huerto, «*Ortus conclusus*», cercado por un frondoso seto, y a su izquierda el olivo, con la inscripción «*Oliva speciosa in campis*». A la derecha, la fuente, en la zona donde aparece normalmente la ciudad, con taza, plato circular y pilón elegantemente perfilado. Su inscripción reafirma su condición de «*Fons signatus*» y junto a ésta, el cedro, con la correspondiente loa «*Exaltata cedrus*».

Vemos por tanto cómo la mayoría de estos símbolos se hallan en el mismo lugar que en los anteriores grabados, siendo su tratamiento incluso similar en ocasiones, aunque desde luego con un estilo más depurado y una voluntad de perfección, evidente, sobre todo, en los símbolos de carácter arquitectónico como la puerta, la ciudad, el pozo, la torre y la fuente; en los demás se aprecia una influencia del gusto clasicista de la época.

Curiosamente y, como rasgo arcaizante, todos los árboles, de tronco un tanto retorcido, dejan ver sus raíces. Como elementos novedosos aparecen por primera vez la palmera y el ciprés, en compañía de los usuales cedro y olivo.

Es ciertamente esta pintura de los Macip bien significativa de la evolución de la iconografía de la Inmaculada Concepción en Valencia, y aun en toda España, marcando la transición entre las primeras versiones en grabado de la *Tota Pulchra*, y la culminación, la suma perfección de este modelo iconográfico que puede, sin duda, cifrarse en la celeste Inmaculada de la iglesia de la Compañía, obra personalísima de Juan de Juanes. A destacar, por otra parte, que si bien padre e hijo se inspiran aquí directamente en los grabados anteriores, introducen algunos rasgos originales, subrayando la disposición de la Santísima Trinidad en la parte superior en actitud de coronar a la Virgen. Sintetiza de este modo el tema de la representación de la Inmaculada con el de la Asunción-Coronación de la Virgen, a la par que crea un arquetipo de prolongada pervivencia en Valencia. Desde el punto de vista estilístico se aprecia un cierto arcaísmo, especialmente manifiesto en el fondo dorado, de reminiscencia medieval, un recurso que logra dar al conjunto un aura sobrenatural. La solidez evidente de la figura de la Virgen, aplomada y maciza, así como una relativa falta de libertad en la composición, sujeta todavía a diversas ataduras tipológicas, son rasgos que quedan pronto superados en la citada tabla de la iglesia de la Compañía, sabia culminación y suma perfección pictórica del modelo iconográfico.

De esta importante pintura pudiera derivar el ostensorio bifronte con la Inmaculada Concepción y el Ecce Homo, de 27 x 20 cm., conservado en el santuario de San Pascual Bailón de Villarreal, adonde lo trajeron las clarisas de Castellón al trasladarse aquí la comunidad, pieza de indiscutible calidad y caligrafía muy fina, próxima a las maneras del taller de Juanes según Rodríguez Culebras,³⁷ obra que tras su restauración parece «indudablemente salida del pincel de Joan de Joanes» en opinión de Benito Doménech,³⁸ que la fecha en la década 1540-1550 siguiendo la pauta marcada de la gran *Inmaculada* de la colección Central Hispano.

1.8. Anónimo. Ca. 1550. Museo del Santuario de Nuestra Señora del Lledó. Castelló *Alabastro policromado. 53 cm.*

Representa a la Inmaculada de pie y con las manos unidas en gesto de plegaria, habiendo sido relacionada con su estilo con imágenes marianas de Nápoles y Sicilia. Como acaece en la imagen perteneciente al retablo de la Puridad, no aparece tampoco en esta ni la luna a los pies ni la serpiente ni la aureola con las doce estrellas, tal como sería usual posteriormente no sólo en la pintura sino también en la escultura.

³⁷ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, «Notas sobre una obra inédita del taller de Joanes», *Archivo de arte valenciano*, 1979, págs. 42-45.

³⁸ BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Joan de Joanes, una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, 2000, pág. 58.

Por una serie de características formales, esta imagen podría tratarse de una obra exportada de Italia si bien no se ha descartado tampoco su vinculación a algún taller valenciano.

El inventario de la ermita del Lledó de 1563 ya registra dos imágenes de piedra alabastrina de la Virgen, a las que en 1605 se incorpora la donada por la mujer de Batiste March. Desaparecidas las dos primeras de los inventarios antiguos, sólo subsiste esta última, muy restaurada, que ya en 1638 recibía culto en el altar mayor del santuario y a la que, a partir de 1645, se le añadiría la pequeña figura femenina, acaso un antiguo idolillo o exvoto de la diosa-madre Istar, supuestamente hallada por Perot de Granyada en 1366.

A esta imagen-relicario, que en principio no presentaba excavación alguna en el seno, en 1645 se le practicó un diminuto hueco a modo de hornacina revestido en 1679 en plata y provisto de puerta y cerradura por intervención del orfebre Lorenzo Simeón en tanto Francesc Catalá había ensanchado el habitáculo donde se veneraba la antiquísima imagen femenina. Aquella intervención permite relacionar también esta imagen con las vírgenes de la Esperanza o con las vírgenes «abrideras», que también albergaban una diminuta imagen, del Niño Jesús en el primer caso, o la misma sagrada forma, tal la *Moreneta del Carme* o Nuestra Señora de Consolación, imagen conservada en el monasterio de la Encarnación de Valencia, una tipología ésta que fue retirada del culto a partir del concilio de Trento.³⁹

La asimilación de la Virgen del Lledó a la imagen de la Inmaculada aún se hace más patente cuando se la representa en lienzos, como el conservado en el convento de dominicas de Villarreal, en el grabado, la xilografía o la cerámica.⁴⁰

1.9. Juan de Juanes. Ca. 1560. Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel. Sot de Ferrer

Óleo sobre tabla. 174 x 178 cm.

En la iglesia parroquial de Sot de Ferrer se conserva esta interesante representación de la Inmaculada Concepción rodeada de los característicos símbolos marianos, con la particularidad de que aquí la efigie de la Virgen aparece acompañada de las de sus padres, san Joaquín y santa Ana. Como remate figura de nuevo un medio punto en el

³⁹ FERRI CHULIO, Andrés de Sales, *Nuestra Señora de la Consolación, «Moreneta del Carme»*. Valencia, 1988.

⁴⁰ FRANCÉS CAMÚS, Josep-Miquel, y Ferrán-Francesc OLUCHA MONTINS, *Lledó i el culte marià castellanenc*. Castellón, 1982, y FRANCÉS CAMÚS, Josep-Miquel, «Sobre la Virgen del Lledó castellanense y la supuesta troballa», *Santuaris, ermites i eremites. Primeres jornades monogràfiques*. Castellón, 1986, págs. 91-102.



Juan de Juanes. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Sot de Ferrer.

que aparece representada la figura del Padre Eterno bendiciendo con una mano mientras apoya la otra sobre un orbe, la mirada dirigida hacia la Virgen. El entablamento, con la inscripción *Tota Pulchra es amica mea*, completada en el pedestal con las palabras finales «*et macula non est in te*», ha sido repuesto en ocasión de la exposición dedicada al pintor celebrada en el Museo de Bellas Artes en 2000.⁴¹ Las imágenes de Dios Padre y de la Purísima están concebidas con un sentido iconográfico unitario, alusivo a la aquiescencia divina a la concepción Inmaculada de María.

248

La atribución de esta pintura ha sido bastante controvertida por los distintos especialistas que se han ocupado de ella. El primero en citarla es L. Tramoyeres en el segundo de sus estudios dedicados a las tablas de Villatorcas y Sot de Ferrer, asegurando tratarse de una obra de Vicent Macip.⁴² Más tarde, en 1917, el citado investigador hubo de rectificar al atribuir la a Juan de Juanes, datándola hacia 1535, fecha en que padre e hijo trabajaban juntos, precisando que fue realizada por Juanes «en el taller paterno».⁴³

Tormo, pocos años después, se inclinó por la primera atribución,⁴⁴ mientras que el marqués de Lozoya,⁴⁵ Sarthou Carreres⁴⁶ y Post,⁴⁷ se alinean a favor de la atribución a Juan de Juanes. Rodríguez Culebras, por el contrario, piensa nuevamente que es obra de Vicent Macip, especulando pudiera tratarse de la tabla principal del retablo mayor de la catedral de Segorbe dedicada a su titular.⁴⁸

Albi, por su parte, la considera claramente juanesca, a pesar de sus arcaísmos, aproximándola especialmente a la santa Bárbara del retablo de la iglesia arciprestal de la Asunción de Onda (Castellón), hecho que le lleva a datarla hacia 1550-1560.⁴⁹ Soler d'Hyver, al rechazar la hipótesis de Rodríguez Culebras, sigue a Albi en cuanto a atribución y datación.⁵⁰ Fernando Benito últimamente⁵¹ sugiere situar esta obra en la etapa colorista que desarrolló Juan de Juanes a partir de 1560, coincidiendo con algunos

⁴¹ BENITO, 2000, 134-135.

⁴² TRAMOYERES BLASCO, LUIS. «Nuevas pinturas de los Juanes. Las tablas de Villatorcas y Sot de Ferrer», *Las Provincias*, 4-X-1909.

⁴³ TRAMOYERES, 1917, 2, 119.

⁴⁴ TORMO, Elías. *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, 1923, pág. 60.

⁴⁵ MARQUÉS DE LOZOYA. *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, vol. III, pág. 349.

⁴⁶ SARTHOU CARRERES. «El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón», *Museum*, vol. VI, pág. 181.

⁴⁷ POST, Chandler, *A history of spanish painting*. Cambridge, Massachusetts, 1953, XI, pág. 82.

⁴⁸ RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. *El Retablo de la Catedral de Segorbe*. Segorbe, 1965, págs. 32-35.

⁴⁹ ALBI, 1979, II, 107-111.

⁵⁰ VVAA, *Juan de Juanes*. Valencia, 1979, pág. 62.

⁵¹ BENITO, 2000, 134.

paneles del retablo procedente de la iglesia parroquial de San Esteban y que pasaron al Museo del Prado, pintados por el mismo tiempo.

A destacar el jugoso comentario de Albi, perfecto conocedor de la obra de Juanes, que citamos textualmente:

Estamos ante uno de los ejemplos más representativos, y también más valiosos, de un momento joanesco perfectamente definido y claro: aquél que se manifiesta por una intención estética a la que se subordinan los demás conceptos y preocupaciones creadoras y de todo género del artista. Esta Purísima de Sot de Ferrer es un prototipo de intención y de estos resultados. Aquí no hay más que belleza, belleza reposada y muda. Equilibrio formal y espiritual. Orden y afán de perfección (...). El ideal que esta Purísima de Sot de Ferrer interpreta, no tiene cabida en el ámbito del arte del primer Macip, al menos, visto y sentido con tanto rigor y pureza.⁵²

Desde el punto de vista iconográfico, aunque inspirada sin duda en las primeras representaciones xilográficas de la *Tota Pulchra*, y sobre todo en la Inmaculada del Santander-Central-Hispano citada con anterioridad, presenta sin embargo evidente originalidad, especialmente por introducir las dos figuras de san Joaquín y santa Ana arrodillados, en actitud devota, a ambos lados de la Virgen.

Esto la constituye en el único ejemplo iconográfico de la pintura valenciana en la que los padres de la Virgen aparecen junto a ella en una representación de la Inmaculada Concepción. Sin duda se trata de una reminiscencia, de una pervivencia, de la iconografía medieval de la Sagrada Familia que derivaría de la xilografía incluida en el folio 161 de la obra de Gutiérrez de Trejo *Paradisius delitiarum Pauli Apostoli in quo...inseruntur epistolae omnes eiusdem apostoli* (Alcalá, 1538), reproducida de nuevo en *Loores de la Virgen Nuestra Señora sobre la exposición de las siete palabras que esta Virgen habló*, obra de Antonio de Aranda, publicada así mismo en Alcalá, en 1552.⁵³

Por otra parte, conviene recordar que esta pintura se realiza a mediados del siglo XVI, momento de álgida controversia en torno al privilegio mariano, pudiendo contribuir las dos figuras de Joaquín y Ana a expresar con más claridad el singularísimo carácter de la concepción de María. Supone, desde luego, y ello la constituye como obra

⁵² ALBI, 1979, 110.

⁵³ BENITO, 2000, 134.

del mayor interés, en ejemplo de transición entre las representaciones descriptivas de la Inmaculada y las de carácter más intelectualizado y abstracto.⁵⁴

Como ha indicado Albi, en la figura de san Joaquín existe un gesto contenido, moroso, devotamente recogido, todo ello apenas insinuado. Sin embargo, en la de santa Ana hay una preocupación más acentuada por exteriorizar unos sentimientos de ternura, subrayados en el ademán expectante, casi apasionado, de las manos. Debió de ser esta figura la que decidió la primera atribución de Tramoyeres y la de Tormo a favor de Vicent Macip, pues es la más cercana al estilo del retablo de Segorbe.

250

La figura de la Virgen, en el centro de la composición, en pie sobre la luna, con las manos unidas en gesto de plegaria, mirando serenamente hacia delante, revela una gran belleza y majestad. Los cabellos sueltos le caen sobre los hombros y envuelven su cabeza una serie de rayos dorados que forman una especie de corona. Va vestida con túnica rosácea de escote redondo y manga larga, sobretúnica blanca de escote cuadrado y amplias mangas, recordando a las Vírgenes de los primeros grabados, además del manto azul cayendo sobre su espalda.

A ambos lados de la figura de María, sobre san Joaquín y santa Ana se disponen los símbolos marianos, inspirados sin duda en los primeros grabados y en la tabla últimamente citada, aunque reducidos en número por la escasez de espacio. Si bien no se observa todavía una ordenación simétrica como en la Purísima de Juan de Juanes, sí se aprecia una relativa voluntad de sistematización, de equilibrio, a diferencia de las anteriores versiones de la *Tota Pulchra*.

En la parte derecha del espectador, se ven de arriba a bajo, la estrella o *Stella maris*, en el lugar habitual; inmediatamente debajo, en la misma situación que en la citada obra de Vicent Macip, la ciudad con la inscripción «*Civitas Dei*», aquella a modo de un recinto amurallado cuya puerta central puede recordar a la valenciana de Quart y en la que no faltan curiosas construcciones en el interior, destacando una torre cuadrangular con barbacana rematada por un cuerpo cilíndrico cubierto por un chapitel así como una especie de torreón, inspirado de nuevo en la *Mole Adriana* de Roma. A su derecha, se halla el cedro, árbol frondoso cuya cartela enroscada en el tronco precisa ser el «*Cedrus in Libano*».

En el plano inferior aparece el lirio, similar en cuanto a tratamiento a la tantas veces citada *Purísima* de ambos Macip, pero con la inscripción «*Lilium convalium*», en lugar de la habitual «*Lilium inter spinas*» que es la que aparecerá también en la Purísima de

⁵⁴ TRENIS, 1947, 158.

la Compañía, y la puerta, «*Porta coeli*», más clasicista que la de la tabla de Vicent Macip, idéntica a la que después pintará el mismo Juanes en la Purísima de la Compañía.

Al otro lado de la figura de la Virgen, en la parte izquierda, vemos el sol, en cuya filacteria se lee «*Electa ut sol*», representado ingenuamente como una cara, como en los primeros grabados o en la *Inmaculada* de ambos Macip; a su izquierda la torre, «*Turris David*», muy similar a la pintura anteriormente citada. Más abajo se halla la fuente, con la inscripción «*Fons signatus*», tal y como aparecerá después en la tabla de la Compañía, con taza cuadrada y pilón con plato circular, sobre el cual se encuentra un surtidor, del que mana las aguas. Finalmente, en el plano inferior se encuentra el olivo, muy naturalista, con una cartela enroscada en el tronco que lo identifica como la «*Oliva speciosa in campis*», y a su lado el huerto cerrado, «*Ortus conclusus*», con varios árboles en su interior. Ambos se inspiran directamente en la citada pintura del Santander-Central-Hispano, donde también aparecen juntos y situados en la zona inferior izquierda.

251

Curiosamente, los dos árboles representados en esta obra, el cedro y el olivo, dejan ver sus raíces, rasgo arcaizante que aparece en las primeras versiones en grabado de la *Tota Pulchra*, así como en la pintura a que acabamos de referirnos, detalle que desaparece ya en la Purísima de la Compañía, en la que se advierte un tratamiento más cuidadoso y depurado de estos símbolos marianos.

Un ambiente de éxtasis, marcado por la solemne frontalidad de la figura de la Virgen, el sentimentalismo contenido en san Joaquín y santa Ana y la expresión majestuosa del Padre Eterno, envuelve el conjunto.

La preocupación por reflejar una belleza idealizada, apolínea, equilibrada, evidente sobre todo en la figura de María, en la expresión contenida de san Joaquín, rasgo propio del arte de Juan de Juanes en uno de sus momentos más logrados, contrastan con la expresividad caracterizadora de santa Ana, más cercana del estilo de Vicent Macip, y con los arcaísmos apreciables en los tratamientos de algunos de los símbolos marianos. En éstos se observa claramente una dualidad, pues mientras que el sol, la torre o los dos árboles siguen el estilo arcaizante de su padre, otros como la ciudad, la fuente o la puerta reflejan una mayor preocupación estética, una voluntad de depuración, de clasicismo.

Así pues, el interés de esta obra, de gran originalidad desde el punto de vista iconográfico, por comparecer san Joaquín y santa Ana arrodillados alrededor de la Virgen, radica en constituir un modelo intermedio entre las representaciones medievales descriptivas de la Inmaculada y sus representaciones abstractas. Al mismo tiempo, marca la transición entre la tabla perteneciente a las colecciones del Santander-Central-

Hispano, de rasgos algo arcaizantes, cercana todavía, en cuanto a su iconografía, a las primeras versiones, en grabado, de la *Tota Pulchra*, y la posterior Inmaculada joanesca de la Compañía, en la que se alcanza una belleza equilibrada, armoniosa y perfecta.

Dadas las dimensiones de esta obra y su estructura, se ha aventurado pudiera proceder del oratorio privado del señor de Sot o del propio antiguo templo parroquial, adosado al palacio de los Hurtado de Lihory. Tras la demolición de la primitiva iglesia en el siglo XVIII, el retablo de la Inmaculada fue destinado a una de las capillas laterales del nuevo templo, concluido en 1787.⁵⁵

252

1.10. Juan de Juanes. Ca. 1575. Iglesia de La Compañía. Valencia

Óleo sobre tabla. 285 x 195 cm.

Constituye esta pintura el paradigma y cima de las representaciones de la *Tota Pulchra*, al fijar el tipo iconográfico y convertirlo en modelo y fuente de inspiración de otras muchas versiones. Por otra parte, todos cuantos han analizado la producción pictórica de Juan de Juanes coinciden en considerarla como una de sus obras maestras. Dado su interés procede abordar su estudio estructurándolo en los siguientes apartados:

1.10.1. Origen y vicisitudes

Según un manuscrito anónimo fechado en 1633, esta tabla fue encargada a Juan de Juanes por el jesuita P. Martín Alberro a raíz de habersele aparecido la Virgen sobre un naranjo del huerto del colegio de San Pablo. El citado religioso, nacido en 1526 en Ituren (Guipúzcoa), ingresó en el noviciado de la Compañía de Jesús de Valencia en 1556, ciudad donde pasó la mayor parte de su vida.⁵⁶ Según su innominado biógrafo, se distinguió por la ardiente devoción que profesara a la Virgen, recompensada con la citada visión, causa inmediata de la realización de esta pintura. Así, uno de los párrafos de aquel texto, apostilla al respecto:

Estando otra vez orando en su aposento se le apareció la Virgen y le dijo que era de su gusto y servicio le hiciese pintar una imagen de su Purísima e Inmaculada Concepción, de la misma idea y traza que se le representaba en aquella visión. Vio la más bella de las criaturas en un piélagos de glorias, bañada

⁵⁵ MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco, y MONTOLÍO TORÁN, David, «Retablo de la Inmaculada Concepción», *La luz de las imágenes*. Segorbe. Valencia, 2001, pág. 394.

⁵⁶ TENA, S. J., Vicente Javier, *Un navarro de Ituren y la obra maestra de Juanes*. Valencia, 1980.



Juan de Juanes. Purísima. Iglesia de La Compañía. Valencia.

de resplandores, con el rostro más bello y apacible que puede exprimir pluma, dibujar pincel, ni formar idea humana. Su traje era monjil, blanco, con manto azul, tejida la madeja de oro de sus cabellos por la espalda. Su postura, las manos juntas sobre el pecho, los pies estribando en el cóncavo de la luna.

Narra después el mismo anónimo biógrafo cómo el P. Alberro encargó la ejecución de dicha obra a Juan de Juanes, de quien era su confesor, con estos expresivos términos:

254

Florece en Valencia Juanes, pintor aventajado; á éste, que era su hijo de confesión, llamó el P. Martín y le dijo que había de pintar una imagen de la Purísima Concepción, declarándole la traza conforme al ejemplar que le habían mostrado en oración (...) y habiendo bosquejado en un papel lo primero en su imaginación, llevó el dibujo al Padre, violo y dijo: «No está según la idea ni el modo que me ha dicho Nuestra Señora, hacedlo de esotra manera, confesad y comulgad antes de dar principio al trabajo». Debió realizar, por tanto varios bocetos, hasta conseguir agradar al Padre Alberro.

Añade además el citado manuscrito que con frecuencia Juanes se quedaba «parado, mirando con grande atención la obra por gran rato, sin dar pincelada, por parecerle que le faltaba el espíritu y gracia que requería aquella figura».⁵⁷

Todo este relato, relativo al origen de la célebre pintura fue recogido primeramente por el P. Juan Eusebio Nieremberg,⁵⁸ más tarde por Palomino,⁵⁹ Ortí,⁶⁰ Orellana,⁶¹ Vilanova⁶² y otros muchos autores.

Este último relata, inspirándose en el texto del P. Nieremberg, que el citado P. Alberro, al dirigirse a Juanes para que le pintara una tabla que representara a la Virgen coronada por la santísima Trinidad, según le había encargado cierta persona, a la pregunta lógica de aquél, contestó el jesuita:

⁵⁷ Ha transcrito este manuscrito J. PLANELLA, en «La Purísima de Juan de Juanes. Estudio histórico-crítico», artículo publicado en *Razón y Fe*, número extraordinario, 1904, págs. 149-150. El citado manuscrito no lleva fecha, pero, en una nota marginal, se lee «por este año de 1663».

⁵⁸ NIEREMBERG, José Eusebio, *Firmamento religioso de lucidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1664, vol. II, págs. 346.

⁵⁹ PALOMINO, Antonio Acisclo, *El Parnaso español pictórico laureado*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, págs. 810-811.

⁶⁰ ORTÍ FIGUEROLA, 1730, 136.

⁶¹ ORELLANA, edic. 1967, 50.

⁶² VILANOVA PIZCUETA, F., «La Purísima de Juanes. Tradición Valenciana», *Arte y Literatura*. Valencia, 1896.

Es la misma señora, quien por sus propios divinos labios me lo encomendó. No os extrañe lo que voy á referiros, pues os afirmo que es verdad. Escuchad como sucedió. Anoche, á pesar de estar largo espacio acostado y por más esfuerzos que hacia no podía conciliar el sueño. En tal sazón invadieron mi espíritu conturbándolo mil desatinados escrúpulos, inspirados —para mí es evidente— por el Ángel de las tinieblas. Entonces apelé á la oración, y recordando que era la vigilia de la Asunción de la Virgen, mi protectora, saludela con los tiernos conceptos que dirigía Salomón a su amada, la bella Sulamita en el Cantar de los Cantares: Tota Pulchra est amica mea et macula non es in te. Aquello me transportó á otras regiones, disipándose todas mis tristezas.⁶³

Sin analizar ni discutir la posibilidad de aquella aparición milagrosa, parece razonable que el P. Alberro encargara esta pintura a Juanes, describiéndole, sin duda, las características de la misma, depurando y precisando, —auténtica labor de teólogo—, los modelos ya entonces populares de representación de la Inmaculada Concepción.

Según las fuentes más antiguas, dicho cuadro fue pintado en el mismo colegio de San Pablo donde residía el P. Alberro, trasladándose en 1579 a la nueva Casa Profesa. Así lo indica el citado manuscrito anónimo y Bosquete en su *Historia de la Casa Profesa*.⁶⁴

Las vicisitudes de la pintura en cuestión, desde 1579, en que fue colocada en la citada casa, hasta nuestros días, han sido numerosas. Tramoyeres, en un interesante artículo, publicó varios documentos que testimonian todos los traslados de que ha sido objeto.⁶⁵

En 1770, a causa de la expulsión de los jesuitas de España decretada tres años antes, se encargó a Antonio Ponz, autor del célebre *Viaje de España*, inventariar las obras de arte más sobresalientes que se hallasen en las residencias e iglesias de la Compañía de Jesús. Subrayado el interés de la *Purísima* de Juanes, el Consejo Real acordó que fuera enviada al excolegio jesuítico de San Isidro, en Madrid. Parece que se formularon varias protestas e incluso se originaron algunos incidentes, de forma que el citado consejo decidió que, en vez de enviarse el original de Juanes, debía mandarse una copia de mano de Palomino. En 1836, a causa de la desamortización, esta tabla, como tantas obras de arte, pasó a integrar los fondos del incipiente Museo de Bellas Artes. Pero siendo objeto de tan arraigada devoción en Valencia, se logró que la Junta de Monumentos

⁶³ VILANOVA, F., «La Purísima de Juanes. Tradición». *Almanaque de Las Provincias para 1892*, págs. 234-235.

⁶⁴ BOSQUETE, J. B., *Historia y primer centenario de la Casa Profesa de Valencia*, t. I, fol. 62, n.º 45.

⁶⁵ TRAMOYERES, 1917, 119-128.

permitiera su colocación en la iglesia parroquial de los Santos Juanes, donde pudo ser venerada durante cuatro años, celebrándose en su honor solemnes funciones religiosas, origen, entre otras manifestaciones de culto, de la fundación de la pía asociación llamada de la *Felicitación Sabatina* por parte de D. Juan García Navarro, beneficiado y organista de dicha parroquia.⁶⁶

En 1839, según un expediente descubierto por A. Zabala en el archivo de la Diputación Provincial de Valencia, se ordenó a la citada parroquia de los Santos Juanes la entrega de la *Purísima* al Museo, próximo a inaugurarse, a donde llegó a exponerse efímeramente ya que, al año siguiente, volvió al citado templo.⁶⁷ En 1856 fue devuelta a la iglesia de la Compañía en virtud de una real cédula del ministerio de Gracia y Justicia. Años después, en 1868 concretamente, otro suceso infausto, el movimiento revolucionario que expulsó de nuevo a los jesuitas y ordenó el derribo de su iglesia en Valencia suscitó un nuevo conflicto para *La Purísima* de Juanes. La célebre pintura ingresó entonces en el Museo de la Real Academia de San Carlos, siendo colocada, bajo dosel, en el salón principal, donde permaneció hasta 1886, año en que volvió de nuevo al templo de la Compañía, construido en el mismo solar que el derribado en 1868.

Según Orellana,⁶⁸ fue restaurada esta tabla por el pintor Cristóbal Valero, ya en el siglo XVIII.

1.10.2. Datación cronológica

La pintura que nos ocupa ha sido considerada por la mayor parte de los estudiosos de la producción pictórica de Juanes como una de las últimas obras del autor. Tormo, concretamente, indica «ser posterior a 1571, y es de las últimas creaciones de Juanes».⁶⁹ Tramoyeres, asimismo, opina que «fue pintada en el último período artístico del maestro»,⁷⁰ en tanto el marqués de Cruilles pensaba que fue realizada en Bocairent entre 1578 y 1579, poco antes de su muerte, si bien esta suposición es totalmente infundada e incluso ilógica, pues no existe razón para que decidiera pintar, en un lugar donde sólo iba a residir temporalmente, un cuadro de tan grandes dimensiones destinado para una congregación religiosa establecida en la ciudad de Valencia.⁷¹

⁶⁶ CATALÁ GORGUES, 2004, I, 300-301.

⁶⁷ ZABALA, Arturo, «Nuevos datos para la historia de la Purísima Concepción de Juan de Juanes», *Las Provincias. Almanaque para 1946*, págs.

⁶⁸ ORELLANA, edic. 1967, 492.

⁶⁹ TORMO, 1915, 180.

⁷⁰ TRAMOYERES, 1917, 113-128.

⁷¹ CRUILLES, *Guía urbana de Valencia*. Valencia, 1876, I, 208.

Se ha indicado ya que, con bastante seguridad, la tabla fue pintada en el mismo colegio de San Pablo, llevándose en 1579, a la nueva Casa Profesa. Así, Planella señala que el P. Alberro vivía en Valencia «por los años de 1568», y que probablemente en esa época entraría en contacto con el pintor.⁷² Albi, sin embargo, opina que debió de recibir el encargo mas tarde, cuando se estaba construyendo la nueva Casa Profesa, y que seguramente pintaría este cuadro hacia 1576 ó 1577, cronología que también puede deducirse ateniéndose a lo puramente artístico.⁷³

1.10.3. Valoración estética

El análisis detenido de los rasgos y características de esta pintura permite advertir su ideal de perfección, equilibrio y armonía formales, pero al mismo tiempo es constatable, como acertadamente indicara Albi, cierta falta de espontaneidad, una significativa carencia de soltura. En todos los detalles se observa la preocupación del artista por acercarse a lo sobrenatural, por conseguir el ambiente de espiritualidad deseado por su inspirador, el P. Alberro, unos requerimientos que debieron de mediatizar sin duda la libertad de ejecución del artista.

De otro lado, la composición se resuelve con una simetría perfectamente calculada; así el pintor, que ya había roto con toda ordenación rigurosa, vuelve a ceñirse a los viejos moldes, distribuyendo equilibradamente todos los elementos de la pintura. Se observa primeramente un eje central vertical desde la figura del Espíritu Santo, pasando por la corona y prolongándose a través de la figura de la Virgen. A ambos lados, dos líneas paralelas estructuran calculadamente la disposición de los símbolos marianos. Cortando ambas líneas verticales se articula en la parte superior una banda horizontal donde se alinean, a uno y a otro lado, las figura del Padre y del Hijo. Se consigue, de este modo, una sensación total de equilibrio, sin que la sistematización rigurosa del cuadro le confiera pesadez o frialdad excesivas, lográndose antes bien una belleza y armonía indudables.

La figura de la Virgen está tratada con gran delicadeza y esmero, intentando compendiar en ella todo un ideal de belleza y unción. Sin duda su actitud y expresión otorgan mayor sensación de humildad y candor que el logrado en la Inmaculada de Sot de Ferrer, pintura en la que plasmaría poco después una belleza helénica, mediterránea, sin que haya en ella nada que coadyuve a suscitar la deseada devoción. Los objetivos parecen distintos: si en la tabla de Sot de Ferrer el ideal estético está por encima de

⁷² PLANELLA, 1904, 151.

⁷³ ALBI, 1979, II, 258.

todas las demás preocupaciones del artista, en la de la Compañía se busca sobre todo captar la espiritualidad, el efecto sobrenatural de una visión prodigiosa, creando una imagen bella, sí, pero que ante todo inspire devoción, mueva a sentimientos de piedad.

Los símbolos marianos en torno a la Virgen revelan asimismo una ejecución cuidada, primorosa. Algunos, principalmente los de tema floral, muestran las aptitudes del artista para la pintura de género.

Las figuras de Dios Padre y de Cristo coronando a la Virgen, en las que se advierten ciertas conexiones con la tipología característica de la pintura de Vicent Macip, aunque bien resueltas no evidencian el delicado tratamiento, las preocupaciones suscitadas en la representación pictórica de la Virgen. Los dos angelitos, por su parte, revelan una perfecta naturalidad y realismo, sin concesiones a ninguna preocupación religiosa.

El tratamiento de la luz, en las vestiduras de la Virgen, en los cielos y nubes, así como el del color en la aureola que rodea a la Señora, contribuyen a crear el ambiente sobrenatural, de visión celeste, requerido por su mentor el P. Alberro.

Conviene resaltar que precisamente el tratamiento del color, la delicada matización de tonos rosáceo-amarillentos en torno a la figura de la Virgen, los grises azulados de las nubes, el azul intenso y luminoso de su manto, etc., constituyen uno de los mayores logros de esta pintura, no conseguidos, desde luego, en ninguna de las muchas versiones posteriores inspiradas en ella.

1.10.4. Comentarios literarios

Hemos considerado interesante agrupar en este apartado las opiniones acerca de esta célebre pintura de Juanes, vertidas por aquellos autores que, de una manera más o menos directa y profunda, han estudiado, o al menos conocido, la producción pictórica de Juanes. La mayoría de ellos han elogiado esta pintura, siendo unánimes en considerarla como una de sus obras maestras.

El P. Nieremberg fue uno de los primeros que subrayó el valor y la importancia de esta tabla, pues tanto el biógrafo del P. Alberro, como Bosquete, en su *Historia de la Casa Profesa*, se limitaron a referir las circunstancias de su origen. Recuerda así el citado P. Nieremberg:

Fue la más rica alhaja que se llevaron los nuevos pobladores de ella [la nueva Casa Profesa], digna de que se hiciesen copias por toda la provincia y aún para

*toda España, porque ni en todo el mundo hay imagen de la Concepción que tenga tantas circunstancias de devoción, porque es hermosísima y sobremanera devota y grave.*⁷⁴

Juan Bautista Valda, por su parte, en su obra sobre las fiestas que tuvieron lugar en Valencia en 1662, festejando el breve pontificio de Alejandro VII, refiere que esta pintura fue grandemente celebrada en dichas fiestas, insistiendo en la devoción y veneración de que era objeto por parte del pueblo valenciano, así como en sus valores artísticos.⁷⁵

Antonio Palomino, en *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, escribe:

*Sobre todas las obras que hizo Juanes, la que más dignamente puede inmortalizar su nombre es la imagen Purísima de la Concepción que hoy se venera en singular Capilla en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en la ínclita ciudad de Valencia, con el título de Purísima (...). Yo vi y adoré en Valencia (aunque indigno) repetidas veces esta sagrada imagen; y lo que puedo decir es, que infunde suma reverencia, que está modestísima y hermosa, con una compostura y honestidad peregrina; pero sin aquellas bazarrias del arte que hoy proclaman algunos, tan ajenas de la gravedad y modestia de tan superior personaje.*⁷⁶

Marco Antonio de Orellana, emplea en su alabanza parecidas palabras:

*Pasando ya á referir la pintura de nuestro divino Juanes propongo, en primer lugar, la que más dignamente puede inmortalizar su nombre, y es la imagen de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, que se venera en su propia y peculiar capilla de la antes casa profesa de la Compañía de Jesús, de esta Ciudad de Valencia (...). Ha sido siempre y es últimamente muy frecuentada dicha imagen por todo el pueblo, por tener muchas indulgencias concedidas por los Sumos Pontífices y por lo excelente de la pintura.*⁷⁷

⁷⁴ NIEREMBERG, 1664, II, 348.

⁷⁵ VALDA, 1663, 392.

⁷⁶ PALOMINO, edic. 1947, 811.

⁷⁷ ORELLANA, edic 1967, 50.

Ponz la califica de «obra peregrina»,⁷⁸ en tanto para Cean Bermúdez «es una de sus mejores obras»,⁷⁹ opinión con la que coincide plenamente Madrazo.⁸⁰

Vilanova y Pizcueta, buen conocedor de la obra de Juanes, dejó escrito sobre esta pintura:

*Descuella entre las expresadas por su tamaño e importancia, una de las producciones más populares de su autor, la famosa Purísima de la Compañía. Pintóla Juanes para los padres jesuitas: cuando se demolió la Compañía fue á parar al Museo del Carmen, donde presidió muchos años el Salón de sesiones, y hoy ha vuelto á dicho Instituto. Varias notables cualidades contribuyen á enaltecer esta admirable creación. La primera, es su sencillez (...). Pasando el primer momento de estupor, de adoración, á que uno se siente impelido, veis un dibujo vigoroso, escultural, un colorido muy simpático, por más que con la restauración ha pedido algo de carácter. Obsérvase el influjo de Perugino, ó de Rafael, en su primera época.*⁸¹

260

Tramoyeres, por su parte, explica acertadamente el componente espiritual de esta tabla al referir:

*La visión celeste del artista al trasladar a la tabla, con suaves y limpios tintes, la excelsa imagen de la Inmaculada, tal como pudo verla en sus espirituales coloquios con el P. Alberro, es todo un poema de ternura, de sentimiento, arte de cándida unción. Ella nos traslada a las más elevadas y serenas esferas del amor ideal, amor divino. Para el creyente, es manantial inagotable de dones espirituales; para el artista, fuente de inspiración cristiana, ejemplo de decoro pictórico, puro, sin matices mundanos, sin resabios paganos (...). Toda la composición respira un ambiente de poesía.*⁸²

Camón Aznar, más recientemente, ha escrito:

⁷⁸ PONZ, *Viaje de España*, t. iv. Madrid, 1774, pág. 338.

⁷⁹ CEAN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. II, pág. 320.

⁸⁰ MADRAZO, Pedro de, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*. Madrid, 1872, pág. 415.

⁸¹ VILANOVA, 1896, 92.

⁸² TRAMOYERES, 1917, 118.

*Una de las obras más popularizadas es su Inmaculada —la de la Iglesia de la Compañía de Valencia—, una de las primeras pinturas de esta advocación, en donde se concreta la devoción inmaculista de Valencia (...). Hay en ella una impresión de quietud beata, de candorosa serenidad. Tampoco esta imagen asciende, quieta, los cabellos rizados, extendidos sobre los hombros, recibe la corona celestial, (...). El contraste luminoso es muy grande entre la blanca túnica de la Virgen y los raros colores del esmalte del cielo en la Trinidad coronando a la Inmaculada. Aquí Juan de Juanes apura la dulzura de sus tonos, la unidad de color y la suavidad cristalina de las sombras.*⁸³

261

Diego Angulo, finalmente, destaca el valor, la importancia, del tratamiento del color en esta obra:

*Tiene un encanto colorista evidente en la suavidad del amarillo, el rojo, y el azul del resplandor y de las nubes, con su calidad de cromo de ensueño, y sus transparencias de porcelana le prestan ese aspecto de extasiada contemplación mística que se pidió al artista. Es la única creación en la que Juan de Juanes se acerca a Fra. Angelico.*⁸⁴

1.10.5. Análisis iconográfico

Tradicionalmente esta tabla ha sido considerada como la primera representación pictórica de la Inmaculada Concepción, exagerándose así su carácter innovador, su originalidad, atribuyéndose por tanto a Juan de Juanes la condición de creador de este tipo iconográfico. Actualmente parece claro que dicho artista se limitó a seguir el modelo realizado por su padre y por él mismo en la *Purísima* del Santander-Central-Hispano, inspirado a su vez en una serie de grabados y representaciones suficientemente populares en aquel momento en Valencia. Tampoco Vicent Macip fue un verdadero creador, únicamente interpretó un modelo ya entonces suficientemente conocido y difundido cuyas fuentes exactas son difíciles de precisar.

De cualquier modo esta *Purísima* posee el mérito de haber depurado y perfeccionado al máximo, de acuerdo con los gustos estéticos y exigencias devocionales de la época, el esquema de representación de la Inmaculada, convirtiéndolo en un arquetipo de prolongada pervivencia en Valencia.

⁸³ CAMÓN AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVI, Summa Artis*. Madrid, 1970, vol. XXIV, pág. 10

⁸⁴ ANGULO, Diego. *La pintura del renacimiento, Ars Hispaniae*. Madrid, 1954, vol. XII, pág. 169.

Quizá el rasgo más singular de esta composición, ya presente en la citada *Purísima* de los Macip, es que en ella se funden, en realidad, dos temas, el de la Inmaculada, y el de la Coronación de la Virgen, pues no en vano, no es sólo el Padre Eterno, como en las primeras versiones del grabado, el que desde lo alto bendice a María, en el momento de ser concebida, para preservarla del pecado original, sino la misma Santísima Trinidad, ya que el Padre y el Hijo en presencia del Espíritu Santo colocan una regia corona sobre su cabeza. Sin embargo, Juanes, lo mismo que su padre, intenta evitar toda confusión con el tema de la Asunción, y de ahí que María aparezca en reposo, estática, con las manos unidas, sin que en su cuerpo ni en los plegados de sus vestiduras se advierta el usual dinamismo de la Virgen Asunta.

Esta representación de la Trinidad augusta, Jesucristo y el Padre Eterno, en busto, apoyados sobre las nubes, coronando a la Virgen, y el Espíritu Santo, en la parte superior, en forma de paloma, sobre la habitual inscripción «*Tota Pulchra es amica mea*», está inspirada, sin duda, en la correspondiente coronación de la citada *Inmaculada* de ambos Macip, diferenciándose tan sólo en pequeños detalles. Por ejemplo, han desaparecido, en la tabla que nos ocupa, las aureolas o nimbos que llevaban en aquella las figuras de Dios Padre y Jesucristo. Al lado de ambos bustos, también sobre las nubes, aparecen dos graciosos ángeles infantiles, resueltos con extremado naturalismo. Recuerda, asimismo, esta coronación a la representada en el ático del retablo del gremio de pelaires, de la iglesia parroquial de San Nicolás de Valencia, obra del propio Juanes. Albi, hablando de esta última tabla, comenta que en ella se constata la influencia de algunos modelos nórdicos en el arte de Juan de Juanes, no asimilados directamente, sino a través de Paolo de Sancto Leocadio, pintor sometido, a pesar de su italianismo básico, a fórmulas constructivas flamencas y germánicas.⁸⁵

Ha de significarse, además, que Juanes no sigue en el tema de la coronación los modelos iconográficos italianos más al uso. En éstos es característico el tipo unilateral, es decir, la Virgen aparece coronada, únicamente, por Jesucristo y, excepcionalmente, por el Padre Eterno. Así la han representado Giotto, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Perugino y Rafael. Sin embargo, en la pintura germánica son Jesucristo y Dios Padre, conjuntamente, quienes coronan a la Virgen. Este tipo queda perfectamente fijado por Durero.

Curiosamente, la pintura medieval valenciana adopta y repite la fórmula iconográfica italiana de la coronación unilateral por manos de Jesucristo. Es perfectamente explicable, desde luego, que la otra fórmula fuera más del agrado de Juanes, pues indu-

⁸⁵ ALBI, 1979, II, 57.

dablemente acentuaba más el carácter privilegiado de María, su santidad excepcional, al comparecer las tres Personas divinas, junto a Ella, en la escena de su coronación gloriosa. No se olvide de otra parte que un modelo remoto de esta agrupación aparece en la tabla que perteneciera a Don Andrés Lambert y que Aguilera fecha a principios del siglo XVI.⁸⁶

La figura de Cristo se ajusta a un patrón auténticamente joanesco, aunque sin llegar a alcanzar el perfecto compendio de belleza y espiritualidad, dado que su rostro resulta un tanto inexpresivo. El Padre Eterno, por el contrario, sigue el arquetipo del viejo Macip, con cierta expresión de grave majestad, pero sin llegar a la grandilocuencia lograda por este último pintor en su *Coronación* del Museo del Prado.

La figura de la Virgen, en pie en el centro de la composición, se inspira directamente en la de la *Purísima* realizada por su padre, aunque en general resulta más esbelta, más ligera, menos maciza. Como aquella, descansa sobre un creciente lunar acompañado de una filacteria debajo con el ditirámico elogio «*Pulchra ut luna*». Sus cabellos sueltos se deslizan libremente por sus hombros y no por el busto como acaece en la *Purísima* del Santander-Central-Hispano. Sus vestiduras —túnica de mangas amplias y manto azul—, son muy similares a las de aquella, pero de mayor simplicidad hasta haber desaparecido el largo ceñidor anudado; se advierte un delicado deseo de subrayar la sobriedad de su atavío como expresión de virginal recato.

Original en cambio resulta el tratamiento de los atributos marianos, perfectamente ordenados en dos bandas paralelas a ambos lados de la Virgen, ejecutados todos con cuidadoso primor, constituyendo uno de los mayores logros de esta pintura. Cada uno lleva un rótulo con la inscripción identificadora pertinente que le es propia. En la parte superior, como era ya usual desde los primeros grabados, se hallan los atributos astrales, con excepción de la luna que, a semejanza de la *Purísima* de Macip, se convierte en escabel de la Virgen. Tanto la «*Stella maris*», a la derecha, como el sol a la izquierda, con la leyenda «*Electa ut sol*», aparecen de propósito como difuminados, como velados entre las nubes. Este último, aunque sigue adoptando forma de cara, reviste una apariencia menos ingenua.

En el nivel inferior, como en la *Purísima* anteriormente citada, pero superándola por su disposición estudiada, aparecen los símbolos arquitectónicos, en los que Juanes manifiesta cierta influencia romanista, muy de acuerdo con el gusto de la época. Así, a la izquierda, se halla la puerta del cielo, o «*Porta coeli*», de estructura más clásica, más depu-

⁸⁶ AGUILERA, 1956, 136-137.

rada que la realizada años antes. Recuerda, efectivamente, los arcos de triunfo romanos y las portadas renacentistas clásicas inspiradas en ellos. Hemos encontrado una representación muy similar en la lámina xxx, capítulo III, «De las antigüedades», perteneciente a la obra *Tercero y Cuarto libro de Arquitectura*, de Sebastiano Serlio, publicado en Toledo en 1552, que Juanes pudo conocer quizá a través de la biblioteca de los jesuitas, y si no copió directamente sus imágenes, al menos debió inspirarse o tenerlas presentes a la hora de pintar esta *Porta coeli* y otras arquitecturas muy frecuentes en sus pinturas. Curiosamente, es muy similar la tal portada a la que aparece en los sellos y escudos de la cartuja de Porta-Celi, lo que hace pensar en el origen común de ambas representaciones, materializado en alguna estampa o grabado, así como cierta vinculación de los Macip con el monasterio para el que realizaron determinadas pinturas.

En la parte derecha y, al mismo nivel, figura la «*Turris David*», aquí en forma de torreón exento, algo parecido al de la pintura de su padre, y que parece recordar también al castillo de Sant'Ángelo de Roma. Efectivamente, se asemeja considerablemente al pintado en una de las tablas del retablo del gremio de pelaires, de la iglesia parroquial de San Nicolás, de mano del propio Juanes, concretamente la dedicada al tema de *La aparición de san Miguel Arcángel en el castillo de Sant'Ángelo*.

Debajo de esta torre se halla el «*Speculum sine macula*», ya diferente al que aparece en los primeros grabados o incluso en la *Purísima* de Macip. Recuerda más a una custodia u ostensorio, lejos ya de la esfera simplemente enmarcada, asaz ingenuista, habitualmente representada así con anterioridad. A su lado se encuentra el ciprés, árbol, como ya se ha señalado, incorporado por primera vez en la pintura anterior, lo mismo que la palmera. De otra parte, el ciprés, como los árboles que aparecen en la composición, revelan una ejecución muy cuidada y un gran realismo, como si copiaran ya directamente modelos tomados del natural. Surgen entre las nubes, sin que se vean ya sus raíces, superando así un rasgo de evidente primitivismo. En su base lleva una filacteria con las palabras «*Cupresus in Sion*».

En el mismo nivel, a la izquierda, se representa el rosal, delicadamente tratado, mostrando, como señalamos, las aptitudes del pintor para la pintura de género, bien evidentes en otras de sus composiciones. Su correspondiente leyenda alude a la bíblica «*Plantatio rosae in Ierico*».

Más abajo se halla la «*Fons signatus*», elemento arquitectónico minuciosamente tratado y mejor resuelto. Se asemeja bastante a la pintada años antes, pero a diferencia de aquella, su taza es cuadrada y no circular. No hemos encontrado ninguna figura que pudiera servirle de modelo en los tratados de arquitectura, difundidos en Valencia en

esta época, tales los de Vitrubio o Serlio, por ello pensamos que para la ejecución de este símbolo, y tal vez de otros, si no son creaciones totalmente originales del autor, debió de inspirarse en estampas o grabados sueltos difundidos en Valencia en esa época.

Debajo se agrupan dos símbolos vegetales, el cedro y la palmera, ambos muy naturalistas, con sendas cartelas enroscadas en su tronco en las que se leen, respectivamente, «*Sicut cedrus exaltata in Libano*» y «*Sicut palma in Cades*». En la parte derecha, y al mismo nivel, figuran también dos atributos vegetales, el «*Lilium inter spinas*», muy similar al pintado por su padre, y la «*Oliva speciosa*», árbol frondoso, minuciosamente tratado como es en Juanes habitual. Más abajo el pozo, sencillamente representado, quizás por no cargar más la representación, con un brocal cilíndrico, sin ningún tipo de soporte, a semejanza del que aparece en la *Inmaculada del Santander-Central-Hispano*. Contiene la inscripción «*Puteus aquarum vivens*».

Finalmente, en el plano inferior, se hallan los dos símbolos habituales, desde los primeros grabados, que, como ya se indicara, no se sitúan juntos en aquella obra, lo cual demuestra que Juanes no sólo tuvo en cuenta al realizar esta pintura aquella tabla sino también otras versiones anteriores. Al contrario de lo usual, a la derecha se encuentra el «*Ortus conclusus*», recinto cerrado por un seto, en cuyo interior crecen varios árboles, y a la izquierda, la «*Civitas Dei*», conjunto urbano de gran originalidad y perfecto tratamiento que evidencian las aptitudes paisajísticas del pintor. Efectivamente, al considerar en conjunto la producción pictórica de Juanes parece evidente, como uno de sus mayores logros, el tratamiento del paisaje, más irreal y fantástico que el de su padre, así como el de los fondos arquitectónicos, creando espléndidas composiciones imaginativas, aunque evocando, sin duda, obras por él conocidas en las que se funden elementos goticistas con otros pseudo-romanos y clasicistas, todos ellos tratados con delicada minuciosidad. Esta facultad del artista se revela, claramente, en la realización de la «*Civitas Dei*», consistente aquí en un recinto amurallado con curiosas y originales construcciones en su interior. Algunas de ellas, torres almenadas, viviendas con ajimeces y óculos, cubiertas a doble vertiente, responden a un intencionado goticismo. Los chapiteles afilados que rematan algunas torres, parecen tener una ascendencia flamenca. La cúpula sobre tambor, cubierta por linterna, rematada a su vez, por esbelto chapitel, parece inspirada en la del monasterio del Escorial, recientemente construido, y que sin duda pudo conocer, sino directamente, a través de algún grabado.

En cuanto a las murallas, aunque desde luego no se trata de una copia directa y fiel, parecen recordar las de la misma Valencia, pues la portada que destaca en primer tér-

mino, flanqueada por dos torres rematadas con barbacana, se asemeja notablemente a las del desaparecido *Portal Nou*. En ella coloca, sin embargo, una puerta adintelada y con frontón triangular, al estilo de la «*Porta coeli*», evidentemente fantástica, de gusto clasicista, realizando, así, esa fusión de elementos goticistas y pseudo-romanos. La torre que figura más hacia la derecha, también almenada, sería la llamada de Santa Catalina, situada a esa distancia aproximadamente respecto al *Portal Nou*. No es nada extraño que a la hora de pintar una ciudad, plasmara la que debía contemplar a diario, aunque sin pretender copiarla con exactitud. Lo mismo acaece en el *San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer*, pintura conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde aparece, como fondo una ciudad amurallada, sin duda Valencia, por ser ambos sus patronos, obra recientemente atribuida a Miquel Joan Porta.

A diferencia de *La Purísima* de Vicent Macip, no aparece aquí la vara de Jesé, quizá para no romper la armónica y perfecta simetría de la composición.

En definitiva, si Juanes no fue el creador de este tipo iconográfico, sí contribuyó eficazmente a su depuración y perfeccionamiento, convirtiéndolo en auténtico modelo, de gran éxito, pues dada su euritmia, equilibrio y belleza ideal, expresaba muy bien la santidad inmaculada de María, y respondía perfectamente a las necesidades culturales, convirtiéndose en objeto de profunda devoción popular.

1.10.6. Repercusión e influencia posterior

Como ya hemos indicado, esta pintura se convirtió en arquetipo de pervivencia prolongada en Valencia, siendo repetido hasta la saciedad, durante los siglos XVII, XVIII y XIX, y aun en el XX. Incluso convencionales imágenes de Lourdes o de Fátima están más cerca del prototipo joanesco que de las representaciones triunfales de Ribera, Murillo o Claudio Coello. Ni siquiera las Inmaculadas del pintor sevillano, a pesar de su éxito abrumador, con una estética más cercana y dotada de dinamismo, más «moderna», han alcanzado, en Valencia, la misma difusión.

Tradicionalmente estas versiones se han asociado siempre al nombre de Juanes, o al calificativo de *joanesco*, vinculándolas directamente a su pincel o al ámbito de su taller. Esta consideración es válida para determinadas obras, pero no se puede aceptar con carácter general.

Existen desde luego, una serie de representaciones del tema que proceden de forma inmediata de los modelos joanescos, tales la *Purísima* de la colección Rocamora de San Cugat del Vallés, réplica fidelísima —de taller— de la *Purísima* de la Compañía. Sólo se aprecian unas diferencias mínimas en el tratamiento de la Ciudad o «*Civitas Dei*», y

sobre todo, en la expresión del resto, no tan bien resuelto. Revela esta obra un cierto amaneramiento, una minuciosidad característica de toda copia. En opinión de Albi, no debió de ser muy posterior a 1578.⁸⁷

Otras versiones indiscutiblemente tempranas, aunque realizadas también según criterio de Albi ya a finales del siglo XVI, son la Inmaculada del retablo de la Sagrada Familia de la ermita de la Virgen del Socorro de Càlig, la de la colección Pascual de Barcelona, y la del Ayuntamiento de Castellón, las tres pintadas probablemente por pintores que pueden ser incluidos en el círculo de influencia joanesca. A esas tres habría que sumar la tabla, de 0,63 x 0,54 m., procedente de un oratorio privado, que posee en Xàtiva Vicente Llorens, o la de la predela del retablo de la Virgen con san Joaquín y santa Ana (dedicado en realidad a la Concepción de María) que había en la ermita del Calvario, también en Xàtiva.⁸⁸

Entre otras muchas copias de esta Purísima de Juanes, más o menos libres, citaremos la atribuida tradicionalmente a Ribalta en la iglesia del seminario metropolitano de Moncada, la de la capilla del antiguo colegio jesuítico de San Pablo, hoy Instituto Luis Vives, la del retablo de la *Purísima Concepción* de la capilla de la comunión de la iglesia parroquial de San Esteban, también en Valencia, o la tabla conservada en los depósitos del Museo de Bellas Artes, todas ellas, probablemente, del siglo XVII. Además, tres versiones de la *Tota Pulchra*, dos sobre lienzo y una sobre pequeña plancha de cobre, pertenecientes al Museo de la Ciudad, en Valencia, procedentes, las tres, de la colección Martí Esteve; un lienzo existente en la capilla de San Vicente Ferrer del antiguo convento de Santo Domingo, obra ya tardía, tal vez del siglo XIX; una tabla de la iglesia parroquial de San Andrés, destacada por su fondo dorado; otra perteneciente a la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo, de 57 x 37 cm., recientemente restaurada por el Departamento de Restauración de la Universidad Politécnica; diversas Purísimas, hasta cuatro, conservadas en la iglesia parroquial de Bocairent, alguna de carácter muy popular; dos tablas de la iglesia parroquial de Altura, una seguramente de hacia 1600, la otra de arte popular; otras dos en sendos retablos, en el de la iglesia parroquial de Torres-Torres y en el de la iglesia del convento de Sancti Spiritu, de Miquel Joan Porta;⁸⁹ la Purísima del aula capitular del monasterio de la Trinidad, óleo sobre lienzo de 187 x 113 cm., del que existe una réplica en el colegio del Patriarca; la *Tota Pulchra* coronada por la Santísima Trinidad en la tabla central de

⁸⁷ ALBI, 1979, II, 263.

⁸⁸ TORMO, Elías, *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Madrid, 1922, pág. 59.

⁸⁹ RIDAURA RIPOLLÉS, A., «Estudio iconográfico del retablo del monasterio de Santo Espíritu del Monte», *Primer coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, s. a., pág. 27.

un retablito existente en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia, de procedencia desconocida, de arte popular de hacia 1600, en el que aparece la escena del Calvario en el ático y las figuras de san Juan Bautista, san Andrés, san Cristóbal, san Antonio Abad y san Francisco de Asís, alrededor de la Virgen, flanqueada por el sol y la luna, la torre de David y la puerta del Cielo, el pozo y la fuente, el huerto cerrado y la ciudad de Dios, con sus respectivas cartelas, no faltando en la parte superior la que contiene la habitual y definitoria inscripción *Tota Pulchra est Maria et macula non es in te*. También ha de citarse como ejemplo de arte popular la *Tota Pulchra* pintada al fresco en la ermita de la Virgen de la Fuente, en Castellfort. La lista sería interminable, pero puede servirnos ya como evidente prueba de la fuerte influencia de esta tabla de Juanes en la pintura valenciana. Entre las obras citadas solo se estudian con detenimiento aquéllas de mayor interés, bien por su origen, historia o por las variantes iconográficas que presentan.

Incluso algunos bordados, como los que aparecen en un almohadón litúrgico conservado en la iglesia parroquial de Castellnovo, en otro perteneciente a la iglesia parroquial de Santa Águeda, en Jérica, o los del capillo de una capa pluvial conservada en la iglesia parroquial de la Asunción de Andilla, reproducen también la celebre composición joanesca.⁹⁰

Frecuentemente la *Purísima* de Juanes ha inspirado también determinadas obras de cerámica, tal la placa de reflejos dorados, del siglo XVIII, existente en el Museo Nacional de Cerámica González Martí en donde la Virgen aparece en pie sobre una extraña luna, rodeada de algunos de sus habituales símbolos. Concretamente, en la parte derecha, figuran la puerta, el olivo, el pozo, el ciprés, y el huerto, y en la izquierda, el sol, la estrella de mar, la torre, el cedro, la fuente y la ciudad. Todo ello toscamente representado, revelando cierto primitivismo ingenuo.

Frecuente resulta también este tema de la *Tota Pulchra*, inspirada directamente en la tabla de la Compañía, en los policromos retablos de azulejería de los siglos XVIII y XIX, tan característicos de las calles de la capital y de muchas otras poblaciones valencianas, algunos conmemorativos de la declaración dogmática. A modo de ejemplo, citase el que posee el Museo Nacional de Cerámica «González Martí», de 29,5 x 24,5 cm., o el conservado en el Museo de Xàtiva y encargado para el propio edificio de *l'Almodí*, fechado en 1783, aunque renovado en 1883, copia directa de la célebre pintura de Juanes. En éste, en la parte inferior, enmarcada entre rocallas, figura la siguiente leyenda:

⁹⁰ SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes de, «Almohadón», «Almohadón» y «Capillo y escapulario de capa pluvial», *La luz de las imágenes*. Segorbe. Valencia 2001, 460-466.

da: «Ave María purísima, sin pecado concebida. *Mater Immaculata. Ora pro nobis*. Año 1783». También en Chelva existe un retablillo muy similar, en el edificio de su antiguo ayuntamiento, así como en una casa del antiguo camino de Moncada, todavía en el propio término municipal de Valencia ciudad.

La Inmaculada de Juanes ha inspirado así mismo numerosos grabados que ilustran con frecuencia, estimulando un sentido del *déja vu*, diversos libros o composiciones devotas como gozos, preces propias de cofradías o asociaciones como la de la *Felicitación Sabatina*, así como multitud estampas devocionales. Minuciosas estampas reproduciendo la pintura de la iglesia de la Compañía son las que abrieran Hipólito Rovira (Valencia, 1693-1765), Vicente Galcerán (Valencia, 1726-1788), con la particularidad ésta de ser grabada a trazo, *cosa que engrandeze la habilidad, y travesura del artífice*, al decir de Orellana,⁹¹ la de Miguel Gamborino (Valencia, 1760-h. 1830), copiando la pintura de Joanes cuando la célebre Inmaculada recibía culto en la iglesia parroquial de los Santos Juanes, la de Manuel Peleguer dedicada a la Familia Real, sin olvidar la misma pintura de José Estruch (Orihuela o San Juan de Énova, 1835- Pobla Llarga, 1907) donada al Museo de Bellas Artes en 1952.

Por otra parte conviene resaltar que los símbolos marianos que acompañan a *La Purísima* de Juanes se hallan representados no necesariamente en torno a la Inmaculada, sino por sí solos, en la decoración de numerosas iglesias y principalmente en capillas dedicadas a la Virgen, a lo largo y ancho de la geografía valenciana. Estas representaciones, en pintura mural, relieves, azulejería, etc., son un claro exponente del arraigo y popularidad de estos atributos, de indudable inspiración joanesca.

En pintura destacan, sin duda, los representados en el transagrario de la iglesia parroquial de Campanar, de Dionís Vidal, aprovechado discípulo de Palomino, los de la capilla de la Virgen del santuario del Niño Perdido de Caudiel, así como los que, entre finos esgrafiados, aparecen en el trasagrario de esta misma iglesia de Caudiel, o los de la capilla de la iglesia de Ribarroja; podrían citarse otros muchos ejemplos, la mayoría de ejecución moderna, como los que se hallan en la bóveda de la capilla del antiguo seminario de Valencia, iglesia parroquial de Benavites, capilla de la Inmaculada de la iglesia arciprestal de Santa María de Ontinyent o de la iglesia parroquial de Monserrat.

Es frecuente, asimismo, su representación repujada en los revestimientos metálicos de las puertas de muchos templos, inspirados quizá en los batientes de la portada barroca de la catedral de Valencia, dedicada a la Asunción. Allí figuran varios de estos símbo-

⁹¹ *Biografía Pictórica Valencina*. Valencia, edic. 1967, pág. 400.

los, con sus habituales inscripciones identificadoras. Otro de tantos ejemplos es el de las puertas de la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Albalat dels Sorells.

A veces los citados atributos marianos se representan también en paneles o zócalos de azulejería, ya del siglo XVIII, sobre todo en capillas dedicadas a la Virgen. Constituyen espléndidos ejemplos, entre los primeros, el panel de Marxalenes, fechado en 1801, en el que figuran símbolos como el sol, la estrella, la rosa, la torre de David, el pozo, la palmera, a un lado, y la luna, el ciprés, la puerta del cielo, la fuente y el cedro del Líbano, al otro, alrededor del anagrama de María, en la parte inferior, y de la imagen de la *Tota Pulchra* en la superior, sustituida ésta en 1880 por una Virgen del Rosario con santo Domingo de Guzmán y santa Catalina de Sena. Entre los zócalos, ha de citarse el de la capilla de la comunión de la iglesia del Milagro, de Valencia, donde los atributos marianos se combinan con otros eucarísticos; el de la capilla de la Virgen de Loreto, de la iglesia parroquial de l'Alcudia, en el que, enmarcados por guirnaldas de rocalla, con flores y frutos, aparecen varios símbolos marianos, sin ninguna inscripción; el zócalo de la capilla de la comunión de la iglesia parroquial de Montesa, etc.

270

1.11. Juan de Juanes. *Ca.* 1575. Iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri y Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre tabla. 100 x 75 cm.

Óleo sobre tabla. 215 x 62 cm.

En la sala de juntas de la iglesia parroquial de Santo Tomás, en Valencia, acaso procedente de la Congregación del Oratorio, a cuyo templo trasladóse en 1861 la citada parroquia, se conserva esta Purísima Concepción, atribuida tradicionalmente a alguno de los discípulos de Juan de Juanes, concretamente a sus hijas Dorotea y Margarita o bien a Cristóbal Llorens.⁹² El luneto en el que aparece la figura de Dios Padre, ático de la tabla principal, ingresó en el Museo de Bellas Artes tras la guerra civil.

Carlos Soler consideró autógrafa la tabla principal, fechándola hacia 1557, siendo por tanto, según su opinión, anterior a la célebre pintura de la Compañía.⁹³ Últimamente, Fernando Benito, tras la restauración a la que fue sometido el conjunto de la obra corrobora la opinión de aquél, estimándola de una calidad excelente si bien la data con posterioridad a la Purísima de la Compañía.⁹⁴

⁹² SANCHIS SIVERA, José, *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia*. Valencia, 1913, pág. 128.

⁹³ VVAA, 1979, 74.

⁹⁴ BENITO, 2000, 132.



Juan de Juanes. Iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri.

En todo caso esta pintura parece más bien una réplica, con ligeras variantes, de la Purísima de la Compañía, destacando por la corrección del dibujo, la hermosura de la forma y por su enérgica expresión. Sanchis Sivera, desconfiando de las atribuciones tradicionales, razonó al respecto lo siguiente:

En el cuadro de esta iglesia puso sus manos el místico pintor, pues la luz que rodea la figura principal y el Padre Eterno, es de color característico y propio. El conjunto no desmerece en nada del verdadero original, y su colorido, cálido y luminoso, con la elegancia de los pliegues y la pulcra minuciosidad de los detalles, todo suavemente expresado, nos coloca esta obra en preeminente lugar.⁹⁵

272

En efecto, entre las versiones de la Inmaculada de Juanes estudiadas, es ésta, sin duda, la de mayor calidad, la más cercana a la de la Compañía. Así, la figura de la Virgen es muy similar a la de la citada obra de Juan de Juanes, destacando la dulzura de su rostro, la expresión mucho más lograda que en otras versiones de la *Tota Pulchra*. Curiosamente, la túnica con escote cuadrado y ceñidor recuerda sin embargo más la de la Inmaculada de la colección del Banco Santander-Central-Hispano, que a la de la iglesia de la Compañía. La figura de la Virgen, como mujer apocalíptica, se halla coronada por doce estrellas y va «vestida de sol», surgiendo unos rayos luminosos alrededor de la cabeza. Toda ella está rodeada por una hermosa aureola rosáceo-amarillenta, muy similar a la de la iglesia de la Compañía.

En el arco superior, en una especie de luneto o ático, la imagen de Dios Padre no se representa, como en los primeros grabados, en figura de venerable anciano de frondosa barba, con la mano derecha levantada en actitud de bendecir y llevando en la mano izquierda el simbólico orbe rematado por una cruz.

A ambos lados de la figura de la Virgen se disponen, simétricamente ordenados, los característicos símbolos marianos con sus correspondientes rótulos e inscripciones identificadoras con idénticos epígrafes que en la citada Purísima de Juanes.

En la parte superior se hallan, como es habitual, los símbolos astrales, el sol a la izquierda y la estrella a la derecha. Los restantes atributos, como ocurre en una de las Inmaculadas de Bocairant, aparecen al contrario que en la Purísima de la Compañía, los que en esta última obra habitualmente se encuentran a la izquierda, aquí aparecen a la derecha y viceversa.

⁹⁵ SANCHIS SIVERA, 1913, 128.

Así, en la parte derecha, se hallan de arriba a bajo la puerta, muy similar a la de la célebre obra de Juanes; a su lado la palmera, muy estilizada; el espejo, único símbolo que se halla en el mismo lugar que en la obra citada, siendo, además, idéntico a aquel; el rosal, planta con varias florecillas minuciosamente tratadas, y el cedro, también de muy esbelto porte; en el extremo inferior, la ciudad, amurallada, con varias torres cilíndricas y cuadradas, y destacando en su interior un curioso templo, con cúpula sobre un doble tambor.

Todos estos símbolos, excepto el espejo, aparecen usualmente, a la izquierda. En ese mismo lado, por el contrario, se han situado todos los atributos normalmente colocados a la derecha. De arriba abajo se distingue la torre y la fuente, el ciprés, el olivo, el lirio y el huerto cerrado, todos ellos idénticos en su tratamiento a los de la Purísima de Juanes. Curiosamente no se halla representado el pozo.

Para Fernando Benito, diferencias sutiles respecto a la Purísima de la Compañía, como los plegados en forma invertida de la túnica, de mayor riqueza y profundidad en los dobleces, o el adorno de las estrellas de oro del manto azul, que forma en su borde un pliegue vertical de vigorizante cadencia, apuntan a fechar esta obra ligeramente después que aquélla, anticipando de igual de modo soluciones que el pintor volvería a emplear en la Inmaculada de Sot, cuyo colorido es mas luminoso y probablemente posterior a estas dos obras.⁹⁶

1.12. Anónimo joanesco. Primer tercio del siglo XVII. Casa Consistorial. Castellón de la Plana

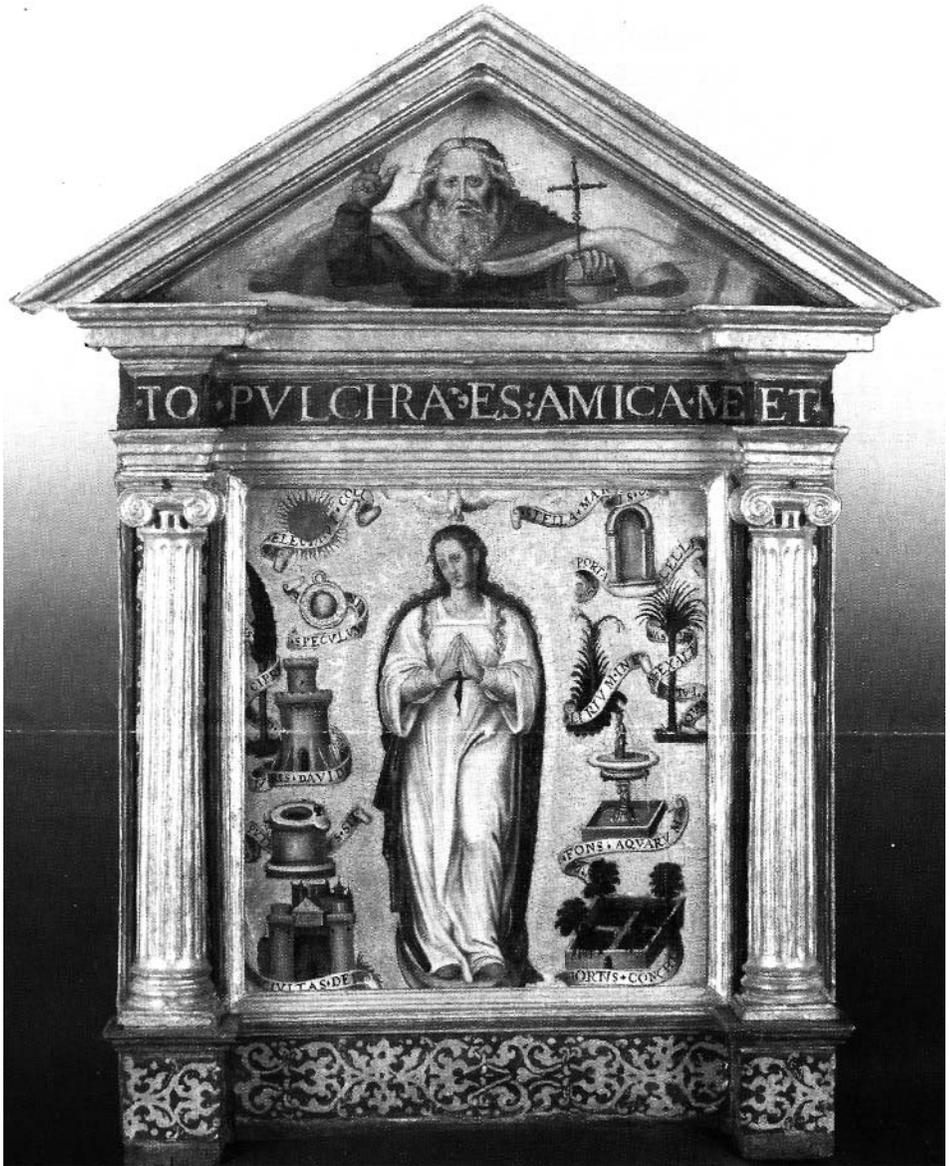
Óleo sobre tabla. 105 x 65 cm.

Constituye esta pintura, conservada en el Ayuntamiento de Castellón de la Plana, una versión, en arte popular, del característico arquetipo joanesco de representación de la *Tota Pulchra*.

Forma parte de un retablo, semejante al de *La Purísima* de Sot de Ferrer, en cuyo entablamento aparece la inscripción «*Tota Pulchra est amica mea et*» que, con toda seguridad, continuaría en la base, hoy perdida. En el ático de este retablo se representa al Padre Eterno en visión muy frontalizada, la mano derecha extendida, bendiciendo, y la izquierda apoyada sobre el orbe rematado en una cruz, símbolo de Dios Creador.

La figura de la Virgen, en pie en el centro de la composición, revela clara inspiración joanesca, aunque, sus vestiduras, especialmente la túnica de escote cuadrado, ceñi-

⁹⁶ BENITO, 2000,



Anónimo joanesco. Ayuntamiento de Castellón de la Plana.

da por pequeño cinturón, recuerdan las de las Vírgenes de los primeros grabados. La expresión de su rostro, el mismo canon de su figura, acusan cierta factura, desmañada.

Sobre su cabeza figura el Espíritu Santo flanqueado por los dos símbolos astrales, la «*Stella maris*» a la derecha, y el sol, con curiosos rayos y la inscripción «*Electa ut sol*», a la izquierda. La luna, como en las Purísimas juanescas, se encuentra representada ya como un creciente, a los pies de la Virgen.

Más abajo, figura a la derecha la puerta, en un lugar poco habitual, pues normalmente se halla a la izquierda, aquí en forma de un arco peraltado que se apoya sobre dos columnas, de capitel moldurado. Su filacteria incluye la inscripción «*Porta coeli*». A la izquierda, el espejo, también en un lugar infrecuente, inspirado claramente en los primeros grabados. Es un simple círculo rodeado por un sencillo marco en cuya correspondiente inscripción, incompleta, se leen las palabras «*Speculum sine*».

Debajo se sitúa el ciprés, símbolo que no se halla en las primeras versiones en grabado de la *Tota Pulchra*, apareciendo por primera vez en la pintura de Vicent Macip. A su lado se halla la «*Turris David*», de evidente inspiración juanesca. En el mismo nivel, a la izquierda, se encuentran el lirio, cuyo rótulo contiene simplemente la frase «*Lilium inter spinas*», y la palmera, con la alabanza «*Exaltata palma*», ambos inspirados en los respectivos símbolos de las Purísimas joanescas, pero revelando asimismo cierta tosquedad.

Debajo se halla la fuente, con la inscripción «*Fons aquarum*», derivada tipológicamente de la de la célebre tabla de Juanes de la iglesia de la Compañía, pero aquí situada en el lugar habitual de los primeros grabados. A la izquierda, en el mismo plano, el «*Puteus aquarum*», de un primitivismo evidente, muy similar a los de los primeros grabados, recordando especialmente los pozos de las xilografías que ilustran el *Liber de conceptu virginali* o el *Liber de Consells*.

Finalmente, en el extremo inferior, como es habitual, se disponen el «*Ortus conclusus*», y la «*Civitas Dei*», recinto amurallado de apariencia medieval, en el que se observa un empeño perspectivista mal resuelto.

Si bien Albi⁹⁷ sitúa esta pintura en el último cuarto del siglo XVI, al tratarse de una obra de arte popular, es difícil fijar con exactitud su cronología. Por otra parte, aunque el estilo del retablo puede apoyar la idea de que sea ésta una obra bastante temprana, no muy posterior a la célebre *Purísima* de Juan de Juanes de la Compañía, ha de tomarse seriamente en consideración la posibilidad de que esta pintura obedezca al deseo de colocar el *Consell* una imagen de la Purísima en la capilla de la antigua *Casa de la Vila* o *Palau* de Castellón, corporación que efectivamente encargaría en 1617 una pintura

⁹⁷ ALBI, 1979, II, 264.

de la Inmaculada en ocasión de la petición cursada a la Santa Sede interesando en esa fecha la declaración dogmática.⁹⁸

Curiosamente, aunque la huella joanesca es bien evidente —sobre todo en la figura muy humanizada de María y en el tratamiento de algunos símbolos, tales la fuente o la torre—, el artista ha tenido muy presentes los grabados de principios del siglo XVI que tanta influencia tuvieron como precedentes del tema.

Pero a pesar de esta doble fuente de inspiración —los primitivos grabados y *La Purísima* de Juanes—, lejos de tratarse de una réplica fiel de ésta, en ella se aprecia una cierta libertad, mayor que en otras versiones de la *Tota Pulchra*, especialmente manifiesta en la disposición y tratamiento de los símbolos.

Actualmente esta obra se conserva en el gabinete de la alcaldía de Castellón de la Plana, habiendo sido objeto recientemente de una acertada restauración.

1.13. Anónimo. 1582. Biblioteca General. Universitat-Estudi General. Valencia

Xilografía.

En la página 608 del libro *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios*, escrito por el franciscano valenciano fray Cristóbal Moreno y dedicado a la Emperatriz D.^a María de Austria, de la cual era confesor, encontramos otro grabado en el que figura la Virgen *Tota Pulchra*, rodeada de sus atributos característicos. Es éste un tratado interesante en el que se recogen determinados argumentos escriturísticos, citas de teólogos y posicionamientos de reyes y jerarquías eclesiásticas a favor y defensa de la Inmaculada Concepción de María. Extrañamente, esta obra no aparece citada en ninguna de las bibliografías de obras valencianas consultadas. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional y otro en la Biblioteca General Universitaria de Valencia.

El grabado parece inspirado en el que ilustra el *Libro de Horas* publicado en París por Thielman Kerver en 1505 aunque en general es mucho más tosco, de ejecución menos cuidada.

La figura de la Virgen, de considerable tamaño, domina la composición. Se halla en el centro, en pie, con la misma actitud que la del citado grabado francés, las manos recogidas devotamente sobre el pecho. Sus largos cabellos sueltos le caen sobre los hombros, llevando una sencilla corona sobre la cabeza. Va vestida con una túnica amplia, de manga larga, recogida en la cintura por una especie de ceñidor trenzado. A pesar de tratarse de una imagen bastante estilizada, de proporciones armónicas, resul-

⁹⁸ FRANCÉS, Josep Miquel, y Ferrán Francesc OLUCHA, *Lledó i el culte marià castellonenc*. Castellón, 1982, s.p.

ta en su ejecución muy tosca, poco resuelta, sobre todo por lo que se refiere a la expresión de la cara, muy lejos de la dulzura y elegancia de la Virgen del grabado francés.

Sobre ella se halla el busto del Dios Padre, también muy estilizado, revestido de capa pluvial y corona imperial, llevando como es habitual en estas composiciones, en la mano izquierda, la bola del mundo, rematada con la cruz, y la mano derecha extendida en actitud de bendecir. Revela en su conjunto cierto primitivismo, sin expresar las requeridas majestad y grandeza divinas, quedando recortada su figura por una gran filacteria en la que aparecen, una vez más, las conocidas palabras del *Cantar de los Cantares*: «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*».

277

Respecto a los símbolos marianos, se agrupan desordenadamente en torno a la Virgen. Llevan grandes cartelas en las que, con una letra muy descuidada, figuran las inscripciones pertinentes. Su disposición es idéntica a la de las del tantas veces citado grabado francés, pero su tratamiento es distinto, poco cuidado, dando la impresión de estar aquellas simplemente esbozadas.

En la parte superior, como suele ser usual en este modelo iconográfico, se hallan los atributos astrales. A la derecha, la estrella, «*Stella maris*», a la izquierda el sol, representado como una cara de la que parten una serie de rayos y con la inscripción «*Electa ut sol*», y la luna como un creciente que se ha completado, formando un círculo para dibujar en su interior una faz femenina, en cuya correspondiente cartela se lee «*Pulchra ut luna*».

Junto a la luna se halla la puerta, que intenta asemejarse a la del grabado francés, de aire muy medieval, flanqueada por dos torres cilíndricas, resultando de una gran tosquedad. Se trata de una puerta de medio punto, cubierta por una especie de cúpula, con dos torres cilíndricas a los lados, una rematada por una barbacana almenada y ambas cubiertas por chapiteles cónicos. Todo ello, simplemente esbozado, sin perfilar. Lleva una inscripción con el dictado «*Porta coeli*».

En el mismo nivel, a la derecha, aparece una planta frondosa, muy poco parecida a la del lirio a que se refiere la inscripción «*Lilium inter spinas*». Debajo de la citada planta, también en la parte derecha, figura la torre rotulada como «*Turris Ddcuppa*», abreviatura de «*Turris davídica et cum propugnaculis*». Se trata de un torreón exento, cilíndrico a diferencia del grabado francés, en el que como ya se dijo, aparece un recinto amurallado con varias torres, con una portada de arco peraltado, dos pequeñas troneiras y rematado por una barbacana almenada.

A su derecha, se halla el olivo, árbol estilizado, escasamente naturalista, semejante al del grabado francés. Su filacteria contiene el dictado de «*Oliva speciosa*». En el

mismo nivel, en la parte izquierda, se encuentra el cedro, árbol de hojas frondosas, con rótulo enroscado en el tronco, como en el citado grabado francés, con la alabanza «*Exaltata cedrus*». El rosal, a su derecha, muy ingenuamente representado, presenta tres ramas y tres florecillas, indicando su correspondiente filacteria «*Plantatio rosa*».

Debajo vemos el pozo, similar al del mismo grabado francés, aunque más tosco en su ejecución. En su fimbria, se lee «*Aquaru viven*». A su derecha se halla la vara de Jesús, resuelta a semejanza del rosal, también con tres florecillas, con la inscripción «*Virga Gesse floruit*». En el mismo plano, a la izquierda, aparece el espejo, reducido a una especie de esfera sombreada con un sencillo marco. Debajo de él, una ondulante filacteria lo identifica como otro de los símbolos marianos más usuales, el «*Speculum sine macula*». A su derecha, se halla la fuente toscamente representada como una taza que recuerda más bien el brocal de un pozo sin que falte el pilón, imitando en todo al grabado francés, con un remate agallonado con tres caños de los que manan las aguas sobre la fuente. Su correspondiente filacteria, enlazada a la del espejo, expresa tratarse de la «*Fons ortorum*».

En el extremo inferior, como ocurre en la mayoría de representaciones de este género, se halla el huerto, a la izquierda, y la ciudad, a la derecha. Aquel, con una ondulante filacteria en la que se lee «*Ortus conclusus*», constituye un recinto cerrado en el que no se adivina ya la cruz que normalmente se halla en su interior. Ésta, con la inscripción «*Civitas Dei*», se conforma al modelo del grabado francés, con apariencia muy medieval, amurallada, con varias torres cilíndricas, algunas cubiertas por chapiteles cónicos.

Parece claro que este grabado, ya bastante tardío, pues aparece ilustrando una obra impresa en Valencia en 1582, se inspira en la xilografía francesa, si no directamente, sí a través de una de sus numerosas variantes. Pero, indudablemente, revela una mayor tosquedad e ingenuismo. El tratamiento descuidado de las figuras, a veces simplemente abocetadas, extensible a las inscripciones, con las letras desordenadas, en un latín poco correcto, indica tratarse de una obra de carácter popular que simplemente repite un modelo ya muy conocido, sin ninguna pretensión de originalidad, ni tampoco de corrección técnica. En todo caso constituye esta obra, como tantas otras, un testimonio de la larga pervivencia y fortuna de aquel modelo iconográfico.

1.14. Anónimo joanesco. Ca. 1590. Iglesia parroquial de San Andrés. Valencia

Óleo sobre tabla. 75 x 62 cm.

Interesante versión del modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, que se conserva actualmente en la sacristía de la iglesia parroquial de San Andrés, de Valencia, pudiendo ser fechada todavía a fines del siglo XVI.

Su composición se ajusta, en lo fundamental, al esquema joanesco, si bien se aprecia al mismo tiempo una influencia de las primeras representaciones del tema por medio del grabado.

La Virgen ocupa el centro de la composición, en pie sobre la luna, con las manos unidas en característica actitud de plegaria. Va vestida con túnica blanca, ajustada a la cintura por un cinturón color ocre y manto azul que cubre incluso la cabellera. Su cabeza se ladea ligeramente hacia la izquierda, en ademán devoto, recogido.

En la parte superior figura la Santísima Trinidad de acuerdo con el modelo joanesco. El Padre Eterno y Jesucristo, surgiendo en un rompimiento de gloria, se disponen a coronar a la Virgen. Sobre ella aparece el Espíritu Santo en forma de paloma, figurando en la parte superior una filacteria con la habitual inscripción «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*». Alrededor de la Virgen, desordenadamente, al estilo de los grabados primitivos, se hallan los distintos atributos marianos, revelando sus formas una cierta tosquedad y torpeza de ejecución. Cada uno lleva su característica inscripción identificadora. En la parte superior aparecen, según es usual, los símbolos astrales, el sol, «*Electa ut sol*», y la «*Stella maris*» a la izquierda; la luna, «*Pulchra ut luna*», a la derecha, como en los primeros grabados, pues en las Inmaculadas de Juanes, al hallarse ya como creciente a los pies de la Virgen no figura en este lugar.

En el plano inferior, se reúnen una serie de atributos normalmente situados más abajo: a la izquierda, la «*Fons ortorum*» de taza cuadrada y vaso circular, agallonado, con esbelto pilón del que mana un surtidor; el rosal, en forma de planta florida, con la inscripción «*Plantatio rosarum*», y la vara de Jesé, «*Virga Jesse floruit*». A la derecha figuran, el «*Lilium inter spinas*», representado de forma muy naturalista, el pozo, «*Puteus aquarum viventium*», simple brocal cilíndrico, al estilo de los primeros grabados, y el «*Speculum sine macula*», esférico y con sencillo marco, recordando asimismo antes bien el de los primeros grabados que el de los modelos joanescos.

Ya en el nivel inferior se hallan dos símbolos arquitectónicos, normalmente situados en la zona superior: la «*Porta coeli*», y la «*Turris David*», ambos toscamente representados, destacando el carácter muy medieval del torreón. Asimismo dos símbolos vegetales en los extremos, la «*Oliva speciosa in campis*», curiosamente representada

como un ciprés, y el cedro, «*Cedrus exaltata*», más naturalista. Ambos, como en las primeras versiones de la *Tota Pulchra*, e incluso en la *Inmaculada* de ambos Macip, dejan ver sus raíces.

Finalmente, en el plano más inferior se representan los dos símbolos situados habitualmente en esa posición. Así, a la derecha, el «*Ortus conclusus*», rodeado no por una cerca vegetal, como es usual, sino por una sólida muralla almenada, como si se tratase de una ciudad, y a la izquierda la «*Civitas Dei*», muy medieval, también amurallada y con esbeltos torreones prismáticos rematados por barbacanas y chapiteles.

280

Es ésta, pues, una temprana representación de la «*Virgen Tota Pulchra*» en la que se combina la influencia de las primeras representaciones en grabado, bien evidente en el tratamiento ingenuo y primitivo de los símbolos, con la de las Purísimas joanescas, remarcable en la figura de la Virgen, de ejecución más cuidada y en la disposición de la Santísima Trinidad, en la parte superior, coronando a la Virgen, sintetizando así, una vez más, el tema de la Coronación con el de la Inmaculada.

En general, revela esta pintura considerable primitivismo conceptual, buscado de propósito, evidente en su fondo dorado y en sus rasgos arcaizantes, así como cierta tosquedad de ejecución.

1.15. Anónimo joanesco. Ca. 1600. Iglesia Parroquial de la Asunción. Bocairent *Óleo sobre tabla. 120 x 45 cm.*

Antes que nada ha de significarse que en la iglesia parroquial de Bocairent, población valenciana de conocida vinculación con Juan de Juanes, se conservan varias representaciones de la Virgen *Tota Pulchra* de clara inspiración joanesca, algunas de ejecución cuidada, estimables, otras de arte popular, interesantes como prueba del fuerte arraigo de tal modelo iconográfico. Como es sabido, Juan de Juanes se trasladó a Bocairent en agosto de 1578, con cerca de setenta años, para cumplir el contrato firmado un mes antes, el 6 de julio concretamente, por su hijo Vicent Juanes y por el que se comprometía a «*pintar e daurar lo retaule*» en el plazo de tres años. Tal vez fue su discípulo Cristóbal Llorens, natural de Bocairent, quien más influyó en este encargo y en la decisión del artista. Pero el caso es que no pudo terminar dicho retablo, pues poco más de un año después, en diciembre de 1579, murió en la propia localidad.⁹⁹ Indudablemente su influencia artística en Bocairent fue considerable, a través de Cristóbal Llorens y otros pintores vinculados a éste. No se olvide tampoco que, basándose en unos datos

⁹⁹ ALBI, 1979, II, 400-402.



Anónimo joanesco. Iglesia parroquial de la Asunción. Bocairent.

de Pedro Sucías, V. Aguilera estimó procedente de este templo dedicado a la Asunción, la tabla del por él mismo bautizado Maestro de la Coronación Lambert.¹⁰⁰

Concretándonos ya a la Inmaculada que figura en el centro de uno de los dos retablos que se conservan en el presbiterio, el del lado de la epístola está compuesto además por otras nueve tablas, realizadas seguramente por los discípulos de Juan de Juanes, es decir su propio hijo Vicent Juanes, Cristóbal Llorens y Pedro Salvador, todo ello en opinión de Tormo.¹⁰¹ Es sin duda, como señala Felipe M. Garín,¹⁰² el más vinculable al arte del jefe de escuela, al menos por lo que respecta a la tabla central.

282

Esta Inmaculada ha sido tradicionalmente atribuida al propio Juan de Juanes, pero esto es insostenible si se observan detenidamente los rasgos estilísticos de la obra y se tiene en cuenta, además, que la estancia de Juanes en Bocairent fue muy breve, no pudiendo ni siquiera acabar el retablo mayor que le había sido encargado. Se trata por tanto, sin duda, de la obra de alguno de sus discípulos más próximos, los Llorens o Pedro Salvador, resultando evidente su inspiración en la Inmaculada de la iglesia de la Compañía, bien entendido que no se trata de una copia fiel ya que se aprecian algunas diferencias en la disposición de las figuras de Jesucristo y el Padre Eterno o en la distribución de los símbolos. Su factura es, además, menos cuidada, más tosca, evidenciándose principalmente en la figura de la Virgen, cuya expresión dista mucho de la de la iglesia de la Compañía. Efectivamente, resulta menos estilizada, más voluminosa, no tiene la belleza y la dulzura de la citada Inmaculada de Juan de Juanes. También el tratamiento del color es diferente, no apareciendo aquí la delicadeza y suave matización de tintes, manifiesta sobre todo en la aureola rosáceo-amarillenta que rodea a la Virgen de Juanes. En este cuadro, al contrario, toda la composición se sitúa sobre un fondo uniforme, en un tono amarillo.

En cuanto a disposición, vestiduras, actitud, etc., la figura de la Virgen es muy similar a la de la iglesia de la Compañía. Como pequeñas variantes se observa el escote cuadrado de la túnica, como era habitual en los primeros grabados, el estar ajustada a la cintura por un ceñidor ocre y el aparecer toda ella sembrada de pequeñas estrellas doradas.

Las figuras del Padre y del Hijo que aparecen, en lo alto, sobre dos nubes, son también muy similares a las de la Inmaculada de la Compañía, presentando solo pequeñas diferencias. Cristo no lleva la cruz en su mano derecha y han desaparecido los graciosos ángeles infantiles situados debajo de estas dos figuras, hallándose aquí, del mismo

¹⁰⁰ AGUILERA, 1956, 136-138.

¹⁰¹ TORMO, Elías. *Levante*. Madrid, 1923, pág. 263.

¹⁰² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a. «Un retablo juanesco de la Inmaculada», *Levante*. 8- XII- 1979, pág. 27.

modo que la Inmaculada de Vicent Macip, la cartela con las características palabras del *Cantar de los Cantares* «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*». Todo el conjunto está rematado por el Espíritu Santo en forma de paloma, con las alas extendidas en señal de protección.

Los símbolos marianos, como en la Inmaculada de la Compañía, se encuentran simétricamente dispuestos en dos líneas verticales, a ambos lados de la figura de la Virgen y paralelas a ésta. Todos ellos llevan su correspondiente filacteria, con las inscripciones habituales si bien presentan bastantes diferencias en cuanto a la situación y tratamiento concreto de cada uno de ellos. Los dieciséis que aparecen en la *Purísima* de la Compañía, se han reducido aquí a trece.

Como es habitual, en la parte superior se han dispuesto los símbolos astrales; a la derecha, la estrella o «*Stella maris*», recordando a la de la citada *Inmaculada* de ambos Macip, y a la izquierda el sol, como una faz antropomorfa de la que parten una serie de rayos, mucho más ingenuista que el de la Virgen de la Compañía, más parecido al de las primeras representaciones en grabado. Su filacteria contiene el prenotado «*Electa ut sol*». En el nivel inferior se hallan, como en la citada *Inmaculada* de Juan de Juanes, la puerta y la torre, ambas inspiradas directamente en esta obra, sin presentar apenas diferencias. Únicamente se ha invertido su colocación, situándose la puerta a la derecha del que mira y la torre a la izquierda, contrariamente a lo que es habitual desde los primeros grabados.

En el plano inmediatamente inferior encontramos los símbolos vegetales, a la derecha el rosal, en cuya fimbria se lee: «*Rosa in Ierico*», representado como una planta frondosa, con tres rosas y dos capullos, muy naturalistas, con un tratamiento muy cuidado; a la izquierda, el lirio, idéntico en su representación al de la *Purísima* de la Compañía, con la inscripción «*Lilium inter s(pinas)*». Más abajo se halla la fuente, a la derecha del que mira, y el espejo a la izquierda, también contrariamente a lo habitual en estas representaciones. La fuente, en cuya filacteria se lee «*Fons signatus*», recuerda a la de la *Inmaculada* de Juanes, si bien no es exactamente igual dado el detallismo decorativo minuciosamente resuelto y de aire ya prebarroco. El espejo —una esfera rodeada por un marco rojizo, sin ningún pie—, se parece más al de la *Inmaculada* del Santander-Central-Hispano y al de las primeras representaciones en grabados que al de la *Inmaculada* de la Compañía. Su inscripción, de lectura incompleta, dice «*Speculum sin(e macula)*».

En el nivel inmediatamente inferior se hallan los dos árboles que normalmente acompañan a la *Tota Pulchra* en los primeros grabados, no apareciendo la palmera ni

el ciprés, como en la *Purísima* de ambos Macip y en la de la Compañía. El cedro, árbol frondoso, con la inscripción «*Exaltata cedrus*», enroscada en su tronco, se encuentra a la derecha; el olivo, bastante naturalista, a la izquierda, en cuya filacteria puede leerse «*Oliva specio(sa)*». También en este caso se ha invertido la colocación habitual.

Por último, en el plano inferior, se hallan el huerto y la ciudad, asimismo situados al contrario de lo usual, aquél a la derecha, ésta a la izquierda. El huerto cuyo rótulo dice «*Ortus conclusus*» no presenta diferencia con el de la *Purísima* de Juanes. La ciudad, sin embargo, es algo distinta. De ejecución muy cuidada, se observan en ella curiosas construcciones, varias torres cuadrangulares almenadas, encastradas en su muralla, una torre rematada por una barbacana también almenada, y una especie de templo con una cúpula sobre dos tambores, uno de ellos rodeado de columnas, otro con pequeñas ventanas circulares.

La luna, como ya ocurriera en la *Inmaculada* de Vicente Macip, se convierte en una creciente con las puntas hacia arriba, situado a los pies de la Virgen.

Es ésta, pues, una *Inmaculada* de clara inspiración joanesca, realizada probablemente por alguno de sus discípulos más directos, con gran dominio del oficio, resultando una obra de una calidad estimable, de un nivel bastante aceptable. Hemos observado que en la selección de los símbolos, aunque no en su tratamiento, parece haberse guiado más bien por los primitivos grabados que por la citada obra de Juan de Juanes. Curiosamente se ha invertido el orden habitual de colocación de estos atributos, encontrándose aquí, a la izquierda, los que habitualmente aparecen a la derecha y éstos en cambio al lado opuesto.

1.16. Anónimo. Ca. 1600. Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Altura Óleo sobre tabla. 111 x 76 cm.

Esta *Inmaculada* procedente de la ermita dedicada a la *Purísima* y anteriormente del antiguo templo parroquial, se conservó durante muchos lustros en la sacristía de la parroquia de San Miguel Arcángel, en la actualidad a los pies de la nave.

Se ajusta con fidelidad al esquema joanesco de representación de la Virgen *Tota Pulchra*, aun sin tratarse de una copia servil, presentando ciertos rasgos originales. Así, en la parte superior, entre las nubes, al estilo de las *Inmaculadas* de Juan de Juanes, se halla la Santísima Trinidad; Jesucristo a la izquierda llevando la cruz, el Padre Eterno con el habitual globo terráqueo a la derecha, en disposición de coronar a la Virgen con una diadema áurea. En el centro figura el Espíritu Santo, en forma de paloma, y debajo una cartela con la preceptiva inscripción habitual «*Tota Pulchra es amica mea*».

La Virgen ocupa el centro de la composición, en pie sobre el creciente lunar —con la inscripción «*Pulchra ut luna*»— y, como nota original, la cabeza de un serafín sobre la figura de María. Lleva los cabellos sueltos cayendo sobre los hombros, su mirada es frontal y un tanto inexpresiva, las manos se recogen devotamente en actitud de plegaria sobre el pecho. Una amplia túnica rosa ceñida en la cintura por un estrecho cíngulo azul y un manto terciado del mismo color, así como una especie de velo o capelina sobre el busto, constituyen su indumentaria, no tan sencilla como las de otras vírgenes joanescas.

Alrededor de ella se disponen los habituales símbolos marianos, pero en desorden, sin ajustarse a ningún efecto determinado de simetría ni buscar equilibrio alguno. Su ejecución poco cuidada revela la factura tosca del autor. Todos esos símbolos se acompañan de los habituales rótulos identificadores.

En la parte superior, como es característico, se hallan los símbolos astrales, a la derecha la «*Stella maris*», a la izquierda, el sol, con la leyenda «*Electa ut sol*». Más abajo figuran, en la parte izquierda, el lirio, cuya filacteria contiene las palabras «*Sicut lilium*» y el pozo, con brocal cilíndrico y una especie de soporte con una polea; en su inscripción se lee «*Puteus aquarum viventi*»; ambos símbolos distan de situarse en el lugar habitual. En la parte izquierda, al mismo nivel, se disponen dos símbolos arquitectónicos, la «*Turris David*», de inspiración joanesca, recordando al castillo de Sant'Ángelo, y la «*Porta coeli*», en forma de arco peraltado enmarcado por dos pilastras que sustentan un dintel rematado por un curioso tímpano semicircular.

En el plano inferior, a la derecha, aparecen el olivo, «*Oliva speciosa*», y el «*Speculum sine macula*», de clara inspiración joanesca; a la izquierda, el cedro, cuya filacteria contiene la inscripción «*Cedrus exaltata*», la «*Fons ortorum*» —con taza cuadrada de compleja molduración y vaso circular del que mana un surtidor— y el ciprés, cuyo rótulo indica «*Sicut cupresus*». Finalmente, en el nivel más inferior se encuentran los dos atributos habituales, a la izquierda, el «*Ortus conclusus*», recinto rodeado por una especie de seto en cuyo interior vense varias plantas, y a la derecha la «*Civitas Dei*», ciudad amurallada en la que se disponen una serie de construcciones toscamente representadas.

Cierta torpeza de ejecución y primitivismo se hace evidente en esta tabla, que podría fecharse a finales del siglo XVI o principios del XVII, resultando las figuras bastante desmañadas e inexpresivas, además de carentes de originalidad desde el punto de vista iconográfico ya que se adapta fielmente al prototipo joanesco.

1.17. Anónimo. Ca. 1600. Capilla del antiguo colegio de San Pablo. Valencia
Óleo sobre lienzo. 172 x 118 cm.

En la capilla del Instituto Luis Vives, de Valencia, en origen primer colegio fundado por la Compañía de Jesús en España, se conserva una pintura de la *Purísima*, copia de la de Juan de Juanes de la actual iglesia de la Compañía. La obra a la que nos referimos ocupa la parte central de un hermoso retablo barroco, situada entre dos esbeltas columnas salomónicas.

286

Se ha dicho que podría ser el boceto o primera versión realizada por Juanes para el célebre cuadro venerado en la iglesia de la Compañía, aduciendo el relato del P. Nieremberg, según el cual fue en este colegio de San Pablo donde el P. Alberro encargó a Juanes la *Purísima* para la nueva casa de la Compañía al no quedar contento con las primeras que aquel le mostrara. Esta hipótesis la creemos insostenible, pues, según expresa el propio P. Alberro, él se refiere a bocetos y esbozos y no a obras definitivas como la que ahora nos ocupa.¹⁰³ De otra parte, estilísticamente es evidente que este lienzo no pudo ser obra de Juanes, siendo muy inferior en cuanto a ejecución y colorido respecto a la producción del maestro. Se aprecia además ese virtuosismo, minuciosidad y amaneramiento reveladores de tratarse de una copia más, quizá de mano de alguno de los discípulos de Juanes, revelándose ligeras diferencias entre ambas pinturas.

Desde el punto de vista histórico y como testimonio de la acendrada devoción de Valencia a la Inmaculada, es interesante recordar que ante este lienzo, en su altar, se fundó en 1755, una congregación para estudiantes, bajo el título de la *Purísima Concepción de la Virgen María y San Luis Gonzaga*.¹⁰⁴

Como en la citada pintura de la iglesia de la Compañía, en la parte superior aparece la Trinidad augusta, el Espíritu Santo, en forma de paloma —con la inscripción característica «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*», en la parte inferior el Padre y el Hijo sobre sendas nubes, acompañados de dos angelitos, coronando a la Virgen. La figura de ésta ocupa asimismo el centro de la composición, siendo idéntica, en cuanto a actitud e indumentaria a la de Juanes, si bien su expresión dista mucho de la dulzura y espiritualidad de tan logrado modelo.

A ambos lados, en dos bandas verticales, se hallan los habituales símbolos marianos, inspirados directamente en su situación y tratamiento en los de la tabla dicha, pero revelando, en general, una mayor torpeza de ejecución. Tan sólo la ciudad presen-

¹⁰³ NIEREMBERG, 1664, t. II, pág. 553.

¹⁰⁴ CORBIN FERRER, Juan Luís, *Monografía del Instituto de Enseñanza Media Luis Vives de Valencia*. Valencia, 1979, pág. 141.

ta algunas diferencias, carentes de las esbeltas y originales construcciones joanescas. Todos ellos llevan sus correspondientes filacterias con las inscripciones usuales.

El tratamiento de las figuras y de los símbolos evidencia, además del amaneramiento y virtuosismo citados, un aire desmañado, poco resuelto, especialmente manifiesto en la expresión de los rostros de la Virgen y de las criaturas angélicas. Es ésta, en definitiva, una versión más del arquetipo joanesco, obra quizá de alguno de sus discípulos realizada hacia fines del siglo XVI, de una calidad artística más bien mediocre, prueba sin embargo del arraigo en Valencia de tan afortunado esquema iconográfico.

1.18. Anónimo. Ca. 1600. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Benissa

Óleo sobre tabla. 47 x 33 cm.

Esta reducida pintura, venerada en la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Benissa con el título de *Purísima Xiqueta*, se halla colocada en un artístico relicario construido a principios del pasado siglo.¹⁰⁵ Según la tradición, el cuadro propiamente se apareció en 1624 a un vecino llamado Joan Vives.¹⁰⁶

La tablita que nos ocupa, inspirada en el arquetipo joanesco, destaca por su finísima factura, por la minuciosidad de los detalles, por su colorido matizado y luminoso. La figura de la Virgen recuerda, en cuanto a expresión y disposición, a la Inmaculada de ambos Macip. Su indumentaria sin embargo, especialmente la túnica, con escote cuadrado y corto ceñidor, es idéntica a la de *La Purísima* de Sot de Ferrer. La aureola rosáceo-amarillenta que rodea a la Virgen imita, sin duda, al célebre cuadro de Juanes de la iglesia de la Compañía.

Los característicos símbolos marianos, en cambio, se disponen en torno a la figura de María con una considerable libertad en cuanto a situación y tratamiento. Conviene resaltar su tamaño, proporcionalmente grande. En la parte superior se hallan lógicamente los símbolos astrales, el sol, «*Electa ut sol*», y la estrella, «*Stella maris*». En el plano inmediatamente inferior, se encuentran, como en la *Inmaculada* de la Compañía, dos símbolos arquitectónicos, a la izquierda la torre «*Turris David*», convencional construcción cilíndrica rematada por una barbacana almenada, a la derecha, la puerta, «*Porta coeli*», inspirada directamente en la de la citada obra de Juanes.

Debajo se sitúan varios atributos vegetales: a la derecha, la palmera, «*Palma cades*», tratada con gran realismo y el cedro, «*Cedrus in Libano*», menos naturalista, quizá por

¹⁰⁵ FABREGAT MORALES, 1942, y Manuel SÁNCHEZ NAVARRETE, *Itinerario mariano Valentino*. Valencia, 1954, pág. 38.

¹⁰⁶ FURIÓ Y SUÁREZ, Agustín, *Sucesos tradicionales concernientes a la Purísima Pequeña, patrona de Benisa*. Alicante, 1879.

ser un árbol no conocido por el artista; a la izquierda, el lirio, «*Lilium spinas*», y el ciprés, «*Cupressus in Sion*», muy estilizado. En el nivel inferior vemos, a la derecha, el olivo, «*Oliva speciosa campis*», poco realista, y a la izquierda la fuente, «*Fons signatus*», inspirada directamente en la de Juanes.

En la parte baja se sitúan la ciudad, «*Civitas Dei*», y el huerto, «*Ortus conclusus*», al contrario de lo usual, aquella a la derecha, ésta a la izquierda. El huerto recuerda mucho al de la citada obra de Juanes; la ciudad está tratada con gran minuciosidad y realismo. Se trata de un recinto amurallado en el que destaca un portal en el centro y dos torres prismáticas rematadas por barbacanas, a los lados. En el interior sobresale la cúpula de un templo situado sobre un tambor y rematado por afilado pináculo. Conviene resaltar el tratamiento curioso y original de todos los árboles, muy estilizados, dejando ver sus raíces.

Se trata, pues, de otra versión de la *Tota Pulchra*, probablemente realizada a principios del siglo XVII, y que destaca por su tratamiento cuidado y minucioso así como por la luminosidad de su colorido. Otro ejemplo, pues, de la prolongada pervivencia del arquetipo joanesco cincocentista debida al fuerte arraigo de la creencia en el misterio de la Inmaculada Concepción en Valencia.

En la actualidad esta pintura recibe culto en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Benissa, edificio moderno concluido en 1929 que por su magnificencia ha sido calificada de *catedral de la Marina*.

Como otras venerables imágenes, la *Purísima Xiqueta* ha sido objeto de reproducción en el grabado y la litografía, destacando la estampa de Tomás Rocafort, grabada en 1840, o las diferentes versiones litografiadas en el taller de Nicolás Sanchis o en el de R. Soler y Roca, de Barcelona, ya en el último tercio del siglo XIX.¹⁰⁷

1.19. Anónimo. Ca. 1600. Museu Arqueològic. Ontinyent

Mortero policromado. 97 x 65 cm.

Obra conocida como la *Purísima del Porxet* en referencia a su procedencia —los soporales de la plaza Mayor de Onteniente— consiste en un relieve con la representación de la *Tota Pulchra*. Efectivamente, la imagen de la Virgen centra una composición rodeada por diversas alegorías características de esta tipología iconográfica: el pozo, la torre de David, el sol, la luna, la rosa, el ciprés, el olivo y la puerta del cielo.¹⁰⁸

¹⁰⁷ ALBERT BERENGUER, ISIDRO, *Grabado religioso popular en la provincia de Alicante*. Alicante, 1972, pág. 22.

¹⁰⁸ GIRONES I SARRIÓ, Ignasi, «La Purísima del Porxet», *Tota Pulchra es. Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent*. Ontinyent, 2004, 46-49.

Objeto de una laboriosa restauración reciente, esta intervención ha permitido datarla hacia 1600, muchos años antes de que fuera colocada en el edificio citado de la plaza Mayor, de época muy posterior. Pieza representativa de arte popular, sin mayores pretensiones artísticas, testimonia de otro lado el arraigo del modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, una persistente pervivencia de amplia proyección geográfica a lo que pudo contribuir cierto pintoresquismo derivado de la propia agrupación, en este caso también en relieve, de símbolos marianos como los citados.

1.20. Anónimo. Ca. 1620. Iglesia parroquial de la Asunción. Bocairent

289

Óleo sobre tabla. 80 x 57 cm.

Esta otra *Tota Pulchra* representada en la tabla central del otro retablo menor de la iglesia parroquial de Bocairent, el del lado del Evangelio, resulta una pintura de ejecución menos cuidada que la anteriormente citada del mismo templo, debiendo datarse en fecha algo posterior. El retablo, en opinión de E. Tormo, parece atribuible a alguno de los discípulos de Juan de Juanes, los Llorens o Pedro Salvador.¹⁰⁹

Respecto a la tabla central objeto de nuestro interés, su factura es desigual, contrastando el trazado correcto de la Virgen con la representación descuidada del resto del conjunto, incluidos los símbolos marianos. La figura de la Inmaculada, de pie en el centro, deriva sin duda de la *Purísima* de la Compañía, si bien se halla muy alejada de la estilización de aquélla. Sus vestiduras recuerdan también las de la célebre Inmaculada de Juanes, con la salvedad de que la túnica se ajusta a la cintura por un pequeño ceñidor.

Como en la pintura de la iglesia de la Compañía, a los pies de la Virgen se encuentra el creciente lunar, pero con el detalle aquí de enroscarse sobre él la serpiente simbólica, motivo característico de las llamadas representaciones definitivas de la Inmaculada Concepción, prueba de tratarse de una obra más tardía. Así la *Tota Pulchra*, convertida en la Nueva Eva que según el *Génesis* aplastaría la cabeza de la serpiente, expresa de este modo el triunfo de la Virgen sobre el espíritu del Mal, simbolizado por la serpiente. En la parte superior han desaparecido las figuras del Padre y del Hijo, restando únicamente la representación del Espíritu Santo, aquí en la tradicional forma, regularmente resuelta, de una paloma.

Los característicos símbolos marianos se reducen a seis, todos de ejecución descuidada, dispuestos a ambos lados de la figura de la Virgen y sin acompañarles ya las características filacterias e inscripciones. A uno y otro lado en la parte superior apare-

¹⁰⁹ TORMO, 1915, 263.

cen el sol y la estrella de reducido tamaño y, más abajo, a la izquierda, se halla la torre, cilíndrica, rematada por dos barbacanas almenadas muy similares a las que aparecen en la de la *Purísima* de la Compañía. A la derecha, en el mismo nivel, figura una suerte de edificio a doble vertiente, elemento un tanto extraño que, por su situación, podría hacer referencia a la puerta del cielo o bien a la simbólica ciudad.

En el nivel inferior figuran, a la derecha, el pozo, cilíndrico, muy convencional, y a la izquierda el huerto, cercado, en cuyo recinto, de modo inhabitual, se han situado otros dos atributos marianos, la palmera y el ciprés. Esta solución no es infrecuente sin embargo en otros ejemplos propios de esta serie iconográfica.

Se trata en definitiva de una versión de la *Tota Pulchra*, inspirada en Juanes, aunque ciertamente posterior, tal vez del primer tercio del siglo XVII, como revela la colocación de la serpiente a los pies de la Virgen, rasgo propio de las representaciones definitivas de la Inmaculada Concepción y la escasa importancia concedida a los símbolos marianos, considerablemente reducidos en número y de los que han desaparecido ya las cartelas identificadoras. El conjunto resulta bastante desmañado, poco logrado. Su único interés reside en ser testimonio de la transición entre el modelo iconográfico de la Virgen *Tota Pulchra* y la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción.

1.21. Anónimo. 1622. Biblioteca Municipal. Valencia

Xilografía. 90 x 65 mm. 1622.

En la portada del libro escrito por Nicolás de Crehuades en conmemoración de las fiestas celebradas en Valencia en 1622 con motivo del decreto pontificio de Gregorio XV a favor de la Inmaculada Concepción, publicado en Valencia ese mismo año, en la imprenta de Pedro Patricio Mey, figura este curioso grabado representando a la Virgen *Tota Pulchra* con los siguientes versos: «*Mostrar puede otra Ciudad / (que lo dudo) más riqueza / en festejar tu pureza, / pero no más voluntad*». El libro lleva por título *Solemne y grandiosas fiestas que la noble y leal Ciudad de Valencia ha hecho por el nuevo decreto que la santidad de Gregorio XV ha concedido a favor de la Inmaculada Concepción de María Madre de Dios y Señora Nuestra*.¹¹⁰

Como es habitual la figura de la Virgen, en pie, con las manos unidas en actitud de plegaria, ocupa el centro de la composición. Sus vestiduras, túnica y manto denotan cierto detallismo en su ejecución; sobre la cabeza luce una corona imperial.

¹¹⁰ CARRERES, 1925, 247-250.

Siguiendo la iconografía tradicional, en la parte superior surge entre nubes la mayestática figura de Dios Padre, con las manos extendidas en ademán de soberana aquiescencia ante la imagen de la Virgen.

Los característicos atributos marianos se disponen desordenadamente en torno a la Señora, sin una intencionalidad de lograr simetría o una composición equilibrada. Han desaparecido los rótulos identificadores, innecesarios ya al ser estos símbolos suficientemente conocidos. En la parte superior se encuentran los tres de carácter astral, a la derecha la luna, como un creciente que se ha completado formando un círculo en el que se ha dibujado una faz antropomorfa; a la izquierda el sol, también con una cara en su interior. Junto al sol, a la izquierda, en el lugar habitual, se halla la puerta, una compleja portada adintelada en este caso, flanqueada por dos columnas y rematada por un frontal triangular adornado con dos bolas, abriéndose en su interior una puerta de medio punto aparentemente de madera tallada, muy similar en su conjunto a la de cierta tabla de la *Tota Pulchra* del Museo de Bellas Artes a la que nos referiremos más adelante. En el mismo nivel, a la derecha, se sitúa el espejo, en lugar muy poco frecuente, tipológicamente derivado, probablemente, del de la *Inmaculada* de Juanes.

Más abajo, también a la derecha, vemos tres símbolos vegetales: el lirio, la vara de Jesé, ingenuamente plasmada como una planta con varias florecillas, y la palmera, muy naturalista. En el mismo plano a la izquierda, se hallan otros dos símbolos vegetales: el ciprés y el rosal, planta ésta muy similar a la de la vara de Jesé.

Más abajo, en torno a un árbol frondoso, figura el cedro, y a su lado la fuente, no carente de cierta originalidad. A la misma altura, a la izquierda, se disponen el pozo, convencionalmente representado, y la torre, también en lugar poco habitual, en realidad un torreón con varios cuerpos, abriéndose en el primero un arco peraltado, en tanto el segundo, se halla rematado por una barbacana almenada cubierta por una especie de chapitel.

En el extremo inferior se hallan la ciudad y el huerto, pero situados al contrario de lo habitual, aquélla a la derecha, amurallada, convencional; éste a la izquierda, cercado por varios árboles quizá como signo de fertilidad.

El grabado en cuestión se inspira decididamente en la iconografía tradicional de la *Tota Pulchra*, si bien revela cierta libertad tanto en el tratamiento de la figura de la Virgen como en la disposición de los símbolos. Resulta en definitiva una obra interesante como prueba del prolongado arraigo de este modelo en Valencia no sólo en la pintura sino también en la imagen impresa.

1.22. Abdón Castañeda. Ca. 1623-1629. Iglesia del convento de San Martín. Segorbe
Óleo sobre lienzo. 272 x 182 cm.

Esta Inmaculada, lienzo central de uno de los retablos laterales de la iglesia del convento de San Martín, de religiosas agustinas descalzas, en Segorbe, ha sido atribuida tradicionalmente a Abdón Castañeda, pintor del círculo de Ribalta, del que todavía conocemos escasos datos, a falta de una investigación minuciosa sobre su figura.

En opinión de Orellana floreció hacia 1600, realizando obras excelentes, y contándose entre los pintores más célebres de su tiempo.¹¹¹ Se sabe que en 1607 ya formaba parte del Colegio de Pintores de Valencia, según diera a conocer Tramoyeres.¹¹² Con anterioridad, Ceán Bermúdez se refirió, por su parte, el parentesco del pintor con Francisco Ribalta al indicar textualmente: «*se dice haber sido discípulo y yerno de Francisco Ribalta*»,¹¹³ pero esta noticia parece inexacta, siendo el auténtico yerno de Ribalta Vicente Castelló, otro de sus discípulos, integrante también del equipo de pintores que realizaron las pinturas de los altares del citado templo segobricense.¹¹⁴

Se duda, asimismo, acerca del lugar de origen de Castañeda, pues unos lo creen nacido en Cataluña y otros en Valencia. Está documentada sin embargo, la fecha de su muerte, 1629; así lo recogen los citados Orellana y Ceán Bermúdez.

Respecto a su obra tampoco es gran cosa lo que se sabe. Por ahora tan sólo se puede afirmar, documentalmente, su intervención en las pinturas de las puertas del retablo de Andilla,¹¹⁵ siendo Orellana quien precisa la intervención de Castañeda en las pinturas de la iglesia del convento de San Martín, concretamente en las pinturas del retablo de Santa Úrsula y en esta Inmaculada.

En 1613 quedó fundado aquél bajo la advocación de san Martín, san José y san Agustín por iniciativa del obispo de Segorbe D. Feliciano de Figueroa, acabando la obra su sucesor en el obispado D. Pedro Ginés de Casanova, quien lo donó a las monjas agustinas del convento de Santa Úrsula de Valencia, fundado poco antes por san Juan de Ribera.¹¹⁶

Un inventario de los cuadros que poseía el citado convento, alude precisamente al de Abdón Castañeda en estos términos:

¹¹¹ ORELLANA, edic. 1967, 137.

¹¹² TRAMOYERES, Luis, *Un Colegio de Pintores*. Valencia, 1919, pág. 62.

¹¹³ CEÁN BERMÚDEZ, 1800, I, 273.

¹¹⁴ ALARCÓN, Concepción, «Dos retablos de Abdón Castañeda en Segorbe», *Archivo Español de Arte*, 1972, n.º 179, págs. 311-316.

¹¹⁵ GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, *Los grandes maestros del Renacimiento*. Valencia, 1928, págs. 194-196.

¹¹⁶ VILLAGRASA, Francisco de, *Antigüedad de la Iglesia de Segorbe*. Valencia, 1644, pág. 213.

Ytem a mano izquierda, ay otro Altar de la Ynmaculada concepción de la Virgen María nra. S.^a el qual es del mismo tamaño que los otros dos, y todo alrededor está de Ángeles con sus virtudes y en medio está la purísima —en la definición de arriba está la venida del Espíritu Santo— en el banco de abaxo la Natividad de Xpto. redemptor nro. —a la misma izquierda la disputa de los doctores en el templo— a la una parte de la columna Santo Tomás de Villanueva, y a la otra St. Pascual Baylón, y tiene mas dicho retablo dos columnas grandes doradas. Y en ático, la Pentecostés.¹¹⁷

293

En 1620, habiendo quedado pequeña la iglesia primitiva, se decidió la construcción de otra nueva.¹¹⁸ Teniendo en cuenta que la iglesia se comenzó en ese año, y que hacia 1622 Castañeda estaba colaborando en las pinturas de Andilla, la ejecución de estas pinturas, el retablo de santa Úrsula y el lienzo de la *Inmaculada*, han de fecharse entre 1623 y 1629, año de su muerte.

El lienzo que nos ocupa es todavía una versión, aunque bastante libre, del esquema cincocentista de representación de la *Tota Pulchra*. La Virgen, de pie sobre la luna, en el centro de la composición, con las manos devotamente unidas sobre el pecho, revela una clara influencia joanesca. Lleva los cabellos sueltos, deslizándose sobre sus hombros; la vestimenta, aunque inspirada en la de la *Purísima* de Juanes, resulta algo más compleja. Así, la túnica blanca, un magnífico estudio de telas y plegados, aparece recogida en la parte derecha, y se halla rematada en el escote por una suerte de áureos bordados. En la cintura se aprecia un ceñidor, asimismo dorado, siendo el manto azul más largo y voluminoso que lo habitual. La expresión del rostro de la Virgen, un tanto contraída, carece de la dulzura y mansedumbre de la célebre *Purísima* joanesca. Según Benito y Galdón, las dotes inventivas de Castañeda no son heredadas, pues si para este cuadro se inspira en la *Inmaculada* que Juanes pintó para la Compañía, «los angelillos de enroscados cuerpos y escorzada posición que en él incluye se emparentan con los de varios cuadros ribaltianos como la Apoteosis de San Bruno del museo de Castellón, de mucha mayor calidad».¹¹⁹

La originalidad de esta pintura reside en la aparición de una serie de criaturas angélicas infantiles de anatomías desmañadas, poco logradas, en torno a la figura de la

¹¹⁷ PÉREZ MARTÍN, Jose María, «Inventarios de obras de arte. El Ilmo. Sr. D. Pedro Ginés de Casanova: Su destacada y ejemplar afición por la pintura», *Archivo de Arte Valenciano*, 1936, pág. 40. Actualmente, la pintura de la *Disputa de los doctores* ha sido sustituida por una *Santa María Egipciaca*.

¹¹⁸ AGUILAR Y SERRAT, Francisco de Asís, *Noticias de Segorbe y su obispado*. Segorbe, 1890, págs. 390-391.

¹¹⁹ BENITO-GALDÓN, 1987, 251.

Virgen, sosteniendo los característicos atributos marianos. Se da con ello, pues, una fusión entre el modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, tan arraigado en Valencia, todavía bien manifiesto en esta pintura, y el tipo definitivo de representación de la Inmaculada Concepción, ya muy difundido en este momento, en el que la Virgen aparece como mujer celeste, acompañada por toda un séquito de ángeles y querubines.

Así, en la parte superior, ha desaparecido la habitual representación de la Santísima Trinidad, siendo dos de aquellos serafines quienes sostienen una cinta con las palabras del *Cantar de los Cantares* «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*»; simultáneamente, el de la izquierda presenta una corona, el de la derecha un cetro, símbolos de la realeza de María. Los habituales atributos marianos se disponen por su parte en dos bandas verticales, a ambos lados de la Señora, sustentados por ángeles infantiles cuyas manos ostentan cintas o filacterias con las inscripciones latinas usuales.

En la parte derecha del que mira figura, de arriba abajo, el lirio, la estrella del mar, la torre de David, la fuente, de mayor tamaño y cierto aire barroco, con taza hexagonal, pilón moldurado y plato circular, agallonado, y finalmente, el huerto cerrado. Conviene señalar que, aunque no en el mismo orden, todos estos símbolos se encuentran a la derecha en la *Purísima* de Juanes.

En la parte izquierda, también de arriba a bajo, se hallan el sol, todavía ingenuamente representado como una cara, la puerta del cielo, y el espejo sin mancha, éste de gran tamaño y forma cuadrada.

Da la impresión de que pictóricamente no se concede a estos símbolos la importancia que tuvieron, ora por ser ya perfectamente conocidos y relacionados con María, ora por haberse avanzado en el conocimiento del tan querido privilegio mariano, no siendo necesaria ya la presencia plástica de estos atributos como argumentos acreditativos de la pía creencia. Tres grupos de cabezas de serafines, de resolución poco feliz, completan la composición.

Desde el punto de vista estilístico se aprecia un cierto arcaísmo, una torpeza de ejecución, bien evidente en los rostros y anatomías angélicas, e incluso en la figura de la propia Virgen, pesada, maciza, de porte un tanto hierático. A pesar de ello, resulta interesante la pintura, desde el punto de vista iconográfico, por marcar la transición entre el modelo cincocentista de la *Tota Pulchra*, del que no logra, en absoluto, sustraerse, y la presentación definitiva de la Inmaculada Concepción entre una apoteosis de ángeles, resultando muy original, aunque no bien resuelta, la idea de que sean los propios ángeles quienes sustenten sus atributos e incluso las cartelas identificadoras.

El retablo de la Purísima debió ser uno de los últimos trabajos de Castañeda, fallecido el 30 de septiembre de 1629.¹²⁰

1.23. Agustín Ridaura. 1625. Casa Consistorial. Valencia

Óleo sobre lienzo. 198 x 142 cm.

Constituye esta pintura un documento histórico importante del voto de la Ciudad, representada por sus gobernantes, en defensa de la Inmaculada Concepción de María.¹²¹ Así lo testimonia la larga inscripción que se encuentra en la parte baja y que a la letra dice:

EN LO ANY DE LA NATIVITAT DE NOSTRE SEÑOR DEV IESSUCHRIST 1624 LA PRESENT CIVTAT DE VALENCIA / YURA DE GUARDAR I DEFENSAR LA PIA OPINIO DE QUE LA SACRA TÍSIMA VERGE MARÍA / MARE DE DEV FONCH CONCEBVDA SENS PECAT ORIGINAL AB ASENTIMENT DELS 14 PROHOMENS DEL QVITAMENT I DELLIBERASIO DEL CONSELL GENERAL A 10 DEL MES / DE MAIG DE DIT AÑ ESSENT YURATS DE DITA CIVTAT VICENT NAVARRO DE GASQVE, / GENEROS YURAT EN CAP DEL CAVALLERS, PERE GREGORI CALAORRA, CIVTADA YURAT EN CAP DELS / CIVTADANS, FRANCESC VALLES DE ARIÑO, CAVALLER, PERE RODRIGO, CIVTADA, NICOLAV PALLARES, / CIVTADA, GASPAR GIL CORDOVA CIVTADA, BERNARDINO MARTINES DE SALZEDO, CIVTADA RACIONAL, / RAFEL ALCONCHE I FRANCES GERONI I RIBES, CIVTADANS SINDICHS DE DITA CIVTAT, / FRANCES GERONI EXIMENO, SCRIVA DE DITS IURATS I CONSELL. LAVS DEO.

En el lienzo, a la derecha, se lee también la firma «*Riudaura facievat*», refiriéndose a su autor, el pintor Agustín Ridaura, discípulo de Sariñena, a quien en 1619 sustituyó como pintor de la ciudad y de quien sólo se conoce esta obra, realizada para la capilla de los Jurados de la antigua Casa de la Ciudad por encargo de los mismos. Actualmente figura expuesta en el llamado salón «pompeyano» del Ayuntamiento de Valencia.¹²²

El citado artista, como puede apreciarse, se limitó en esta pintura a copiar, simplificándola y variándola en algunos detalles, la célebre tabla de Juan de Juanes de la iglesia de la Compañía. Así, la figura de la Virgen, de pie sobre la media luna, en el centro

¹²⁰ MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco, «Retablo de la Inmaculada», *La luz de las imágenes*. Segorbe. Valencia, 2001, 506.

¹²¹ RULL, Baltasar. «Valencia y la Inmaculada», *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*, n.º 38, 9-VI-1952.

¹²² CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel, *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia, 1981, pág. 117.

de la composición, es muy similar a la de aquella obra, aunque, desde luego, a notable distancia de la calidad lograda por Juanes, pues resulta más pesada al carecer de la inefable sutileza y espiritualidad del excelso modelo. Aunque las vestiduras son también muy semejantes, más que a la de la Compañía, recuerda, por su túnica con escote cuadrado, a la Inmaculada de Sot de Ferrer, si bien, como en aquélla, la túnica de la Virgen cae suelta, sin ningún tipo de ceñidor.

A pesar de ajustarse escrupulosamente a la iconografía de la *Tota Pulchra*, la figura de la Virgen está coronada por doce estrellas, como Mujer Apocalíptica, inspirándose en este detalle en el modelo iconográfico definitivo de la Inmaculada, ya usual en estos años.

A ambos lados de la Virgen, en dos bandas verticales y simétricamente ordenados, se hallan los símbolos marianos habituales, presentando diferencias, en cuanto a tratamiento y disposición, a los de la citada *Inmaculada* de Juanes, al llevar cada uno su correspondiente filacteria identificadora, formando una especie de cintas onduladas, único detalle en el que manifiesta esta pintura, prematuramente, el barroquismo muy poco después triunfante.

En la parte superior, como ocurre usualmente, se sitúan los atributos astrales, el sol, a la izquierda, presentado convencionalmente como una ingenua cara antropomorfa, con la inscripción «*Electa ut sol*», y la estrella a la derecha, «*Stella maris*». En el plano inferior aparece a la izquierda la «*Porta coeli*», muy similar a la que figura en la pintura de Juanes y, a la derecha, el espejo, una esfera con un sencillo marco a semejanza del de los primeros grabados o el de la Inmaculada de la colección Santander-Central-Hispano y en el que no falta tampoco la inscripción «*Speculum sine macula*» en su respectiva fimbria.

Debajo se encuentra la vara de Jesé acompañada de su texto identificativo en latín, «*Virga Jessé floruit*», atributo que no aparece en la célebre *Inmaculada* de Juanes, pero sí en los primeros grabados y en la *Purísima* de Vicent Macip citada. En el mismo nivel a la izquierda se halla otro símbolo floral, el lirio, resuelto con gran realismo, cuya cartela expresa tratarse del «*Lilium inter spinas*». En el plano inferior aparecen dos atributos vegetales, ambos muy naturalistas y también situados en un lugar poco frecuente, el cedro a la derecha, con la inscripción «*Cedrus in Libano*», y el ciprés, calificado de «*Cupressus in monte Sion*», a la izquierda, con una copa curiosamente ladeada para aprovechar el espacio. Más abajo aparecen los dos símbolos de carácter arquitectónico, a la izquierda, la torre, «*Turris David*», inspirada en la de la *Purísima* de la Compañía, y situada en un lugar muy poco habitual, y a la derecha la «*Fons signatus*», similar a la de la citada obra de Juanes, pero más compleja, revelando cierto barroquismo. En su base precisamente se halla la firma del autor.

Finalmente, en la parte baja, los dos símbolos usuales, la ciudad y el huerto cerrado, han sido sustituidos por sendos blasones heráldicos, a la derecha el escudo en tarja, cuatribarrado, surmontado por yelmo o cimera con el emblema del «*drach alat*» —de reminiscencia apocalíptica a tenor de lo especulado por el valenciano Arnau de Vilanova y otros visionarios a fines del siglo XIII — y circundado por lambrequín, escudo éste usualmente empleado a partir de documentos de la cancillería de Pere IV, y desde entonces muy utilizado en Valencia en la numismática, sigilografía municipal, etc., hasta devenir en el usual emblema del Reino.¹²³

298

El de la izquierda, en losange, cuatribarrado asimismo, y surmontado por corona de grandes florones, escudo real según la heráldica de la época, es el privativo de la ciudad desde 1356, fecha en que el citado monarca Pere IV concedió a Valencia las armas reales propias, que sustituyeron a la «ciudad sobre aguas» empleada en la emblemática municipal desde la Reconquista hasta aquella fecha, y que sin apenas variación ha venido utilizándose como exclusivo blasón heráldico de la ciudad de Valencia.

Observando detenidamente la zona inferior de esta pintura puede suponerse que sean estos dos escudos adición posterior, superpuestos a los tradicionales atributos del huerto y la ciudad, totalmente ocultos por las dichas armas. Éstas, de cualquier modo, no debieron de pintarse con posterioridad a los decretos abolicionistas de 1704 que suprimieron la legislación y privilegios particulares de la *Ciutat e Regne de València*, ya que de ser posterior a esta fecha lo usual habría sido ostentar el escudo de la monarquía borbónica, en coexistencia, en todo caso, con aquellos blasones.

Ha de significarse que en la parte superior de la pintura no aparecen ya las figuras del Padre Eterno y Jesucristo coronando a la Virgen, como suele ser habitual en este tipo iconográfico de representación inmaculista, sino únicamente el Espíritu Santo en forma de paloma sin que falte, eso sí, la característica inscripción «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*».

Como ya se ha indicado se trata de la única obra firmada que se conserva de Agustín Ridaura, notable pintor de la ciudad que, según consta en los correspondientes *Manuals de Consells*, realizó varios trabajos decorativos y otros de mayor importancia artística desde 1619, en que substituyó a su maestro Juan de Sarinyena, hasta 1634, año de su muerte.¹²⁴

¹²³ IVARS O.F.M., Andrés, «Orige i significació del Drach Alat i del Rat Penat en les insignes de la Ciutat de València» en *VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1923, vol. II, págs. 49-112.

¹²⁴ TRAMOYERES BLASCO, Luis. «La Capilla de los Jurados de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, año 1919, pág. 98.

Desde el punto de vista iconográfico esta pintura constituye una interpretación más del arquetipo joanesco, pero presentando ya algunas variantes y apreciándose en su ejecución y factura una cierta libertad, constatable preferentemente en el tratamiento y disposición de los símbolos marianos.¹²⁵

1.24. Francisco Ribalta. Capilla del Seminario Metropolitano. Moncada

Óleo sobre lienzo.

Esta Inmaculada, copia de la de Juan de Juanes, conservada actualmente en la iglesia del Seminario Metropolitano de Moncada, perteneció en origen a la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, hoy Instituto Luis Vives.

Durante el período en el que los jesuitas estuvieron desterrados, dicho edificio lo ocupó el Seminario Conciliar de Valencia y como prueba de agradecimiento por la conservación y embellecimiento de aquella casa los jesuitas, vueltos en 1814, obsequiaron al seminario con esta pintura atribuida a Francisco Ribalta, solemnemente entronizada en el nuevo edificio el 29 de enero de 1819.

Dado el deficiente estado de conservación de esta obra, en parte a causa de su traslado, en 1882 fue restaurada por el pintor valenciano Salvador Martínez Cubells. Inmediatamente después, enmarcada y protegida por un cristal, se ubicó de nuevo en la capilla del Seminario. En 1936, al ser incendiado el edificio la obra sufrió daños considerables, quedando en un estado lamentable, por lo que hubo de ser restaurada de nuevo.

En 1948 fue trasladada al primer pabellón del nuevo Seminario de Moncada, donde presidió una capilla provisional hasta ser emplazada definitivamente, en 1958, en el altar mayor del recién inaugurado templo.¹²⁶

Antes de analizar estilísticamente esta obra, es necesario, por tanto, tener en cuenta todas las vicisitudes y restauraciones sucesivas que ha sufrido, ofreciendo en sus rasgos actuales cierto alejamiento de la pintura de Ribalta.

Por otra parte, ha de significarse que no se trata de una reproducción servil del cuadro de Juanes, sino de una interpretación en la que Ribalta añade u omite lo que estima conveniente. Así, en la parte superior, se encuentra la Santísima Trinidad, del mismo modo que en la pintura de Juanes, pero sin la habitual cinta con las palabras del *Cantar de los Cantares*.

¹²⁵ LLORENS HERRERO, Margarita, y Miguel Ángel CATALÀ GORGUES, «La Inmaculada Concepción y la pintura valenciana». *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004, 218-220.

¹²⁶ CÀRCEL ORTIZ, Vicente. *Primera época del Seminario Conciliar de Valencia*. Castellón, 1967, págs. 43 y ss.

La figura de la Virgen por su parte resulta también muy similar al modelo joanesco, ataviada con túnica blanca y manto azul, los cabellos sueltos, las manos juntas sobre el pecho, sirviéndole la luna de majestuoso escabel. Pero su rostro es más alargado, los ojos inclinados, en lugar de mirar al frente, producen una expresión menos lograda; la caída del manto y los pliegues de la túnica son también distintos y carentes de la gracia del modelo pictórico.

Respecto a los símbolos marianos, dispuestos a ambos lados de la Virgen, se inspiran directamente en los de la *Purísima* de la Compañía, siendo su situación idéntica, pero de ejecución menos cuidada, evidenciando menor corrección dibujística. El huerto y la ciudad, por ejemplo, aparecen apenas esbozados o perfilados. Curiosamente, no figuran los dos símbolos astrales, el sol y la estrella del mar.

Es ésta otra interpretación del arquetipo joanesco, interesante como testimonio de que incluso un pintor estilísticamente tan diferente como Francisco Ribalta, o alguien de su círculo más inmediato, se sintió inclinado a copiarla debido a la profunda veneración de que gozaba la *Purísima* de Juanes en Valencia. Otra cosa es que los rasgos originales del óleo se encuentran actualmente muy desvirtuados debido a los sucesivos repintes y restauraciones de que ha sido objeto.

1.25. Anónimo. Primera mitad del siglo xvii. Capilla del Espíritu Santo. Casa Profesa de la Compañía de Jesús. Valencia

Talla en relieve de madera dorada y policromada. 200 x 95 cm.

Esta interesante pieza, de gran calidad y belleza, viene a ser una réplica en relieve, con variantes, de la *Purísima* de Juan de Juanes venerada en la iglesia de la propia Casa Profesa. La principal diferencia con respecto a aquélla consiste en la supresión de la Santísima Trinidad en lo alto coronando a la Virgen, dado que el tallista ha reducido las tres sagradas personas a sólo la figura de Dios Padre, imagen también en altorrelieve que aparece sosteniendo el orbe en su mano izquierda mientras mantiene levantada la derecha en gesto de expresar su beneplácito por la idea divina de crear a María antes de todos los tiempos.

La figura de la Virgen por su parte, esculpida en bulto redondo, se la representa flanqueada por determinados símbolos marianos, concretamente la ciudad, la fuente, el espejo, el sol y la luna, la puerta, el olivo, el pozo y el huerto, apoyándose sobre el tradicional creciente lunar sustentado por dos cabecitas de ángeles.

Según Baltasar Lozano i Alfonso es obra atribuible, aunque con reservas, al escultor zaragozano Juan Miguel Orliens, activo en Valencia desde 1627 y donde realizó las

sepulturas del duque de Calabria, el antiguo retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes, el retablo mayor de la iglesia parroquial de los Santos Juanes (destruido en 1936), el de las iglesias de las cartujas de Vall de Crist, parcialmente conservado en la parroquial de Altura y de Ara Christi, etc.¹²⁷

1.26. Anónimo. Segundo tercio del siglo XVII. Monasterio del Puig por depósito del Museo de Bellas Artes

Óleo sobre lienzo. 110 x 83 cm.

Esta Inmaculada propiedad del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde debió ingresar procedente de la Congregación del Oratorio tras la desamortización, se conserva actualmente en el monasterio del Puig.

Desde el punto de vista iconográfico posee un gran interés —la Virgen aparece rodeada de una enorme profusión de símbolos—, además de cierto valor histórico, al haber pertenecido a D. Luis Crespi de Borja, fundador de la Congregación en Valencia, según indica el rótulo que aparece en el ángulo inferior derecho:

*Esta tenía en su quarto, dio
a la Congn. su V. Exmo. Fundad.
Dn Luis Crespi Lib. 2^o de su
Vida 101 22.¹²⁸*

El citado D. Luis Crespi de Borja fue como se sabe un ardiente defensor de la Inmaculada Concepción. Nombrado por Felipe IV embajador ante el papa Alejandro VII, debióse a sus buenos oficios la obtención de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, un decisivo paso a favor de la causa inmaculista según se ha señalado con anterioridad.

Teniendo en cuenta los rasgos estilísticos de esta pintura y su pertenencia a D. Luis Crespi, cronológicamente puede situarse en el segundo tercio del siglo XVII, siendo obra de pintor valenciano cuya firma, hoy imperceptible, podría revelarse tras una conveniente limpieza. El autor, con toda seguridad, debió de realizar esta composición por encargo directo de su dueño, pues en ella, además de un cierto amaneramiento, se

¹²⁷ LOZANO I ALFONSO, Baltasar, «Purísima», *Representaciones jesuíticas en Valencia: Patrimonio arquitectónico y bienes culturales*. Valencia, 2003, pág. 55.

¹²⁸ TOMÁS DE LA RESURRECCIÓN. *Vida de D. Luis Crespi de Borja*. Valencia, 1696.

observa clara intencionalidad teológica, una voluntad de convertir el lienzo en alegato plástico de la doctrina favorable a la Inmaculada Concepción, propósito éste fácilmente comprensible, dado el gran fervor inmaculista de su inspirador,¹²⁹ en una época de tan apasionadas polémicas en torno al privilegio mariano.

La Virgen aparece en pie, en el centro de la composición, las manos unidas devotamente en actitud orante, los cabellos sueltos cayendo sobre sus hombros y busto. Va vestida con una túnica rosácea y amplio manto azul, con los bordes perfilados en dorado. Como imagen de la Mujer Apocalíptica, se halla coronada por doce estrellas, rodeada de sol —un resplandor envuelve su figura—, y teniendo la luna por escabel, todavía con las puntas hacia arriba, al contrario de lo recomendado por Pacheco.¹³⁰

Sobre ella, entre nubes, y al estilo de las primeras versiones en grabado de la *Tota Pulchra*, aparece el Padre Eterno, representado como un venerable anciano de lengua y frondosa barba, con los brazos extendidos en actitud de bendecir y llevando un manto vaporoso. Debajo aparece una filacteria donde se lee la habitual inscripción «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*».

Alrededor de la Señora, entre oscuros celajes, se han dispuesto gran número de símbolos y alegorías marianas, algunas no usuales en la anterior iconografía de la *Tota Pulchra* e inspiradas en las letanías lauretanas, ya en esta época muy difundidas.

El conjunto rezuma intencionalidad apologética, propia del ambiente de controversia teológica en que se fraguó; hay como un ingenuo empeño en reunir todos los atributos y figuras que puedan demostrar, plásticamente, la pureza inmaculada de María.

Así, en la parte superior, se encuentran los símbolos astrales, a la derecha la luna, con la inscripción «*Pulchra ut luna*», y el sol, «*Electa ut sol*», ambos ingenuamente representados como unas caras. Más abajo vemos varios atributos arquitectónicos, concretamente a la derecha la puerta, o «*Porta coeli*», portada adintelada, rematada por un frontón triangular, de inspiración joanesca, y junto a ella la «*Turris ebúrnea*», símbolo tomado de las letanías lauretanas, que no aparecía en las anteriores versiones de la *Tota Pulchra*. A la izquierda, al mismo nivel, la «*Turris David*», convencionalmente representada como un torreón cilíndrico rematado por una barbacana y junto a ésta la «*Scala coeli*», también ausente en la iconografía clásica de la *Tota Pulchra* por derivar de alguna letanía prelauretana, si bien esta imagen mariana aparece ya mucho antes en la literatura patristica, expresando el papel de María como mediadora entre Dios y los hom-

¹²⁹ VIDAL TUR, 1961, 204-251.

¹³⁰ PACHECO, 1645, 481.

bres. A recordar que ya San Juan Damasceno en la *Homilía en la Dormición II* denomina a la Virgen «*Tu vitae pons et scala coeli*»,¹³¹ o que Georgios Piside en el *Himno Acathistos* la saluda con la invocación «*Ave scala coelestis per quam Deus descendit*».¹³² También san Anselmo en su *Oratio LV* describe a María como «*scala coeli, thronum Dei*».¹³³

En el nivel inferior se hallan dos símbolos arquitectónicos y otros dos fitomórficos; así en la parte derecha vemos el «*Templum Dei*», inexistente en las habituales representaciones de la *Tota Pulcra*, muy frecuente, sin embargo, en la literatura patristica. Así, san Isidoro de Sevilla, por ejemplo, en *De Ortu et obitu Patruum*, escribiendo acerca de María la llama: «*Mater domini, templum Dei*»,¹³⁴ san Juan Damasceno en la *Homilía en la Natividad*, «*templum Dei sanctum*»,¹³⁵ y José el Himnógrafo en su *Mariale* le dedica parecido elogio: «*templum et palatium regis*».¹³⁶ Esta imagen hace referencia especialmente a la maternidad divina de María, apareciendo junto a ésta el lirio, cuya cartela contiene la expresión «*Lilium convalium*», a diferencia de la usual leyenda «*Lilium inter spinas*». En la parte izquierda la «*Porta clausa*», tomada asimismo de una invocación litánica prelauretana, inspirándose aquí en la visión de Ezequiel (*Ezequiel*, 44, 1, 2), imagen repetida en la literatura patristica. Así, san Ambrosio, en el *Liber de Institutione virginis*, sentencia al respecto: «*Quae autem es illa porta sanctuarii, porta illa exterior ad orientem, quae manet clausa (...) Haec porta est Beata María, de qua scriptum est 'Dominus per transibit per eam et erit clausa' post partum*»,¹³⁷ y san Jerónimo en el *Comentario* al Libro de Ezequiel exclama «*Pulchre quidam portam clausam per quam solus dominus Deus Israel ingreditur*».¹³⁸

A su lado destaca la rosa mística, inspirada esta vez ya en la letanía lauretana, sustituyendo a la habitual «*Plantatio rosae in Jerico*». Más abajo, se halla el pozo, con brocal cilíndrico y soporte de gran barroquismo, muy minuciosamente representado. Su correspondiente rótulo indica «*Puteus aquarium*». Al mismo nivel, pero en el lado derecho, se ve la «*Fons signatus*» de ejecución cuidada, con taza y plato circulares decorados con molduras. Junto a éste se halla el «*Speculum sine macula*» de acuerdo con la

¹³¹ P.G. 96, 733.

¹³² P.G. 92-1335.

¹³³ P.L. 158, 962.

¹³⁴ P.L. 83-148.

¹³⁵ P.G. 96, 670.

¹³⁶ P.G. 105, 983.

¹³⁷ P.L. 16, 1174.

¹³⁸ P.L. 25-430.

tipología joanesca. En la zona inferior encontramos cinco atributos vegetales, a la derecha la vara de Jesé, o «*Virgo Iesse*», junto a ésta un símbolo extraño con la inscripción «*Quasi platanus*», y el olivo, en cuya filacteria, enroscada en el tronco, se lee «*Quasi oliva*»; a la izquierda el cedro, «*Quasi cedrum*»; la palmera, muy naturalista, «*Quasi palma*», y el ciprés, de gran esbeltez, «*Quasi cupresus*».

Los restantes atributos se integran, según lo preceptuado por Pacheco, en un paisaje de tono grises y verdosos, muy manierista. Allí se encuentra la ciudad, a la izquierda, amurallada, destacando varias torres en el interior y con la inscripción «*Civitas Dei*», la «*Stella maris*», en el fondo sobre un paisaje marino, y el huerto, «*Ortus conclusus*» a la derecha. Formando parte de este paisaje, además del dicho fondo marino, aparecen en primer término una florecillas en cuya cartela se lee «*Flos campi*», imagen tomada también de unas letanías marianas, así como una especie de serpiente con la inscripción «*Conteret caput tuum*», en referencia al pasaje del *Génesis*, 3, 15: «Ella aplastará tu cabeza».

En resumen, en toda esta pintura se observa un intento de demostrar plásticamente la pureza inmaculada de María, reuniendo, alrededor de su figura, gran número de atributos y símbolos que expresan sus virtudes y privilegios. Esta intención de ferviente panegírico teológico y los recursos empleados en ello resultan perfectamente comprensibles si se tiene en cuenta el ambiente exaltado en torno al misterio mariano, propio de la época.

Desde el punto de vista iconográfico, aunque es evidente un conocimiento de la iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción, este lienzo no se sustrae al esquema cincocentista de representación de la *Tota Pulchra*, tan arraigado en Valencia, bien que interpretado con tal libertad, al servicio de una expresión gráfica, lo más clara posible, de la idea de la Concepción Inmaculada de María.

1.27. Taller de Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1662. Museo de la Ciudad

Óleo sobre lienzo. 152 x 108 cm.

Juan Bautista Valda, en su crónica sobre las fiestas celebradas en Valencia en 1662 con motivo del breve de Alejandro VII en favor de la doctrina inmaculista promulgado el 8 de diciembre del año anterior, refiere el encargo por parte de los jurados de dos pinturas que debían llevarse a continuación del último carro triunfal de la cabalgata organizada por la Ciudad para el 16 de abril de aquel año, indicando concretamente que el jurado

... en cap de Caballeros, Don Luis Mercader llevaba un guión de tela passada de oro, y blanco, que para esto se mandó texer, riquísima, y de gran realce, y en una, y otra parte de él dos Imagenes de la Concepción, que se mandaron pintar á Geronimo de Espinosa, pincel que no reconoce oy inferior en España, como lo autoriça la encarecida estimación de qualquier obra de su mano.¹³⁹

La noticia sirvió a Tramoyeres para asegurar, refiriéndose a la capilla de los Jurados, que en el altar mayor de la capilla se expuso en 1668 el cuadro de la Coronación de la Virgen, pintado en 1662 por Jerónimo Jacinto Espinosa y que en forma de pendón o guión figuró en las solemnes fiestas de la Concepción celebradas en dicho año.¹⁴⁰

305

Resultando difícil que en aquella fecha se identificase la *Coronación* con la *Concepción*, según ha recordado Pérez Sánchez,¹⁴¹ no tiene mucho sentido asociar la imagen pictórica descrita por Valda con la *Coronación de la Virgen* también de Espinosa, perteneciente al Museo de la Ciudad. Muchas mayores posibilidades de que la pintura a que nos referimos figurara en el citado guión presenta el lienzo inédito al que ahora se hace referencia, una *Tota Pulchra*, más próxima en estilo y espíritu a la realizada por Abdón Castañeda para el convento segorbino de San Martín que cualquiera de las versiones directamente derivadas del arquetipo joanesco de la iglesia de la Compañía.

Pintura sin mayores pretensiones artísticas, el esquema tradicional de la composición se acuerda perfectamente con las trazas requeridas para figurar en un guión procesional. La calidad modesta de la obra, muy maltratada por el tiempo a pesar de haber sido sometida hace unos años a una somera limpieza y forrado, avala la hipótesis de ser obra del taller de Espinosa, cuando el pintor, absorbido en la tarea de la realización del gran lienzo titulado *La Inmaculada Concepción y los Jurados de Valencia*, pudo despacharse esta otra con el concurso de alguno de sus ayudantes.

Tan solo la efectista labor de los bordados dorados en realce de la túnica de la Virgen añaden una nota de esplendor barroco a una *Purísima* más bien hierática a pesar de la dulzura que emana de su rostro, algo distante en su solemne y frontalizada presentación, rodeada de unos símbolos apenas emergentes sobre una masa de nubes plomizas pero bien explícitos por su diseño cuidado y aun detallista, tales el espejo, la puerta, el olivo, el huerto cerrado con el ciprés y la palmera, la ciudad —con un portal en primer término que recuerda al de Quart— y el pozo.

¹³⁹ VALDA, 1663, 292.

¹⁴⁰ TRAMOYERES, 1919, 98.

¹⁴¹ PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Valencia, 2000, págs. 190-191.

Es pintura fiel a su época en la atención que concede al efecto de luces y sombras que van modelando los pliegues de un tejido como tisú de la túnica de la Virgen o ponen en realce los adornos florales bordados en espolín de oro.

1.28. Anónimo. Ca. 1660-1670. Fundación «San Juan Bautista». Valencia

Óleo sobre lienzo. 228 x 175 cm.

Este lienzo, propiedad de la Fundación «San Juan Bautista», instituida en 1868 por Juan Bautista Romero Almenar, marqués de San Juan, pintura cuya procedencia se ignora, presenta un indudable interés, tanto desde el punto de vista del estilo y atribución, como en lo concerniente a sus peculiaridades iconográficas.

Efectivamente, este lienzo no se sustrae al modelo de representación de la Virgen *Tota Pulchra*, aunque, desde luego, interpretado con cierta libertad. María, ataviada con amplia túnica color jacinto y manto azul plumizo, surge entre las nubes representada como Mujer Apocalíptica, coronada de estrellas en pie sobre la luna y aplastando al dragón infernal, expresando así su triunfo sobre el Mal. Sus cabellos sueltos caen sobre sus hombros y espalda, cubiertos por una especie de velo o mantilla que se recoge alrededor del cuello. Lleva las manos unidas en actitud de plegaria sobre el pecho y su mirada se inclina humildemente hacia el suelo.

En la parte superior, como recuerdo del esquema joanesco de representación de la Purísima, figura la Santísima Trinidad, el Espíritu Santo, en lo alto, irradiando un foco de luz que ilumina a la Virgen, y, sobre las nubes, más abajo, el Padre y el Hijo, figuras no bien resueltas, de un tamaño excesivamente reducido. Curiosamente ambas divinas personas sostienen entre sus brazos el orbe del mundo.

Alrededor de la figura de la Virgen se disponen los habituales símbolos marianos, de ejecución muy cuidada y dibujo correcto, como ya se ha indicado también. Han desaparecido asimismo todo tipo de cartelas o rótulos identificadores.

En la parte superior, como es usual, figuran los símbolos astrales, a la derecha la luna, y a la izquierda, la estrella de mar y el sol ingenuamente representado como una cara, al estilo de los primeros grabados. Más abajo se halla, a la izquierda una nave, símbolo que sólo aparece en la literatura mariana tardía, refiriéndose al papel de María como mediadora;¹⁴² a la derecha, dos símbolos arquitectónicos, la torre de David, y la puerta del cielo, a la que curiosamente asciende una escalera, la *Scala Dei*, símbolo

¹⁴² LLOMPART, Gabriel, «De la nave de la Virgen a la Virgen de la Nave», *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología 2*. Palma de Mallorca, 1973, págs. 107-132.

mariano que tampoco aparece en la iconografía clásica de la Virgen *Tota Pulchra*, por tomarse en préstamo de alguna letanía prelauretana, y que expresa asimismo el papel de María como intermediaria entre Dios y los hombres.

En el plano inferior se encuentran otros símbolos arquitectónicos, a la derecha la *Civitas Dei* y a la izquierda el *Templum Dei*, templo circular, rodeado de columnas, y cubierto de cúpula semiesférica, recordando ligeramente el de *San Pietro in Montorio* de Roma. Más abajo, la fuente, con elevado pilón y dos platos circulares de los que mana un surtidor, y en la parte derecha, el pozo.

Por debajo aún figuran varios símbolos florales, todos ellos delicadamente tratados, revelando un cierto preciosismo, a la izquierda el rosal y a la derecha el lirio, así como otras florecillas, haciendo referencia probablemente a la *Flos campi* de unas letanías prelauretanas. Finalmente en el ángulo inferior izquierdo se halla el *Speculum sine macula*.

Se trata, pues, de una interesante representación de la Inmaculada Concepción, sujeta todavía al modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, pero evidenciando una gran libertad y originalidad en su interpretación, así como un perfecto conocimiento, por lo avanzado de su fecha, de la iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción. A destacar su singularidad, desde el punto de vista estilístico e iconográfico, dentro de la pintura valenciana, y su un tanto remota conexión con el modelo de Inmaculada fijado por Massimo Stanzione para el colegio jesuítico de Sevilla, actualmente en la Real Academia de San Fernando y, sobre todo con dos pinturas sevillanas, la realizada por Francisco Pacheco para la catedral de Sevilla, obra ésta en la que las figuras de la Santísima Trinidad aparecen igualmente muy diminutas, y la de autor anónimo conservada en la sacristía de la catedral hispalense. No sería extraño por tanto la procedencia foránea de esta pintura.

1.29. Anónimo. Ca. 1700. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre tabla. 130 x 100 cm.

En los depósitos del Museo de Bellas Artes y proveniente, sin duda, de uno de los conventos desamortizados, se conserva otra representación de la Virgen *Tota Pulchra* inspirada una vez más en la célebre pintura de Juan de Juanes de la iglesia de la Compañía de Valencia.

La figura de la Virgen, bastante bien resuelta, resulta muy similar a la de la citada obra de Juanes en cuanto a actitud, disposición, vestiduras, etc., pero revela en general una mayor tosquedad, evidente en la factura, en el tratamiento del color, en la expre-

sión del rostro, muy lejos de la belleza y dulzura de la *Purísima* de la Compañía. Una aureola rosáceo-amarillenta rodea la Virgen, en recurso que imita a la de la *Inmaculada* de Juanes, pero sin la suave matización, la luminosidad de tonalidades de aquélla. No aparece aquí en cambio la representación de la Santísima Trinidad en la parte superior, tal vez por haberse cortado la tabla o perderse el ático del retablo.

Como es habitual, a ambos lados de la Virgen se disponen los símbolos marianos sobre nubes, de acuerdo con el modelo de Juanes pero con una cierta libertad de tratamiento. Así, en la parte superior se hallan los símbolos astrales, a la derecha la estrella, con la inscripción «*Stella maris*», y a la izquierda el sol, ingenuamente representado como una cara con la tradicional filacteria conteniendo las palabras «*Electa ut sol*». Debajo de ésta se encuentra el lirio, con la inscripción «*Lilium inter spinas*», muy similar al de la *Purísima* de Juanes, pero situado en un lugar muy poco habitual. Debajo, también en un lugar poco frecuente, aparecen la palmera y el ciprés, con sus respectivas indicaciones «*Quasi palma exaltata*» y «*Quasi cipressus in monte Sion*».

En el mismo nivel, a la derecha, se halla la puerta, inspirada en la de Juanes, si bien algo embellecida, pues se trata de una portada adintelada, flanqueada por dos columnas corintias apoyadas en sendos pedestales, en cuyo interior se abre un vano de arco peraltado, cerrado por una puerta de madera con diversos adornos y toda ella rematada por un frontón triangular decorado con tres bolas en los vértices en cuyo rótulo se lee «*Porta celi*». Conviene señalar que es muy raro que la puerta aparezca a la derecha, siendo habitual, desde las primeras representaciones en grabados, que esté a la izquierda. Debajo de aquélla se encuentra el rosal, tratado con bastante detallismo, y el cedro, poco naturalista esta vez, con las respectivas inscripciones «*Plantatio rosae*» y «*Quasi cedrus exalt[ata]*».

En el mismo plano, en la parte izquierda, se halla la «*Turris David*», convencionalmente representada con un torreón cilíndrico rematado por una barbacana almenada. Curiosamente, también es poco usual su colocación a la izquierda. Más abajo, se colocan la fuente, «*Fons ortorum*», inspirada en la de Juanes, y el «*Speculum sine macula*», muy similar al de la citada obra de Juanes, pero situado de perfil, resultando rara asimismo esta asociación. A la misma altura, a la derecha, se encuentra el huerto cerrado, el «*Ortus conclusus*», esta vez carente de originalidad, únicamente se ha situado dentro de él el olivo sobre una cartela con la inscripción «*Oliva speciosa in campis*», solución repetida en varias representaciones de este tipo. En el extremo inferior no figuran pues, como es característico, el huerto y la ciudad, aquel a la derecha, muy convencional, con la inscripción «*Puteus aquarum*», ésta, a la izquierda, de decidido aire medieval, con una puerta flanqueada por dos torres almenadas, en primer plano, evocadoras

de las del portal de *Serrans*, además de curiosas construcciones en su interior, tales un templo cubierto por cúpula semicircular rematado por un lucernario, una torre prismática, etc.

El tratamiento de los símbolos revela cierta tosquedad, incluso una factura algo descuidada en cuanto a su ejecución si bien no exenta de relativa libertad en cuanto a la distribución de las alegorías marianas.

Es ésta, pues, otra de tantas Inmaculadas inspiradas en Juan de Juanes, evidentemente posterior, tal vez del siglo XVIII, pero sin pretender ser una copia literal. Como se ha indicado los atributos se sitúan y resuelven con gran libertad, testimoniando, una vez más, cómo aquella célebre obra deviene en arquetipo modélico.

1.30. Copia de Juan de Juanes. Antonio José Estruch. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre lienzo. 86 x 66 cm.

Este lienzo, ingresado en el Museo de Bellas Artes de Valencia por donación de D.^a Amparo Maycas, viuda de Pallarés, en 1952, ha sido atribuido al pintor Antonio José Estruch Martínez (San Juan de Énova, 1835-Puebla Larga, 1907),¹⁴³ atribución probable ya que el citado artista se dedicó preferentemente a la copia de obras de pintores renacentistas, conservándose numerosas versiones de su mano no sólo de Juan de Juanes sino también de Rafael y Leonardo.¹⁴⁴ En cualquier caso, se trata con seguridad de una copia, con ligeras variantes, realizada a la vista del original en el siglo XIX, de la Inmaculada Concepción de Juan de Juanes venerada en la iglesia de la Compañía de Valencia.

La figura de la Virgen, en el centro de la composición, es idéntica, en cuanto a actitud, disposición, indumentaria, etc., a la citada obra de Juan de Juanes, aunque, desde luego, no tiene la ligereza, la elegancia de aquélla, ni tampoco su expresión de dulzura y beatitud. Las figuras de Dios Padre y Jesucristo, entre nubes y ángeles, coronando a la Virgen, son asimismo muy semejantes a las del recurrente modelo. Remata la composición, asimismo, el Espíritu Santo en forma de paloma y debajo la habitual inscripción «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*».

A ambos lados de la Virgen, simétricamente dispuestos en dos bandas verticales, aparecen, entre nubes, los típicos símbolos marianos, con la misma disposición que en

¹⁴³ GARÍN ORTIZ DE T., Felipe M.^º. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1955, n.º 67.

¹⁴⁴ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Guía Abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970, pág. 130.

la tabla de Juanes al ser una réplica directa de aquellos. Llevan sus correspondientes cartelas con las inscripciones identificadoras usuales. Así en la parte derecha del que mira, de arriba a abajo, aparecen la estrella, la torre, el ciprés y el espejo, el olivo y el lirio, el pozo y el huerto. En la parte izquierda, también de arriba abajo, el sol, la puerta, el rosal, la fuente, el cedro, la palmera y la ciudad. Como queda indicado, todos ellos derivan pictóricamente de los de la *Inmaculada* de Juanes, sin apenas modificación alguna.

310

La factura no deja de ser minuciosa y aun preciosista, pero carente de toda libertad creativa y de soltura, rasgo característico de toda copia. Revela un buen oficio, un buen saber hacer pero, al mismo tiempo, obvio mimetismo servil. Respecto al colorido, no logra sin embargo la delicada matización de tintas de la obra original.

Se conoce otra versión de la misma obra de Juanes, por el propio Antonio J. Estruch, actualmente en colección particular, ejemplos, ambas, de la larga pervivencia como imagen de devoción, o lo que es lo mismo, la enorme aceptación, a nivel popular, del arquetipo joanesco.

2. La imagen definitiva de la Inmaculada Concepción

En Valencia, dado lo arraigado del esquema joanesco cincocentista de representación de la Inmaculada Concepción así como la profunda devoción popular que la célebre *Purísima* de Juanes ha venido suscitando, el nuevo modelo iconográfico que ha dado en denominarse «imagen definitiva de la Inmaculada Concepción», tarda en introducirse y aún más en generalizarse.

Dejando aparte a Ribera, pintor valenciano de origen al haber nacido en Xàtiva en 1591, pero muy desvinculado del ámbito pictórico local, autor temprano de espléndidas interpretaciones de este nuevo tipo iconográfico, tal la que le encargara el virrey de Nápoles y conde de Monterrey en 1635 para el convento de agustinas de Salamanca, durante el siglo XVII se siguen pintando por todo el antiguo Reino nuevas versiones de la *Tota Pulchra*, algunas más libres, intentando superar este esquema, otras todavía sujetas a él, como la ya citada de Abdón Castañeda o la que perteneció a D. Luis Crespi de Borja. Las únicas excepciones las constituyen Jerónimo Jacinto de Espinosa, Pablo Pontons, Vicente Salvador Gómez o Juan Antonio Conchillos, y antes que ellos el toledano Pedro Orrente, autor también de algunas *inmaculadas* durante su estancia en Valencia, e intérpretes todos ellos durante el siglo XVII del fervor inmaculista valenciano que adopta ya los nuevos modelos. Pero la producción de estos artistas no es com-



José Ribera. Iglesia del convento de las agustinas descalzas. Salamanca.

parable a la de un pintor coetáneo como Murillo, y así la proyección de ellos en lo que se refiere a esta producción iconográfica resultó un tanto limitada. Tan sólo a partir del primer tercio del siglo XVIII, y sobre todo, a finales de éste, parece generalizarse en Valencia el nuevo modelo de representación de la Inmaculada Concepción, siendo evidente especialmente la influencia de Palomino y más tarde de Mariano Salvador Maella, al recrear ambos estereotipos murillescos de la Inmaculada que tanto éxito había alcanzado por doquier. Desterrada absolutamente ya la túnica de color jacinto, apenas presente en las *Purísimas* valencianas, se consolida la tradicional túnica blanca y manto azul, los colores recomendados por Pacheco y ya utilizados por Vicent y Joan Macip siguiendo las experiencias místicas de santa Brígida de Suecia, santa Beatriz de Silva o las del propio P. Alberro. Respecto al modelo femenino elegido, no siempre los pintores valencianos se atienen, como sí en cambio Velázquez o Zurbarán a lo recomendado por Pacheco en estos términos:

*Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel.*¹⁴⁵

Ese modelo asocia a la visión de la Mujer aureolada de doce estrellas contemplada por san Juan en el Apocalipsis, la promesa, hecha por Dios a Adán en el paraíso terrenal, de una mujer que había de aplastar la cabeza de la serpiente.

En la propia azulejería, tan apegada a modelos iconográficos tradicionales, por servirse generalmente de viejos grabados o xilografías, también se adopta el nuevo modelo, del que constituye un hermoso ejemplo el panel de azulejería existente en la celda prioral de la cartuja de Porta Coeli, y en el que la imagen de la Inmaculada aparece todavía rodeada de los símbolos marianos más habituales, asociación ésta que también vemos repetirse en el grabado.

Las visiones de santa Catalina Labouré y de santa Bernardita Soubirous, acaecidas en 1830 y 1848, respectivamente, invalidaron los escrúpulos jansenistas, hostiles a toda imagen de la Virgen que no tuviese el Niño en brazos, y confirmaron la popularidad de este modelo iconográfico. En palabras de E. Mâle, esa espléndida imagen de la Inmaculada, en gesto de plegaria, con la cabellera y el manto ligeramente ondulados por el viento del infinito, radiante su pureza más antigua que el mundo y engalanada de una eterna juventud, hermosa como un pensamiento de Dios, «la alza muy por enci-

¹⁴⁵ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, edic. 1990, pág. 576.

ma de la controversia; tiene la sublimidad de una idea eterna y ni la propia Edad Media ha concebido nada más elevado». ¹⁴⁶

2.1. Miguel de Vera. Ca. 1582-1585. Museo Diocesano de Arte Sacro. Orihuela

Plata dorada. 57 cm.

Imagen realizada en plata dorada sobre peana de bronce dorado, se destina a las procesiones claustrales organizadas por el cabildo de la catedral de Orihuela. Como debía servir a estos fines durante todo el año litúrgico, con y sin el Niño, a ello corresponde una de sus mayores peculiaridades, la posibilidad de cambiar de advocación mediante el cambio de algunas de sus piezas. Así, con la corona y el Niño es la Virgen Madre, mientras que, retirando estas piezas, y poniéndole otro juego de manos, se adapta a la iconografía de la Inmaculada Concepción, a cuyo efecto mantiene igualmente el radiante ovalado que circunda la parte posterior de la imagen.

Por si fuera poco, la imagen de la Virgen aparece, de propósito, en pie sobre unas nubes, tres querubines y el creciente lunar. Viste un velo que le cubre la mitad de la cabeza, manto y túnica, paños éstos tratados como en la época clásica, ceñidos a su anatomía, como si estuvieran mojados. Tanto la cara de la Virgen como el Niño y las manos están pintados mientras que el resto de la imagen aparece sobredorada, intervención que volvió a realizarse de nuevo en 1732 por el platero Bernardo Gil, autor de las andas de plata realizadas ese año para llevarla en procesión. ¹⁴⁷

2.2. José Ribera. 1635. Iglesia del convento de las agustinas descalzas. Salamanca

Óleo sobre lienzo. 5,02 x 3,29 m.

Entre diciembre de 1633 y mayo de 1634, Ribera recibió, de parte de D. Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey, virrey de Nápoles, el encargo de realizar un lienzo de altar con la Inmaculada y una Piedad para el gran altar de mármol, obra de Cosimo Fanzago, de la nueva iglesia del convento salmantino de agustinas.

Esta Inmaculada, situada en el centro del citado retablo y firmada abajo, a la derecha, con la inscripción «Jusepe de Ribera, español, valenciano, F. 1635», constituye uno de los logros más significativos de la madurez de Ribera, con grandes repercusiones en la pintura española posterior, como demuestran particularmente los ejemplo de

¹⁴⁶ MALE, 1985, edic. española, 81.

¹⁴⁷ SÁNCHEZ PORTAS, Javier, «Virgen del Cabildo», *La luz de las imágenes. Orihuela*. Valencia, 2003, 297.

Murillo y su taller. En el *Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe* de Roma, se conservan cuatro dibujos preparatorios para esta tela de Salamanca, realizados a pluma y en tinta oscura, dos relativos a la Inmaculada con los querubines en vuelo, uno a la figura del Padre Eterno y a otro el ángel con el ramo de olivo, situado a la derecha de la Virgen.¹⁴⁸

314

Conviene señalar que el citado conde de Monterrey, protector del convento de agustinas de Salamanca, intervino como embajador en Roma ante Gregorio XV en las negociaciones que propiciaron el decreto pontificio de 1622 a favor de la Inmaculada. Quería por tanto, con el encargo a Ribera, perpetuar la representación pictórica de una apoteosis de la Virgen que expresara el triunfo conseguido.

Y fue tal el acierto del pintor que puede afirmarse, como justamente ya señalara C. Justi y E. Tormo, que dentro del género de composición grandiosa, rodeada de ángeles, como glorificación y apoteosis de la Purísima, esta obra no tiene rival, igualando o incluso superando, por la brillantez de la luz y del color, la nobleza de las formas y la invención artística, a los mejores logros, dentro de este tipo de representación pictórica, de autores como Murillo, Guido Reni o Rubens.¹⁴⁹

En este lienzo, totalmente permeable a los módulos barrocos —parece que Ribera pudo tomar como punto de partida la Inmaculada pintada por Lanfranco entre 1628 y 1630 para la iglesia romana de los capuchinos—, destaca especialmente el logradísimo movimiento ascensional de las figuras, el reparto sabio y nada simétrico de luces y sombras, de acuerdo con los recursos típicos de Ribera, bien que tamizados por una dulzura acentuada a la que contribuye, sin duda, la captación de una iluminación sobrenatural en contraste con la de los celajes del paisaje de la parte baja de la composición.

Se trata por tanto de una de las representaciones más acabadas de la Inmaculada Concepción, en la que la Virgen aparece como mujer celeste, ideal, envuelta entre ángeles y nubes, rodeada de luz, representada como una joven muchacha, tal vez el retrato de algunas de las hijas habidas con Catalina Azzolino, o mejor por la edad que representa, una sobrina suya, hija de su hermano Juan.¹⁵⁰ Como ocurre en otras obras de Ribera, la Virgen presenta los cabellos sueltos resbalando sobre sus hombros, va vesti-

¹⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y Nicola SPINOSA, *La obra pictórica completa de Ribera*. Barcelona, 1979. pág. 107, y Ribera (1591-1652). Madrid, 1992, págs. 284-286.

¹⁴⁹ JUSTI, Carl, *Diego Velázquez and his Time*. Madrid, edic. 1953, pág. 308, y ELÍAS TORMO, 1915, 44.

¹⁵⁰ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe, «Aportaciones recientes a la bibliografía del pintor Ribera», *Archivo de Arte Valenciano*, 1953, págs. 88-89.

da con una amplia túnica cubierta con un manto, con las manos cruzadas sobre el pecho, en actitud devota, dando ese gesto una sensación de quietud, de inmovilidad, que contrasta con los vuelos del manto. Como corresponde al modelo de la Mujer Apocalíptica aparece en pie sobre la luna, cercada de sol y coronada por doce estrellas, tal y como ya indicara Pacheco, si bien cayendo en el error que éste se encarga de censurar al colocar las puntas de la luna hacia arriba, siendo imposible, según explica este pintor y tratadista, que de tal modo la Virgen recibiera la luz del sol.¹⁵¹

En la parte superior, como reminiscencia de las representaciones de la *Tota Pulchra*, aparece el Padre entre nubes y ángeles, con el brazo derecho enérgicamente extendido en gesto de sumo beneplácito divino, y debajo el Espíritu Santo en forma de paloma con las alas extendidas en acusado movimiento ascensional.

Alrededor de la Virgen se disponen, entre nubes, una serie de querubines, ángeles infantes y, más abajo, a ambos lados, rematando el grupo, dos ángeles mancebos. Algunos de ellos sustentan varios de los característicos atributos marianos. Así, en la parte derecha, uno de estos ángeles infantes lleva un ramo de olivo. En la parte izquierda, otro angelito presenta un manojo de rosas delicadamente tratado. A su derecha, entre las nubes, se halla el «*Templum Dei*», en forma de templete cilíndrico rodeado de columnas y cubierto por una cúpula que recuerda el de *San Pietro in Montorio* de Roma. A señalar que el templo, como símbolo mariano, no aparece en las representaciones de la *Tota Pulchra*, pero es sin embargo una imagen frecuentemente repetida en la literatura patristica que pasó a las letanías lauretanas, posteriores a la iconografía de la *Tota Pulchra*. Así, san Isidoro de Sevilla por ejemplo, en *De ortu et obitu Patrum* denomina a María «*Mater Domini, templum Dei*».¹⁵² San Juan Damasceno, en su *Homilía en la Natividad de María*, también la llama «*templum Dei sanctum*»¹⁵³ y asimismo José el Himnógrafo en su *Maríale* le dedica parecido elogio: «*templum et palatium regis*»¹⁵⁴.

Más arriba, también a la izquierda, se encuentra la luna, representada como una esfera en la que se ha dibujado una cara. Otros símbolos se hallan integrados en el paisaje de la parte baja, como poco después aconsejaría Pacheco: «Los atributos de tierra se acomodarán por país».¹⁵⁵ Así, a la derecha, vemos el huerto cerrado y la torre cilíndrica, rematada por una barbacana almenada. A la izquierda, la fuente y al fondo la ciudad, a orillas del mar.

¹⁵¹ PACHECO, 1649, 481.

¹⁵² PL 83, 148.

¹⁵³ PG 96, 670.

¹⁵⁴ PG 105, 983.

¹⁵⁵ PACHECO, 1649, 483.

Es ésta, en resumen, una de las más interesantes representaciones definitivas de la Inmaculada Concepción, uno de los mayores logros de la madurez de Ribera, realmente paradigmática en cuanto a modelo iconográfico dentro de la pintura española posterior.¹⁵⁶

2.3. José Ribera. *Ca. 1637-1640. museo del Prado. Madrid*

Óleo sobre lienzo. 220 x 180 cm.

316

Obra seguramente de Ribera, debió de ser realizada con posterioridad a la Inmaculada del convento de las agustinas de Salamanca y con destino al convento de San Pascual de Madrid de monjas clarisas.

La altísima calidad, evidente en la figura de la Virgen, pero también en la interpretación pictórica del manto, contrasta con cierta fatiga expresiva y de modelado en los rostros de las criaturas angélicas, lo que ha hecho pensar en la posibilidad de tratarse de obra de taller o, mejor, de un original terminado con la ayuda de un colaborador directo.

Existen dos ejemplares muy similares a éste, ambos firmados y fechados en 1637, uno en el *Museum of Art* de Columbia, y otro perteneciente a la colección *Schloss Rohrau*, en Harrach (Austria).¹⁵⁷

La figura de la Virgen, en el centro de la composición, es idéntica a la del lienzo de Salamanca en cuanto a disposición, vestiduras, ademanes, etc. Quizá el rostro de aquella esté mejor resuelto, revele una mayor dulzura. Como Mujer Apocalíptica aparece también sobre una media luna, coronada sobre doce estrellas y cercada de sol. Pero además aquí se incorpora, enroscado en la luna, un ser monstruoso, síntesis del dragón apocalíptico y de la serpiente del *Génesis* que María, como nueva Eva, debe aplastar. Expresa, sin duda, el triunfo de la Virgen Inmaculada sobre el espíritu del mal. A ambos lados de esta figura aparecen una serie de ángeles infantiles o simples cabecitas aladas más descuidadas, sin lograr expresar el barroco movimiento ascensional del grupo de ángeles de la Inmaculada de Salamanca.

No aparece ya el Padre Eterno en la parte alta —una reminiscencia ya superada de las representaciones de la *Tota Pulcra*—, pero sí los característicos atributos marianos integrados en el paisaje, como ya aparecen en algunas Inmaculadas anteriores de

¹⁵⁶ Dedicar sendos estudios monográficos ARAIYO COSTA, L. «La Inmaculada de Monterrey», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1941, y RICO DE ESTASEN, José, «La Purísima de Ribera», *Boletín de la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilre. Colegio de Abogados de Valencia*, n.º 59, 7-V-1955.

¹⁵⁷ PÉREZ-SÁNCHEZ ESPINOSA, 1979, 110.

Sánchez Cotán, Juan de las Roelas, el Greco o Pacheco, quien años después, recomendaría que «los atributos de tierra se acoden por país».¹⁵⁸

Así, en el paisaje de la parte baja observamos, a la derecha, el huerto cercado y de gran tamaño, el ciprés, y en el fondo, al pie de la montaña, la ciudad. A la izquierda, aparecen en primer término varios rosales y, destacando sobre ellos, una rama con azucenas y, al lado, la palmera. Tras ellos se encuentran el pozo, con habitual brocal cilíndrico, y la torre almenada, de aire muy convencional. Al fondo el sol comienza a despuntar sobre el horizonte marino.

Es ésta, pues, otra versión de la imagen definitiva de la Inmaculada, muy similar a la del convento de las agustinas de Salamanca, sin alcanzar la belleza y la calidad de aquélla, pero muy interesante desde el punto de vista iconográfico por la presencia del repulsivo monstruo situado a los pies de la Virgen, híbrido del dragón apocalíptico y de la serpiente del *Génesis*, así como por la perfecta integración en el paisaje de muchos de los símbolos marianos.¹⁵⁹

Este lienzo fue vendido en 1833 por el marqués de Alcántara a Fernando VII para engrosar las colecciones del Museo del Prado.

2.4. José Ribera. 1646. Convento de Santa Isabel. Madrid

Óleo sobre lienzo.

Esta Inmaculada, fechada en el ángulo inferior derecho con la inscripción: «Jusepe de Ribera, español, F. 1646», se hallaba en la iglesia del convento de Santa Isabel de Madrid antes de 1936, habiendo sido destruida durante la guerra civil.

Identificada con la tela de idéntico tema que se encontraba originalmente en el altar mayor de la capilla del antiguo Palacio Real de Nápoles y que en 1668 fue trasladada, por disposición del virrey Pedro Antonio de Aragón, a la capilla del nuevo Palacio Real, se sabe que en 1672 el mismo virrey la transportó consigo a España.¹⁶⁰

Palomino refiere que, una vez en Madrid, el cuadro fue confiado a Claudio Coello para que rehiciera totalmente el rostro de la Virgen, a cuyo efecto Ribera —según una tradición apócrifa ya entonces muy difundida—, había elegido como modelo a su pro-

¹⁵⁸ PACHECO, 1649, 483.

¹⁵⁹ RICO DE ESTASEN, José, «La Purísima de Ribera en el Museo Nacional del Prado», publicado en *Loores*, suplemento del *Boletín de la Hermandad de la Purísima del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia*, n.º 69, 8-XII-1956.

¹⁶⁰ PÉREZ-SÁNCHEZ ESPINOSA, 1979, 122.

pía hija María Rosa, hermosísima doncella cuyos amores con D. Juan José de Austria ocasionaron no pocos problemas al pintor.¹⁶¹

A semejanza de las anteriores Inmaculadas de Ribera descritas, la Virgen aparece como Mujer celeste, triunfante, entre nubes y ángeles. Va vestida con una túnica amplia, cubierta por un manto; su figura, sus manos recogidas sobre el pecho, se elevan ligeramente hacia la derecha, logrando una impresión de movilidad, de vuelo ascendente. El tratamiento del rostro difiere del de las otras dos Inmaculadas descritas, revelando claramente la intervención de que fue objeto posteriormente por parte de Claudio Coello.

318

Como Mujer Apocalíptica se halla coronada por doce estrellas, cercada de sol y en pie sobre la luna que aquí, curiosamente, aparece con las puntas hacia abajo, siguiendo la recomendación de Pacheco al prescribir: «Debajo de los pies la luna, con las puntas hacia abajo (...) lo cual es forzosa para que alumbre a la Mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol».¹⁶²

En la parte superior, rematando la composición, aparece un conjunto de ángeles infantiles y serafines, integrando una composición de logrado barroquismo. A ambos lados de la figura de la Virgen se disponen también, con cierta simetría, varios ángeles mancebos e infantiles, portadores de los característicos atributos marianos. Así, el ángel mancebo de la derecha lleva en sus manos un ramo de azucenas, una palma el ángel infante que se halla encima, y una simbólica rama de olivo el que se encuentra sobre éste. A la izquierda, uno de estos angelitos presenta un espejo y otro un manojo de rosas.

Esta Inmaculada, hoy desaparecida, constituye otros de los logros de Ribera, al haber sabido captar con gran sutileza el movimiento ligeramente ascensional, ingravido, de la figura de la Virgen, resultando especialmente interesante, desde el punto de vista iconográfico, por la manera de representar los símbolos marianos, sustentados por ángeles y convertidos, los árboles y plantas, en simple ramos.

El propio Ribera retomaría el tema con algunas variantes y en dimensiones reducidas en la Inmaculada firmada en 1637, actualmente en la Schloss Rohrau, y en la de igual fecha conservada ahora en la colección Krees en el *Columbia Museum of Art and Science*.

¹⁶¹ PALOMINO, edic. 1947, 1007.

¹⁶² PACHECO, 1645, 483.

2.5. Jerónimo Jacinto Espinosa. 1660. Paraninfo. Universitat-Estudi General. Valencia

Óleo sobre lienzo. 267 x 181 cm.

En 1660, época en que Valencia, como España entera, bullía en fervor inmaculista, Espinosa pintó para la Universidad esta Inmaculada monumental que preside el histórico paraninfo. Según relata Juan Marciano en sus *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio* se debe a iniciativa del P. Arbuxech, gran devoto de la Inmaculada, el encargo de este cuadro.¹⁶³

Espinosa, como Murillo en Sevilla, o Cerezo y Antolínez en Madrid, se convierte en el más conspicuo intérprete artístico del fervor inmaculista en Valencia, realizando además de ésta, una soberbia Inmaculada, fechada en 1663, para uno de los retablos del crucero de la iglesia arciprestal de Lliria, destruida en 1936 y citada por Orellana¹⁶⁴ y Tormo,¹⁶⁵ además de otra que, según Pérez Sánchez,¹⁶⁶ circuló por el mercado artístico norteamericano entre 1916 y 1920 sin olvidar el célebre cuadro de *La Inmaculada y los Jurados de Valencia* que comentaremos más tarde y varios estandartes y estampas para las fiestas inmaculistas de 1662 según nos informa la crónica de Juan Bautista Valda.¹⁶⁷ Por otra parte, en el Museo de Bellas Artes se conserva un dibujo, a lápiz negro, sobre papel verjurado blanco (290 x 180 mm), que A. Espinós atribuye también a Espinosa,¹⁶⁸ tratándose quizá del boceto de alguna obra hoy perdida.

La Virgen aparece en esta pintura en concreto en figura mayestática, erguida, con las manos devotamente recogidas, vestida con la clásica túnica blanca, muy amplia, cubierta por un manto azul, con los cabellos sueltos deslizándose sobre los hombros. Su figura recuerda todavía a la célebre *Purísima* de Juanes. Como Mujer Apocalíptica figura coronada por doce estrellas y con la luna a sus pies, representada como un globo, con una parte más iluminada, lo que plantea la duda de si no representa en realidad el globo terrestre. Encima de éste, vemos cuatro cabecitas aladas de ángeles. En la parte superior aparece el Espíritu Santo, en forma de paloma, con las alas extendidas, surgiendo a su alrededor un fuerte resplandor, la *lumen coeli* o luz divina.

¹⁶³ MARCIANO, Juan, *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio*. Madrid, 1854, T.V, libro II, cap. xv, pág. 244.

¹⁶⁴ ORELLANA, edic. 1967, 152.

¹⁶⁵ TORMO, 1915, 58.

¹⁶⁶ PÉREZ-SÁNCHEZ, 1972, 49.

¹⁶⁷ CARRERES ZACARÉS, 1925, 275-279.

¹⁶⁸ ESPINÓS, Adela. «Dibujos de los siglos xv y xvi en el Museo de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1975, pág. 79.



Jerónimo Jacinto Espinosa. Universitat-Estudi General. Parainfo.

A su alrededor se disponen, a ambos lados, un conjunto de querubines y ángeles infantiles, cuyo tratamiento, algo descuidado, más tosco, contrasta con la cuidada figura de la Virgen. Alguno de ellos llevan en sus manos diversos atributos marianos. Así, los dos angelitos de la izquierda presentan un ramo de azucenas y otro de rosas, en tanto los de la derecha sostienen un espejo, imagen que a pesar de ser poco frecuente en la literatura mariana, pervive largo tiempo en las representaciones de la Inmaculada, restando en ocasiones, como único atributo, sobre todo en escultura. Otros símbolos marianos se integran perfectamente en el paisaje, «*por país*», como recomendara Pacheco.¹⁶⁹ Así, a la derecha, vemos el pozo, convencionalmente representado, un recinto cercado, seguramente el huerto cerrado, y al fondo, la ciudad, una panorámica evocadora de la Valencia de la época.

A la izquierda se sitúa en primer término la fuente, integrada por una taza hexagonal y un pequeño plato del que mana un surtidor, y más lejos la torre, sobre una montaña. Al fondo se observa el sol surgiendo del horizonte marino, paisaje este que denota que también María es «aurora de los mares».

Como indica A. E. Pérez Sánchez,¹⁷⁰ es evidente que pesa aún en la devoción valenciana el arquetipo de Juanes, considerado sin duda insuperable. Si Espinosa no lo copia literalmente, como otros artistas, no acaba de sustraerse al severo esquema cincocentista, muy lejos del dinamismo barroco que ya había inaugurado veinticinco años antes Ribera en su Inmaculada salmantina. Únicamente se aprecia un cierto barroquismo en el coro de ángeles que rodea a la Virgen, si bien no logra el sutil movimiento ascendente de la citada Inmaculada de Ribera.

2.6. Jerónimo Jacinto Espinosa. Ca. 1660. Capilla de la Sapiencia. Universitat-Estudi General. Valencia

Óleo sobre lienzo. 184 x 155 cm.

Esta pintura recibe la denominación de *Inmaculada Concepción Niña* para diferenciarla de la que preside el paraninfo, ateniéndose Espinosa a representar a la Virgen, en este caso, como una muchacha muy joven, de doce a trece años, en la «flor de la edad», según recomendara Pacheco en su *Arte de la pintura*. Siguiendo la normativa tradicional, independientemente de la edad representada, la Virgen aparece en posición frontal, sobre la luna, con los brazos extendidos y el Espíritu Santo sobre su cabeza, acompañada de ángeles niños a los lados. Viste túnica rojiza y manto azul oscuro. El lienzo, de mayores

¹⁶⁹ PACHECO, 1649, 483.

¹⁷⁰ PÉREZ-SÁNCHEZ, 1972, 50.



Jerónimo Jacinto Espinosa. Capilla de la Sapiencia. Universitat-Estudi General.

dimensiones en su origen, hubo de adaptarse a un marco dieciochesco de quebrado perfil que provocó la pérdida de algunas cabezas de querubines de la parte superior.

Según Pérez Sánchez, a juzgar por los tipos infantiles de los angelitos, su técnica y su colorido, el lienzo debe de corresponder a la década de 1660, cuando, tras la promulgación de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de Alejandro VII en 1661, se multiplicaron en toda Europa y especialmente en España las representaciones de la Inmaculada.¹⁷¹

Según el citado autor, Espinosa permanece, tanto por cómo representa la vestimenta de la Virgen como por la actitud que le confiere, ligado a los motivos de comienzos de la centuria, manteniendo el color jacinto de la túnica que ya Pacheco, años antes, recomendaba sustituir por el color blanco a tenor de la visión de santa Beatriz de Silva, así como la actitud serena y frontal, sin el arrebató dinámico introducido por Ribera en su *Inmaculada* de las agustinas de Monterrey.

Para Redondo Cuesta, el planteamiento de esta Inmaculada resulta demasiado arcaico, pues la iluminación que presenta la obra, basada en un fuerte claroscuro, es directa heredera del tenebrismo de principios de siglo.¹⁷²

De procedencia desconocida, el inventario de la Universidad de 1835 registra por primera vez entre sus bienes esta interesante pintura, actualmente de nuevo en el sotocoro de la capilla universitaria tras la restauración a que fue sometida en 1989 y en 1994, a través de dos intervenciones sucesivas a cargo de Ángel Barros.¹⁷³

2.7. José Ramírez. Ca. 1660. Iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol y San Felipe Neri. Valencia.

Óleo sobre lienzo. 1,70 x 1,28 cm.

Pintura de ejecución cuidada y relativo buen estado de conservación, perteneciente a la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol, de Valencia, en una de cuyas dependencias anejas a la sacristía se conserva.

Por sus características de factura y estilo no existe duda alguna en incluirla dentro de la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo XVII y, más concretamente, en la órbita del pintor valenciano Jerónimo Jacinto de Espinosa. Las conexiones de esta

¹⁷¹ PÉREZ-SÁNCHEZ, Alfonso E., *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia, 2000, 154-155.

¹⁷² REDONDO CUESTA, José, «Inmaculada Concepción», *La luz de las imágenes*. Valencia, 1999, II, 274-275.

¹⁷³ BLAYA, Nuria, «Concepció nina», *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*. Valencia, 2002, 192-194.

Inmaculada, efectivamente, con la que existía en la iglesia arciprestal de Lliria, realizada por aquel pintor en 1663, y desgraciadamente destruida en 1936, así como con otra de propiedad particular, que salió al mercado de antigüedades hacia 1960, y que conocemos, como la anterior, sólo por fotografías, se revelan bien evidentes. De otra parte la coloración algo rojiza y el característico plegado de las vestiduras, sus acusadas sombras, la tonalidad muy sonrosada de las carnaciones, etc., recuerdan también ostensiblemente el estilo de Espinosa.

324

Hay que descartar, con todo, la atribución del lienzo a este pintor, mucho más diestro de ejecución, si se compara la obra con las más representativas del arte de Espinosa. El haber muerto éste en 1667, antes de que se fundara la Casa de la Congregación del Oratorio, hace más insegura todavía la insinuada atribución, si bien pudiera proceder la pintura de la antigua iglesia parroquial de Santo Tomás, derribada en 1862, aunque creemos debe adjudicarse su autoría a uno de los discípulos de Espinosa.

Entre ellos, el presbítero José Ramírez —pintor de obra prácticamente desconocida— parece el más adecuado, por concurrir en su persona la circunstancia —en opinión de Palomino— de ser «tan parecido a su maestro que muchos tienen sus obras por de mano de su maestro», y haber trabajado inclusive para la propia iglesia del Oratorio, congregación de clérigos regulares a la que pertenecía.

Careciendo el lienzo de firma visible, y no conociéndose documento alguno relativo a esta Inmaculada, nada se puede asegurar al respecto, si bien no dudamos en presentar como mera hipótesis de trabajo esta atribución, que ulteriores estudios sobre la personalidad del citado José Ramírez podrían o no confirmar.

De cualquier modo, es preciso ponderar el interés de este lienzo, destacando la gravedad y prestancia de la figura de la Virgen, el agrupamiento feliz de las tres cabezas de ángeles, a cada lado, lo estudiado de la graciosa e ingenua expresión de cada uno de ellos, y el paisaje del fondo, que el pintor sitúa en un horizonte muy bajo, bañado de una luz, como de amanecer, misterioso y poético, alusivo, tal vez, a la divina concepción intelectual de la Virgen al principio de los tiempos. Asimismo, la cuidadosa ejecución de la túnica de la Virgen, la pincelada fina, muy suave de pigmentación, que modela su rostro y manos, hablan a favor de la buena escuela de esta pintura, muy representativa, desde luego, del ambiente pictórico valenciano de hacia 1670-1680, heredero todavía de la tradición naturalista que arrancando de Ribalta madurará con Espinosa hasta tornarse reiterativa y decadente a fines de la centuria.

Desde el punto de vista iconográfico constituye este óleo una de las más tempranas versiones en Valencia del denominado modelo definitivo de representación iconográ-

fica de la Inmaculada Concepción. La Virgen aparece como Mujer celeste, en pie sobre un creciente de luna, con sus puntas hacia abajo —según recomienda Pacheco—, rodeada de serafines. Lleva los cabellos sueltos, deslizados sobre sus hombros. Su mirada es frontal y severa; sus manos se recogen devotamente sobre el pecho en actitud de plegaria. Una amplia túnica blanca, cubierta por manto azul constituyen su casi invariable indumentaria. Los símbolos y atributos marianos, tan característicos de la iconografía de la *Tota Pulcra*, se disponen en el paisaje de la parte inferior, integrados «por país», como sugería Pacheco. Así, en la parte derecha se observa una rosa, alusiva a la *Plantatio rosae in Iherico*, un pozo, el *Puteus aquarum viventium*, y, en el fondo, una ciudad amurallada, la *Civitas Dei*, no lejos del mar. En la zona izquierda figura además la fuente, curiosa construcción en la que no falta sobre el pilón una pequeña imagen de la Virgen, y surcando el mar, una nave, símbolo mariano ya tardío. Sobre la cabeza de María se halla el Espíritu Santo, en la tradicional forma de paloma e irradiando su luz divina vivificadora.

2.8. Juan Conchillos. Ca. 1680. Iglesia concatedral de San Nicolás. Alicante

Óleo sobre lienzo. 193 x 126 cm.

Esta pintura, ubicada actualmente en la antesacristía del templo, procede del retablo dedicado a la Inmaculada, en la capilla que se encontraba a la derecha del ábside, perteneciente al patronato de la familia Juanes y Servent, correspondiendo su datación a fecha algo posterior a 1662, año en que se concluyó la obra arquitectónica de la colegiata de San Nicolás.

Como es habitual en la representación de la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción se la sitúa en el Empíreo, antes de la creación del mundo por Dios, coronada de estrellas y posando los pies sobre la media luna que aplasta la cabeza de la serpiente simbólica. Revoloteando en lo alto la paloma con la que se simboliza al Espíritu Santo, le rodea un coro de ángeles, uno de los cuales porta la alegórica azucena en alusión a la concepción sin mancha de María y a su pureza virginal.

La composición de la estilizada figura de la Virgen, que se muestra con los brazos y manos extendidas, deriva, en opinión de Hernández Guardiola, de una pintura de Juan Conchillos de propiedad particular, pintor al que debe adjudicarse igualmente este lienzo.¹⁷⁴

¹⁷⁴ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, «Inmaculada Concepción», *La luz de las imágenes. Orihuela*. Valencia, 2003, 376-377.

Según el citado investigador, las características tipológicas de esta Inmaculada, la manera conforme están plegadas las telas, la misma forma de los dedos de las manos, su actitud inestable o el tipo de ángeles niños, similares a los del lienzo del camarín de la Santa Faz, permiten fechar esta obra en torno a 1680. De otra parte, la resolución de la composición, vista ligeramente de *sotto in su*, el contraste oscuro contra claro de las nubes, el escorzo de alguno de los ángeles, el relativo dinamismo del conjunto o el vuelo del manto, aproximan la obra al modo de hacer de pintores de la corte como Carreño, Cerezo, Antolínez, etc., en la línea de un barroco decorativo sobrio y atemperado.

326

De Juan Antonio Conchillos se conserva también, pendiente de restauración, la pintura de la Inmaculada que realizara para el convento de la Puridad, obra firmada y fechada en 1693 y que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia con el dibujo preparatorio, propiedad de la Real Academia de San Carlos. Obra ésta muy elogiada por Palomino,¹⁷⁵ paradigma de barroquismo por el gran número de ángeles que revolotean alrededor de la Virgen y por el movimiento *serpentinato* del manto cuyos grandes velos ensanchan notablemente la figura, su influencia se acusa en muchas otras inmaculadas, tales las dos que se conservan en el Hospital General de Valencia. Otra pintura de Conchillos con el mismo tema es la conservada en colección particular de Madrid, si bien en esta se prescinde del ampuloso movimiento del manto.¹⁷⁶

2.9. Anónimo. Ca. 1700. Museo Catedralicio. Segorbe

Alabastro dorado y policromado. 62 x 19,5 x 9 cm.

Procedente, quizá, de la iglesia parroquial de Castellново forma parte de los fondos del Museo Diocesano de Segorbe desde la segunda década del pasado siglo.¹⁷⁷ Atribuible a Nicolás Camarón (1692-1767) o, mejor, a su taller, esta Inmaculada Concepción, cuyo reducido tamaño viene realizado por un primoroso pedestal, formado de hojas de acanto, pechinas y guirnaldas florales, puede relacionarse con la Inmaculada existente en la iglesia parroquial de Benifairó de Valldigna, procedente del monasterio cisterciense de Santa María de Valldigna, una exquisita pieza de mármol de Carrara que se ha atribuido a anónimo italiano del siglo XVIII pero que podría adjudicarse también a Nicolás Camarón o a su taller.

¹⁷⁵ PALOMINO, edic. 1947, 1133.

¹⁷⁶ ESPINÓS, 1994, 238-241.

¹⁷⁷ MONTOLÍO TORÁN, D. y F. OLUCHA MONTINS, «La colección de escultura del Museo Catedralicio de Segorbe», *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*. Segorbe. 2004, pág. 90.



Antonio Palomino. Colección Lladró. Tavernes Blanques.

2.10. Pintor anónimo. Ca. 1710. Facultad de Teología. Valencia.***Óleo sobre lienzo. 1,66 x 1,18 cm.***

Expuesta esta pintura en el salón de actos del antiguo seminario de Valencia, se trata de un lienzo en el que la figura de la Virgen aparece rodeada de ángeles niños dispuestos en complicados escorzos, entre masas de nubes, integrando una composición de carácter decididamente barroco. Completa el aliento retórico de esta composición el semblante extasiado de la Virgen así como la estudiada actitud de sus manos, debiendo destacarse también el detalle anecdótico del rostro apenas insinuado que enmarca el creciente de la simbólica luna, con los cuernos hacia abajo, de acuerdo con las descripciones de Pacheco.

328

Todo ello parece situar esta obra en la transición del siglo xvii al xviii, o más bien entre los primeros años de esta última centuria, cuando el naturalismo claroscuro se desborda y deviene en exaltación de formas y volúmenes, aunque conservando todavía fórmulas características de la generación anterior.

Siendo bastante desconocida aún la pintura valenciana de la primera mitad del siglo xviii, por falta de suficientes estudios críticos, bien poco se puede aducir a favor de la autoría de algún pintor concreto, sin que la actual localización del cuadro —en realidad proveniente de los fondos del antiguo Museo Diocesano— pueda aclarar nada al respecto. A título de mera hipótesis sería posible atribuirlo a Gaspar de la Huerta, pintor fallecido en 1714, en cuya época de actividad debió de realizarse, sin duda, esta obra.

Sin ser, desde luego, una pintura excelente, revela un dominio del oficio particularmente constatable en el sabio agrupamiento de las figuras, en la resolución de los atrevidos escorzos, destacando, también, la delicadeza del rostro de la Virgen y la honda expresión que denotan sus manos, cuya estudiada actitud no llega a incurrir en el amaneramiento al uso.

Desde el punto de vista de la iconografía, se ajusta a esta obra el tipo denominado imagen definitiva de la Inmaculada Concepción. La Virgen, representada como Mujer Apocalíptica —coronada de estrellas, «vestida de sol», en pie sobre la luna—, aparece triunfante entre una apoteosis de ángeles niños, destacando el angelito que, situado a la derecha, sustenta el simbólico espejo.

Otros símbolos marianos permanecen integrados en el paisaje de la zona inferior, entre ellas se aprecian el ciprés, el pozo, el huerto, y la ciudad de Dios.

2.11. Anónimo. Primer tercio del siglo XVIII. Iglesia del Hospital General. Valencia
Óleo sobre lienzo. 185 x 105 cm.

Interesante pintura conservada en la sala capitular de la iglesia del Hospital General Universitario y procedente, por tanto, del antiguo Santo Hospital. Aunque en lastimoso estado de conservación —el carecer de bastidor y haber estado la tela enrollada durante un tiempo ha causado numerosos desperfectos— no deja de apreciarse la calidad pictórica de esta obra. La esbeltez, justeza de proporciones y devoto ademán de la Virgen, la acertada composición del conjunto —por el equilibrado agrupamiento de los ángeles que rodean a la Señora, especialmente bien resuelto el de los tres niños situados a sus pies—, y la suave orquestación de tonos y matices son, entre otras, algunas de las positivas cualidades de esta pintura.

Desde el punto de vista iconográfico, este lienzo se ajusta al modelo denominado imagen definitiva de la Inmaculada Concepción. La Virgen aparece representada como Mujer Apocalíptica, coronada de estrellas, en pie sobre la luna, ésta en forma de curioso creciente con las puntas hacia abajo, en el que se ha dibujado una cara. Va vestida con amplia túnica blanca, ceñida por estrecho cinturón, y cubierta por ampulosos manto azul terciado sobre los hombros. Rasgo interesante y poco frecuente es el detalle del pelo recogido que recorta nítidamente el perfil ovalado de la Virgen. Sobre su cabeza figura, como es tradicional, el Espíritu Santo en forma de paloma cuyo torso se inclina ostensiblemente sobre el rostro de la Virgen. Sendas parejas de querubines a cada lado de María, en un plano superior, y otros tres ángeles a los pies, completan la composición, siendo de destacar el atrevido escorzo de dos de éstos. Toda la obra aparece bañada por un halo de luz dorada, proyectado de arriba abajo, generador de un interesante juego de luces y sombras.

Entre las características de escuela, no pasan inadvertidas la coloración jugosa y algo tostada de las carnaciones, la calidad táctil de los drapeados y el efecto modulador de volúmenes por obra de un contrastado claroscuro, rasgos que sitúan esta pintura dentro de la tradición pictórica valenciana seiscentista.

El converger en dicha obra un acendrado tratamiento efectista, decorativo y barroquizante, impulsado, quizás, por la influencia grandilocuente ejercida en Valencia por Palomino y sus inmediatos seguidores locales, sitúan cronológicamente esta obra en torno al primer tercio del siglo XVIII, e incluso hacia su promedio, siendo aventurado el adjudicarla a un pintor concreto, teniendo en cuenta además el desconocimiento que se tiene todavía de la pintura valenciana de este periodo. En todo caso, y a caballo evidentemente, entre la generación de los Dionís Vidal, José Parreu, Vicente Victoria, Agustín Gasull, etc., todavía casticista, y la de los ya académicos Cristóbal Valero, José

Vergara, Francisco Bru, Luis Planes o José Camarón, hay que descartar a Evaristo Muñoz, de estilo mejor conocido, o Miguel Jordán, por lo que sólo restan nombres de cierto prestigio como Gaspar de la Huerta o Antonio Richarte, autores ambos de varias Inmaculadas. Personalmente, relacionamos más esta pintura con el arte de este último, de quien llega a decir Orellana que su estilo podría confundirse con el de Carducho.¹⁷⁸

En la sacristía de la iglesia del mismo Hospital General, se conserva otro lienzo de 103 x 89 cm. digno también de citarse.

330

Es esta pintura de factura desigual y composición agitada, pudiendo ser situada en el primer tercio del siglo XVIII, a juzgar por su barroquismo, bien evidente en la disposición de los ángeles, formando guirnalda en torno a la Virgen, en el predominio de tonos verdosos y ocres, en el juego de tornasoles y veladuras, constatable, especialmente, en las vestimentas de la Virgen, así como en el alarde de claroscuros y sombreados, en el paisaje de la parte inferior, las nubes, e incluso en los rostros de las figuras.

No presentando este lienzo firma visible, únicamente puede asegurarse que se trata, probablemente, de obra realizada por algún pintor activo en Valencia en el primer tercio del siglo XVIII, uno de los períodos menos conocidos y estudiados en la historia de la pintura valenciana, siendo arriesgada por tanto su atribución a un determinado artista. Sus rasgos y características estilísticas parecen señalar que se trata de una pintura de índole decorativa, escenográfica, un tanto popular.

Desde el punto de vista iconográfico, constituye una original interpretación del modelo denominado imagen definitiva de la Inmaculada Concepción. La Virgen aparece representada como Mujer Apocalíptica, coronada de estrellas, en pie sobre la luna —un creciente con sus puntas hacia arriba— y aplastando, triunfante, un monstruo con cabeza de dragón, alas de murciélago y cola de serpiente, alusivo por tanto al dragón apocalíptico.

La citada quimera, apenas representada así en la pintura valenciana, parece recordar a la pintada por Ribera en su *Inmaculada Concepción* perteneciente al Museo del Prado.

La Virgen lleva los cabellos sueltos, la mano derecha recogida humildemente sobre el pecho, y la izquierda extendida; su mirada parece dirigirse hacia lo alto, donde figura el Espíritu Santo, en forma de paloma. Una amplia túnica blanca, ajustada a la cintura por un fino ceñidor, y cubierta por arbolado manto azul, constituyen sus vestiduras.

A su alrededor, y como formando una guirnalda barroca, se han dispuesto una serie de ángeles infantiles y querubines, portadores algunos de los característicos símbolos marianos. Así dos de estos ángeles niños, en la parte baja, presentan el habitual *Speculum*

¹⁷⁸ ORELLANA, edic. 1967, 555.

sine macula, de tan larga pervivencia en las representaciones de la Inmaculada Concepción, y la palma. Los dos de la parte superior, por su parte, ofrecen a María, el de la derecha, unas rosas, delicadamente tratadas, el de la izquierda, una rama de olivo.

A resaltar, asimismo, el interesante paisaje representado en la parte inferior, en el que, seguramente, se habían dispuesto integrados en los respectivos paisajes según lo recomendado por Pacheco, varios de estos símbolos, hoy imperceptibles por el deficiente estado de conservación del lienzo. Únicamente, a la derecha, parece adivinarse una construcción, tal vez la *Civitas Dei*, y a la izquierda, la torre, quizás, y más al fondo, el mar, surcado por una nave, atributo mariano ya tardío.

En definitiva constituye pues esta pintura una interesante versión del modelo iconográfico definitivo de representación de la Inmaculada Concepción, mostrando rasgos y detalles muy singulares, como es la disposición de la habitual tropa de ángeles, formando una especie de guirnalda en torno a la Virgen, el tratamiento naturalista del paisaje en la parte inferior o la representación del repulsivo monstruo, a los pies de la Señora, trasunto del dragón apocalíptico, siendo de lamentar el deficiente estado de conservación de este lienzo.

2.12. Anónimo. Primer tercio del siglo XVIII. Iglesia parroquial de la Santísima Cruz. Valencia

Óleo sobre lienzo. 175 x 290 cm.

Lienzo apaisado, de factura desigual, y composición agitada, actualmente conservado en la sacristía de la iglesia parroquial de la Santísima Cruz.

La figura de la Inmaculada se halla en el centro de la composición, entre dos grupos. El de la izquierda, consta de dos ángeles mancebos y tres infantes, dos de éstos llevando la azucena y la torre simbólicas. El de la derecha lo forman otros dos ángeles mancebos, uno de ellos portador del *Speculum sine macula*, y el otro señalando la puerta y situado sobre una escalera que hace referencia a la *Scala Dei* de la literatura mariana; además, cinco cabezas de querubines, y en la parte superior el Padre Eterno, junto a una criatura angélica infantil que le presenta un ramillete de rosas. A ambos lados de los pies de la Virgen, otras cinco cabezas de ángeles animan tan barroca composición, resuelta sobre un cielo de luces doradas que parecen subrayar la tonalidad rojiza y ocre que domina en todo el cuadro.

La Virgen aparece representada como Mujer Apocalíptica, coronada con doce estrellas, en pie sobre la luna, y como aplastando la bíblica serpiente cuya cabeza adquiere forma de dragón. Con los brazos extendidos y las manos expresivamente abiertas, pare-

ce dirigir su mirada hacia el Espíritu Santo, en forma de paloma. Una túnica blanca, ceñida por fino cíngulo, y un arbolado manto azul, sujeto a la túnica por dos cintas cruzadas, componen las vestiduras de María, cuya figura, en conjunto, destaca por su ejecución más cuidada.

Desde el punto de vista iconográfico se ajusta esta pintura al llamado modelo definitivo de representación de la Inmaculada Concepción en el que la Virgen aparece como mujer celeste, triunfante, rodeada de ángeles y nubes, portadores, en este caso, de alguno de los símbolos marianos, evidente reminiscencia del modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*.

La actitud y rostros de las figuras —la Virgen, los ángeles, el Padre Eterno— denotan una inspiración acusadamente barroca, resultando, en definitiva, una composición de gran efecto decorativo.

Quizá no sea arriesgado identificar esta pintura con la que cita Orellana al referirse a una pintura de la Inmaculada Concepción situada «casi bajo el órgano» de este mismo templo, perteneciente a la sazón al convento de carmelitas calzados.¹⁷⁹

De otra parte, el propio Orellana puntualiza y señala la posibilidad de ser este lienzo obra del pintor Roque Benedito, fallecido en 1735, discípulo del citado Gaspar de la Huerta.

2.13. Ignacio Vergara. Ca. 1760. Catedral. Cádiz

Talla policromada y estofada.

Procedente de la capilla de la orden tercera de los franciscanos de San Diego de Cádiz, esta imagen pasó a la catedral gaditana tras la desamortización, habiendo sido trasladada al mismo altar mayor desde la capilla de Santo Tomás de Villanueva. Marcos Antonio de Orellana ratifica la señalada procedencia gaditana al precisar que:

*En la Ciudad hay también obras de este Artífice, á saber, en el convento allí de los descalzos de San Francisco, un San Antonio de Padua, una Concepción, un Calvario con Christo nuestro bien, San Juan y la Virgen Nuestra Señora, más, un San Vicente Ferrer, que la devoción de los valencianos allí recidentes le mandó labrar por el año 1768.*¹⁸⁰

Obra muy representativa del mejor escultor valenciano del siglo XVIII, el interés de esta imagen se acrecienta al haberse perdido gran parte de la producción escultórica de Ignacio Vergara, siempre excelente en la representación anatómica, fruto de su obser-

¹⁷⁹ ORELLANA, 1967, 518.

¹⁸⁰ ORELLANA, 1967, 422.

vacación del natural, y concedor, a través de la estampa, de la obra de los grandes maestros italianos o franceses.

Esta Inmaculada, en pie sobre la esfera simbólica a modo de escabel, en el que no falta la media luna y la serpiente infernal, acompañada de tres angelitos y dos cabezas de serafines que revolotean a sus pies, viste túnica blanca y manto de tonos azules recamado de adornos dorados, siguiendo la iconografía tradicional inspirada en la visión de la Mujer Apocalíptica. Como en otras Inmaculadas coetáneas, se aprecia en ella una preocupación por valorar el componente estético sobre la expresión, aun siendo ésta de una dulzura muy cuidada.

Aunque se ha indicado su posible inspiración en las Inmaculadas del francés Pierre Puget, ésta pudo venirle a través de su conocimiento de las del también francés Antoine Dupar (Marsella, 1698-1775), establecido en Murcia entre 1718 y 1728 y que efectivamente emuló, en su Inmaculada del Museo Marés o en la de la colegiata de Lorca, por ejemplo, la realizada por su paisano para el oratorio de San Felipe Neri de Génova. En contraste con Dupar, las formas en Vergara son menos mórbidas, con modelados recios, atemperados por la suavidad y el efecto pictórico de las carnaciones y los suaves policromados.

J. C. López Jiménez la calificó de «imagen en elegante giro ascensional, sobre un enjambre de característicos ángeles entre la nube y la media luna a sus pies». Esta hermosa Purísima, de arrebatado movimiento dieciochesco típico de los escultores andaluces, valencianos, catalanes y murcianos del momento, es, en opinión del citado crítico, «filial de las de la escuela del berninesco Pierre Puget cuyo discípulo el marsellés Antonio Dupar, en Murcia, de 1719 a 1736, influyó como ningún otro maestro en Francisco Salzillo».¹⁸¹

El Museo de la Ciudad posee un boceto en terracota de una Inmaculada con restos de policromía vidriada, de 18 cm. de altura, que, por sus afinidades formales con la imagen de Cádiz, pudiera adjudicarse también a Ignacio Vergara. En su órbita artística ha de situarse también la Inmaculada procedente de la derribada iglesia conventual de Santa Bárbara, en Alzira, cedida por la familia Tello Peris al Ayuntamiento de esta población en 1950. Según González Martí «es una obra excelente del siglo XVIII que muy bien pudiera atribuirse a nuestro gran escultor de esa época Ignacio Vergara».¹⁸²

¹⁸¹ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto, «Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cadiz», *Archivo de Arte Valenciano*, 1964, págs. 37-38.

¹⁸² MONTAGUD, Bernardo, *Alzira. Arte en su historia*. Valencia, 1982, pág. 173.

2.14. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Casa Consistorial. Valencia

Óleo sobre lienzo. 156 x 112 cm.

Esta pintura, perteneciente al Ayuntamiento de Valencia, en uno de cuyos despachos se ubica, formó parte del conjunto de obras de arte depositadas en el Museo de la Ciudad durante la guerra civil. No existiendo relación fidedigna sobre la procedencia concreta de las pinturas y objetos artísticos requisados y no reclamados por sus legítimos dueños, se desconoce absolutamente la procedencia originaria de este lienzo, acaso proveniente de alguna iglesia o convento de la ciudad.¹⁸³

334

De cualquier modo este óleo, cuyo estado de conservación es aceptable, ya que sólo necesita de una limpieza que restituya el vigor de sus tintas, azules y ámbares principalmente, puede adscribirse por su estilo al último tercio del siglo XVIII o primeros años del XIX.

Su factura es desigual, contrastando notablemente el correcto trazado de la Virgen con la representación, desafortunada, de Dios Padre o la, muy convencional, de los dos ángeles mancebos y de los demás ángeles niños. De otra parte, el efecto de profundidad no aparece suficientemente resuelto, ni tampoco el de ligereza requerido para el tipo de representación, bastante descompensado por la presencia de masas de nubes demasiado compactas y espesas. Es lástima, por ello, que la delicadeza del rostro de la Virgen, el tratamiento cuidadoso con que están resueltos pies y manos o el detalle del manojo de rosas de la derecha no acaben de compensar cierta desarmonía de conjunto.

En cuanto a la coloración cabe señalar sin embargo un resultado bastante aceptable. Sin estridencias constatables en los tonos ni en la pigmentación, un registro suave y pálido ilumina toda la composición. Así, las pinceladas delgadas y fluidas, particularmente notables en las carnaciones, y la presencia de veladuras y transparencias en el manto y túnica de la Virgen, pero también en el ropaje de los ángeles mancebos, revelan un cierto dominio del oficio.

Todo ello hace pensar en un pintor valenciano probablemente academicista, activo en el citado período, fines del siglo XVIII o principios del XIX, seguidor, en cierto modo de la tradición anclada en el barroquismo amanerado que impulsaron pintores como José Vergara, Luis Planes o Cristóbal Valero, menos evolutivos que otros, asimismo vinculados a las corrientes academicistas, como Maella, Camarón y el mismo Vicente López, de estilo, los tres, más personal y vigoroso.

Desde el punto de vista iconográfico esta obra responde, con bastante fidelidad, al tipo denominado representación definitiva de la Inmaculada Concepción. La Virgen

¹⁸³ CATALÁ, 1981, 128.

aparece en pie sobre nubes, sostenida por dos ángeles mancebos, vestida, según las indicaciones de Pacheco, con túnica blanca y manto azul, tal como se le apareció a D.^a Beatriz de Silva.¹⁸⁴

Lleva los cabellos sueltos cayendo sobre sus hombros y su mirada se dirige hacia el suelo, rasgo, como hemos señalado, característico de la Inmaculada Concepción para diferenciarla de la Asunción. Como Mujer Apocalíptica se la representa cercada de sol —una aureola dorada parece irradiar de su cabeza— y, por supuesto, con la luna a los pies, en este caso con las puntas hacia arriba, cayendo en el error señalado por Pacheco que, como vimos, explica la imposibilidad de que la Virgen recibiera la luz del sol, estando colocada la luna de este modo.¹⁸⁵ Únicamente faltan aquí las doce estrellas que coronan a la Mujer Apocalíptica. Ya hemos señalado que el rostro de la Virgen es quizá la parte más cuidada de la composición, intentando lograr la dulzura y delicadeza tan apropiadas para la representación de la Inmaculada Concepción.

El tratamiento de las vestiduras, la postura de las manos, la derecha ligeramente extendida hacia abajo, y la izquierda devotamente recogida sobre el pecho, así como las testas de ángeles que aparecen repartidas en la composición, principalmente sobre la cabeza de la Virgen, formando una especie de corona, y también a sus pies, revelan cierta influencia murillesca, aunque evidentemente esta obra resulta mucho más estática y pesada, lejos de la ligereza, elegancia y vigorosa elevación de las Inmaculadas de Murillo.

Curiosamente se aprecian todavía algunas reminiscencias del modelo iconográfico de la *Tota Pulchra*, principalmente la figura venerable de Dios Padre, a la izquierda, de lejana inspiración juanesca, al figurarse como un anciano de largas barbas que, llevando en la mano izquierda un cetro, surge entre las nubes sobre dos infantiles criaturas angélicas de cierta sugerencia murillesca. Junto a él aparece el Espíritu Santo, en forma de paloma, como protegiendo a la Virgen.

Asimismo perduran algunos de los característicos símbolos marianos. No deja de ser original el emparejamiento del *Templum Dei* o la *Domus aurea* con la *Turris davídica*, ésta ciertamente convencional, representada como una torre exenta, cilíndrica, rematada por almenas, muy medieval; y aquel inspirado en alguna construcción renacentista romana, como la iglesia de Santa María del Pópulo, cuya fachada acaso copia este pintor anónimo.

A recordar que el templo es uno de los atributos que se añaden tardíamente en las representaciones de la Inmaculada Concepción, no apareciendo de manera habitual en

¹⁸⁴ PACHECO, 1649, pág. 481.

¹⁸⁵ Ib., pág. 483.

la iconografía de la *Tota Pulcra*, y ello a pesar de que esta alegoría mariana aparece repetidas veces en la literatura patristica.

Debajo del templo, sobre una nube, se adivina una rama con unas florecillas blancas, tal vez la vara de Jesé, o bien el lirio entre espinas. Los dos símbolos del lado opuesto aparecen, en cambio, de acuerdo con la estratificación tradicional, por permitirlo así el espacio o campo pictórico disponible.

A destacar el naturalismo algo preciosista del símbolo floral, el rosal de Jericó. Más ortodoxa parece, en cambio, la representación de la *Porta Coeli*, no tanto por el propio convencionalismo arquitectónico —una puerta adintelada rematada por un frontón triangular, a la que curiosamente se adhiere una muralla almenada, muy medieval—, sino por la intensa iluminación que se manifiesta a su través, alusiva a la *lumen coeli* de los textos litúrgicos.

336

2.15. Mariano Salvador Maella.¹⁸⁶ 1778. Capilla del Palacio Real. Aranjuez

Óleo sobre lienzo.

Es obra encargada por Carlos III en 1778 al mismo tiempo que el lienzo representando a san Antonio Abad, ambos destinados a la capilla nueva del Real Sitio de Aranjuez.

La pintura de la *Concepción*, que preside en la actualidad el retablo mayor de la capilla, aparece como Mujer Apocalíptica, coronada por doce estrellas, en pie sobre la luna, viéndose al mismo tiempo la serpiente del *Génesis*, mostrando la manzana entre sus mandíbulas y asociándose así la Inmaculada con la Nueva Eva, capaz de vencer al Maligno, representado por esa serpiente.

¹⁸⁶ Mariano Salvador Maella (Valencia 1739- Madrid 1819) se trasladó a Madrid a la edad de once años para estudiar con el escultor Felipe de Castro, ya que su vocación, por esas fechas, parecía decantarse hacia la escultura. Dos años después, sin embargo, se matricula en la recién fundada Real Academia de San Fernando donde figura como discípulo del pintor Antonio González Velázquez. Posteriormente se traslada a Roma, perfeccionando sus estudios en las Academias de San Lucas y del Campidoglio. A su regreso a Madrid, y a través del influyente pintor de cámara Antonio Rafael Mengs, se incorporó a la Corte, formando parte del equipo integrado, entre otros, por Goya, Bayeu, González Velázquez, etc. que, bajo la dirección del bohemio y compitiendo con el propio Tiepólo, decoraron las estancias del nuevo Palacio Real y otros reales sitios. En 1799 fue nombrado primer pintor de cámara de Carlos IV, trabajando al servicio de su sucesor, Fernando VII hasta pocos años antes de su muerte, acaecida en 1819, si bien degradado de aquel rango por su eventual lealtad a José Bonaparte.

Entre su prolífica obra destacan no pocas representaciones pictóricas de la Inmaculada Concepción. Cinco de ellas se hallan en distintos altares de las capillas de palacios reales como el del Pardo, Aranjuez, o este de la Granja, pinturas todas ellas que conviene tener en cuenta no tanto por el origen valenciano de su autor sino por la influencia de su modelo iconográfico en Valencia, bien evidente en las Inmaculadas de Vicente López. Entre la multifacética labor de Maella como pintor al servicio regio, en sus pinturas religiosas —en particular en las de tema mariano—, se aprecia una mayor independencia respecto a Mengs y otros pintores extranje-

Sus vestiduras son muy similares a las de la Inmaculada que realizara Maella para la Real Colegiata de San Ildefonso, es decir la habitual túnica blanca y manto azul, de cierta sugerencia murillesca. Lleva asimismo las manos unidas sobre el pecho, pero su mirada, en este caso, se dirige hacia el cielo, hacia el Espíritu Santo más en concreto, que en forma de paloma se sitúa en la parte superior, irradiando un foco de luz que ilumina toda la composición. En esta zona superior se han dispuesto también varias cabezillas aladas de ángeles acompañando a María.

Otros ángeles infantiles, a sus pies, entre nubes, son portadores de varios símbolos marianos; dos, en la parte derecha, presentan una palma y un manojo de rosas, respectivamente, y en la parte izquierda, un grupo de tres sostiene el *Speculum sine macula*, ahora cuadrado, también con marco dorado, y otro, más abajo, muy murillesco en su expresión y peinado, portando un ramo de azucenas.

En la sección de Bellas Artes, de la Biblioteca Nacional se conserva un hermoso dibujo de Maella que puede identificarse como un estudio para la cabeza de esta *Inmaculada* de Aranjuez.¹⁸⁷

En la misma fecha pintó la *Inmaculada* para el retablo del oratorio de la Reina, en el mismo Palacio. Muy semejante a la que acabamos de describir, varía la disposición de las manos de este lienzo, unidas por las puntas de los dedos. Se halla asimismo coronada de estrellas, la luna por escabel, enroscándose en ésta la serpiente citada en el libro del *Génesis*. Varios ángeles infantiles sostienen los mismos atributos marianos, un manojo de rosas y el espejo, dos a la derecha y uno a la izquierda, éste sujetando un ramo en el que se entrelazan la palmera y las azucenas. Otros querubines y ángeles infantiles, distribuidos por el lienzo, así como el Espíritu Santo, iluminando a la Virgen, desde la parte superior, completan la composición.

ros que, desde principios del siglo XVIII hasta el reinado de Carlos IV, acapararon la protección y los honores de la real cámara.

En las representaciones de la Inmaculada, Maella prolonga, con cierta decantación manierista, la mejor tradición de Murillo y de los pintores de la escuela madrileña del siglo XVII como Claudio Coello, Pereda, Cerezo, Carreño y también el mismo Palomino, con cuya manera de tratar el tema enlaza el pintor valenciano Maella. Destaca entre esta producción, además de diversas Inmaculadas conservadas en distintas colecciones particulares, las cinco de otros tantos altares de los palacios reales nombrados, a los que se suman dos bocetos, uno conservado en el Monasterio de El Escorial y otro en el Palacio del Pardo. Ha de significarse que es perfectamente comprensible la reiteración de este tema teniendo en cuenta el fervor inmaculista de los monarcas a cuyo servicio trabajaba, en especial Carlos III.

Iconográficamente todas estas pinturas son muy semejantes entre sí, perteneciendo al denominado tipo de representación definitiva de la Inmaculada Concepción, en el que la Virgen se muestra como mujer celeste, triunfante, entre nubes y ángeles. Pueden distinguirse dos grupos, según tengan la cabeza elevada o ligeramente inclinada. Para más datos vid. P. Junquera de Vega, «M. S. Maella», *Reales Sitios*, 37, 1973, págs. 42-48 y, sobre todo, la monografía de J. L. Morales y Marín, *Maella*, Zaragoza, 1996.

¹⁸⁷ Lápiz negro y clarion sobre papel gris verdoso de 36 x 25 cm, n.º 1383 del catálogo de Barcia. MOLLINEDO, Dolores, «Algunos dibujos de M. Salvador Maella» en *Archivo Español de Arte*, 182, (1973), pág. 145.

A título de anécdota debe recordarse que el rey Carlos III, muy complacido con Maella, su pintor de cámara, por la ejecución de estas obras, le aumentó el sueldo, cifrado en la cantidad de seis mil reales.¹⁸⁸

2.16. José Esteve Bonet. 1781. Catedral de Valencia

Talla dorada y policromada. 180 cm.

Esta bellísima imagen de José Esteve Bonet, una de sus creaciones escultóricas más afortunadas, fue costeada por el arzobispo D. Francisco Fabián y Fuero en 1781 para presidir la capilla recién construida de nueva planta, en la catedral de Valencia. Destrozada el 14 de febrero de 1932 al ser arrojada de su hornacina en atentado vandálico impune, fue reconstruida y restaurada por el escultor José María Ponsoda, siendo entronizada de nuevo el 24 de abril del mismo año. Lamentablemente, el 21 de julio de 1936 fue destruida por completo, siendo réplica de la antigua, realizada por el propio Ponsoda, la que, tras la guerra civil, se venera en la propia capilla de la Inmaculada.

José Vicente Martí Mallol,¹⁸⁹ describe la imagen de Esteve

...como una magnífica Purísima Concepción, sobre peana, mundo y trono de nubes, en el que hay dos bellísimos niños ángeles; uno con un ramo de azucenas y otro con un espejo; y tres serafines que nada dejan que desear. Imagen resuelta con gran magisterio en su cara está admirablemente representado el pudor de tan privilegiada criatura; la cabeza la tiene algo ladeada y coronada de doce estrellas; las manos las junta con naturalidad; tiene la luna a sus pies y con el derecho abate el poder de la serpiente que conserva asida en su boca la fatal manzana. Rostro celestial, actitud humilde, llena de nobleza, gracia y candor angelical... Son los dotes característicos de esta Concepción, constituyendo una de las buenas obras de arte que encierra este templo, trabajada con sumo gusto artístico: su altura es de 1,812 metros.

Por el *Libro de la verdad*, en el que José Esteve anotaba todos sus encargos, se sabe que el escultor cobró la cantidad de 160 libras por esta imagen, una de las más famosas de toda su producción escultórica. Efectivamente, el valor intrínseco de esta obra se corresponde con esa celebridad, toda vez que el autor logró una sobriedad de formas acentuada, adecuada a la sublime idea expuesta y al interés que, dado el lugar que había

¹⁸⁸ MORALES, José Luis, *mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza, 1996, pág. 116.

¹⁸⁹ *Biografía de D. José Esteve Bonet escultor valenciano*. Castellón, 1867.



José Esteve Bonet. Catedral de Valencia (destruida).

de ocupar en la capilla de la catedral, puso en su elaboración. El rostro de la Virgen obedece al arquetipo usual empleado por Esteve y del que difícilmente prescindía en sus obras. Salvo en este detalle, el resto de la escultura es de una absoluta maestría y originalidad, tanto en el conjunto como en los detalles. La ausencia de nubes, tan copiosas en obras similares, contribuye a dar a la simbólica esfera celeste sobre la cual se apoya la figura de la Inmaculada una sensación de equilibrio inestable, y la línea prolongada del eje que va desde la cabeza de la Virgen hasta la base de la esfera es de una graciosa armonía, lograda por la posición del cuerpo. Las manos juntas contribuyen por su parte a expresar el ansia de elevación, «como una flecha dirigida a lo alto, haciendo culminar con ello este sentido de vuelo, de ingravidez, que pretende tener el conjunto».¹⁹⁰

2.17. José Vergara. 1781. Capilla del Palacio Arzobispal. Valencia

Óleo sobre lienzo.

Se sabe que esta pintura procede de la capilla de la Purísima de la catedral donde figuró como lienzo bocaporte de la hornacina con la imagen anteriormente citada hasta 1936, habiendo sido realizada por José Vergara en la misma fecha. Su ubicación actual en la capilla del Palacio Arzobispal, presidiendo el frontispicio de su único altar, obedece a la reutilización del óleo a raíz de la reconstrucción de dicha capilla a partir de 1940, lo que obligó a reducir las dimensiones del lienzo doblando la parte superior y laterales del mismo, con el resultado infeliz de no dejar visible el grupo de los ángeles, por los lados, y prácticamente la figura del Padre Eterno, cuya presencia en la composición resulta tan sólo deducible por el manto y pie que asoman por la parte superior del cuadro.

No obstante esa forzada mutilación, bien que reversible, hay que ponderar el interés del lienzo no sólo por la presencia poco frecuente del grupo de ángeles músicos, sino, también, por la calidad de la pintura.

Desde el punto de vista iconográfico es ésta una composición de gran originalidad, pues, aunque en lo que respecta a la figura de la Virgen se ajusta con fidelidad al modelo iconográfico definitivo de representación de la Inmaculada Concepción, la aparición de un grupo de ángeles mancebos en torno a María, tañendo distintos instrumentos, así como la de la figura de Dios Padre, usual en otras Inmaculadas coetáneas a partir de haber introducido este modelo Luca Giordano, la constituye en una pintura ciertamente original. Entre los ángeles músicos destaca el que, en primer plano a la izquierda, lleva entre sus manos un gran violonchelo, y los dos que, en la parte derecha, tocan el laúd y la flauta, respectivamente.

¹⁹⁰ IGUAL ÚBEDA, Antonio, *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*. Valencia, 1971, págs. 228-230.

La Virgen aparece, por tanto, como Mujer celeste, triunfante, rodeada de ángeles, en pie sobre la simbólica esfera celeste. Al mismo tiempo, gravitando su pie izquierdo sobre un creciente con las puntas hacia arriba, se muestra en actitud de aplastar la serpiente del *Génesis* enroscada en aquel creciente y con la manzana, fruta simbólica de la desobediencia fatal, quedando así asociada la Inmaculada con la Nueva Eva, reparadora del daño de la primera.

Como Mujer Apocalíptica se halla coronada de estrellas y «vestida de sol», pues un resplandor dorado circunda su figura, muéstrase con amplia túnica blanca cubierta por manto terciado azul. Los cabellos sueltos resbalan sobre sus hombros, las manos se unen en gesto de plegaria sobre el pecho, en tanto dirige la mirada humildemente hacia los fieles.

En el ángulo superior izquierdo figuran un grupo de querubines y ángeles niños contemplando a María; destacan entre ellos dos angelitos portadores del *Speculum sine macula*, atributo de larga pervivencia en la iconografía de la Inmaculada a pesar de ser bastante infrecuente en la literatura mariana.

2.18. Mariano Salvador Maella. Ca. 1784. Real Monasterio de El Escorial

Óleo sobre lienzo. 64 x 31 cm.

En la clausura del monasterio se conserva el boceto de la Inmaculada pintada para la iglesia de San Francisco el Grande, en Madrid, sin duda la obra más ambiciosa de Maella en lo que respecta a esta temática, dado su gran formato —7,42 x 3,70 m.— y su acompañamiento angélico de gran aparato barroco. En una y otra pintura, como es tradicional, la Inmaculada aparece representada en pie, sobre la luna, coronada de estrellas, ligeramente vuelta hacia la derecha, la cabeza levantada y la mirada fija en el Espíritu Santo, que se encuentra entre las nubes, iluminando a la Virgen y como inscrito en un triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad. Respecto al lienzo de San Francisco el Grande boceto presenta algunas variantes. Así la Virgen se muestra aquí con las manos juntas en vez de cruzadas sobre el pecho y en lugar de la aureola la corona de estrellas sobre su cabeza. Por lo demás, apenas existen diferencias en el trazado de las cabezas de los querubines, distribución de grupos y movimientos de paños y alas.

El complejo entramado del conjunto no pierde minuciosidad en la descripción a pesar de lo reducido de su formato; al contrario, ofrece una concreción de gran calidad y belleza en las diferentes iconografías angélicas resueltas con una gran soltura de pincelada.¹⁹¹

¹⁹¹ MORALES, 1996, 128-129.

En la parte baja, entre las nubes, se hallan una serie de ángeles infantes y mancebos, algunos portadores de los cuatro símbolos marianos elegidos por Maella: el espejo, las rosas, la palma y la azucena, estos tres últimos formando un único ramillete. También aparece la serpiente del *Génesis*, retorcida, ofreciendo entre sus mandíbulas el simbólico fruto de la perdición. Conviene resaltar, finalmente, el angelito situado en el ángulo inferior derecho, que sostiene, entre sus manos, el manto y el collar de la Orden de Carlos III.

342 2.19. Mariano Salvador Maella. 1789. Palacio Real. Madrid

Óleo sobre lienzo.

En la citada fecha de 1789, y por encargo ya de Carlos IV, pintó Maella el gran lienzo de la Inmaculada que preside el retablo del oratorio de las Damas del Palacio Nuevo de Madrid.

El modelo iconográfico difiere del de otras Inmaculadas de Maella ya que se aleja del esquema marattesco y crea otro más real, representando a la Virgen en edad menos adolescente que en las restantes versiones, dando la impresión de que se trata de una pintura realizada a manera de un retrato aunque, naturalmente, idealizándolo. La figura de María aparece ejecutada a partir de volúmenes más rotundos que en otras pinturas, lo que se advierte no solo en el trazado de la Virgen sino también en la realización de los paños, con una técnica de líneas acuchilladas subrayando el trasfondo dibujístico, lo que la hace más clasicista que otros ejemplares.

De otra parte, el Espíritu Santo se halla en la zona superior, irradiando una gran luminosidad hacia la Virgen que, coronada de estrellas, en pie sobre la luna y aplastando la serpiente del *Génesis*, ocupa el centro de la composición. En este caso sus manos unidas con las puntas de los dedos se encuentran ladeadas hacia la izquierda en tanto la mirada se dirige hacia lo alto.

Diversos angelitos, entre nubes, a sus pies, sustentan determinados símbolos marianos, concretamente el espejo, ovalado y con marco dorado, un manojo de rosas y un ramo con la palma y la azucena. Curiosamente son siempre estos cuatro atributos los seleccionados por Murillo, si bien Maella introduce cierta originalidad al unir en un sólo ramo la azucena y la palma. Otros querubines y ángeles infantes, repartidos por el lienzo, acompañan a María.

Es particularmente evidente en esta pintura la influencia de la *Concepción* de Palomino, conservada en el Museo del Prado.



Mariano Salvador Maella. Colección particular.

Por caso infrecuente se halla firmada en el ángulo inferior izquierdo con la inscripción «*Maella, fit*».

El Museo de Bellas Artes conserva una pintura similar, de 0,71 x 0,34 m., acaso boceto de esta Inmaculada.¹⁹²

2.20. José Vergara. Ca. 1793-1795. Catedral. Segorbe

Fresco.

344

Entre 1793 y 1795, José Vergara, en un alarde de capacidad de trabajo fuera de lo común dada su avanzada edad, realizó al fresco los cuatro medallones de la bóveda de la catedral de Segorbe, hermosas composiciones en las que se representan los siguientes pasajes dedicados a la Virgen: *Apoteosis de la Inmaculada Concepción*, *Anunciación de la Virgen*, *Presentación del Niño en el templo* y *Asunción de Nuestra Señora*. Las pinturas fueron iniciadas a mediados de 1793 de conformidad con el programa iconográfico y estructuración en el intradós de la bóveda sugeridos por el arquitecto Vicente Gascó y de conformidad con el plan de remodelación academicista en el templo auspiciado y costeadado por el obispo D. Lorenzo Gómez de Haedo.¹⁹³

Según comentara D. Montolío, el medallón que nos ocupa presenta a la Inmaculada Concepción en pie, sobre nubes, con ángeles mancebos, llevándose las manos al pecho y dirigiendo la mirada hacia lo alto, figurando a su lado un grupo de ángeles niños portadores de atributos marianos. En el flanco derecho de la composición aparece la figura de Dios Padre en gesto de beneplácito, portando el orbe y el cetro. El dibujo confiere al grupo una precisión académica consciente, con alargados cánones figurativos y severa elección de la paleta cromática, donde la utilización puntual de tonalidades azules, rosas y rojas contrastan sobre el predominio de los claros de los fondos y los matices blancos de las carnaciones.¹⁹⁴

2.21. José Esteve Bonet. 1794. Iglesia parroquial de Santa María. Alicante

Talla policromada. 242 x 108 cm.

No muy diferente a la que realizara Esteve Bonet años antes para la catedral de Valencia, la imagen se apoya sobre una esfera flanqueada por copiosas nubes y sobre

¹⁹² MORALES, 1996, 152.

¹⁹³ CATALÁ, 2004, pág. 284.

¹⁹⁴ MONTOLÍO TORÁN, David, «Tondos de la bóveda de la nave de la catedral de Segorbe», *La luz de las imágenes. Segorbe*. Valencia, 2001, pág. 648.

un creciente lunar que, sorprendentemente, a pesar de haber perdido la peana dos ángeles niños y tres serafines, no alteran la sensación de estabilidad y equilibrio del conjunto, que describe una línea zigzagueante de cabeza a pies. Un suave *contraposto*, iniciando el paso con el pie izquierdo, y el voluminoso manto desplegado al aire en un lado y recogido en la cintura en el contrario imprimen cierto movimiento a la talla. La caprichosa disposición en los plegados de la telas y el manto que envuelve a María, junto a la rigidez de la caída de la túnica pone, nuevamente, esta imagen, según Isabel Gómez de Rueda, en contacto con el arte que caracteriza Esteve, esto es, el clasicismo del barroco tardío.¹⁹⁵

Para Igual Úbeda, el vuelo del manto de la Virgen resulta caprichoso y de gran amplitud, en contraste con la excesiva rigidez de la túnica floreada, de sobrios pliegues perpendiculares, lo que produce cierto desequilibrio entre la parte alta de la imagen — muy ondulada y barroca— y la mitad inferior, a la que la ausencia de los ángeles, además, transmite una fría sensación de sobriedad y rigidez.¹⁹⁶

2.22. José Vergara. Ca. 1798-1799. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre lienzo. 207 x 149 cm.

Para el convento de San Francisco, Vergara pintó la *Inmaculada Concepción* que presidía la biblioteca y cita Ceán como la última de sus obras, lienzo ingresado en el Museo de Bellas Artes tras la desamortización. En él, Vergara ha sabido imprimir un sentido ascensional a la figura de la Virgen, de canon esbelto y alargado, así como un gran dinamismo a los grupos de ángeles y de serafines que la rodean, resolviendo la dimensionalidad espacial y de perspectiva mediante la agrupación en diferentes planos y niveles, sin que falte el habitual rompimiento de gloria que se abre hacia la parte superior del cuadro centrado por la simbólica paloma del Espíritu Santo. Maduraba con ello las soluciones que había desarrollado ya con anticipada contención formal y una cierta frialdad clasicista en su otra gran *Inmaculada* pintada, años antes, para la catedral de Valencia. La Real Academia de Valladolid posee el boceto de presentación de la *Inmaculada* pintada para el convento de San Francisco, óleo sobre lienzo de 1,00 x 0,80 m.¹⁹⁷

¹⁹⁵ GÓMEZ DE RUEDA, Isabel. «Inmaculada», *La luz de las imágenes*, Alicante. Valencia, 2003, pág. 630.

¹⁹⁶ IGUAL, 1971, 240.

¹⁹⁷ Català, 2004, 267-268.



José Vergara. Ca. 1798-1799. Museo de Bellas Artes de Valencia.

2.23. Círculo de Mariano Salvador Maella. Ca. 1800. Colección particular. Valencia
Óleo sobre lienzo. 165 x 110 cm.

El interés de esta pintura reside en inspirarse en la famosa Inmaculada Concepción pintada por Carlo Maratti hacia 1663 para la capilla de la Concepción de la iglesia de San Isidoro Agrícola, en Roma. Su autor pudo conocer efectivamente alguno de los diversos grabados que reproducen el modelo marattiano, entre otros los de Etienne Picard o Jacob Frey, si bien elimina la presencia del Niño que, en la pintura de Maratti interviene activamente al herir a la serpiente con un asta en forma de cruz. En esta pintura el prototipo marattesco se transforma en beneficio de la versión más característica y aceptada de la Inmaculada Concepción, que aquí aparece también con los ojos entornados, la cabeza humildemente inclinada y las manos suavemente unidas en gesto de plegaria, apoyada sobre un orbe y un creciente con las puntas hacia abajo, en una de las cuales se enrosca un reptil monstruoso devorando la simbólica manzana.

Ha de subrayarse que la pintura de Maratti gozó de un enorme prestigio, acrecentado todavía más durante el siglo XVIII. En Roma, en el ámbito mismo de la *caposcuola*, se afirmó evidentemente como una fuente de inspiración clásica, bajo cuyo ascendente derivaron versiones más o menos interesantes hasta la recreación tan purista de Agostino Masucci para la iglesia de San Benedetto, en Gubbio. En el ámbito hispánico setecentista fue la corriente académica la que, a pesar de las matizaciones de Mengs, acabaron de apuntalar el prestigio de Maratti, manteniéndose como una fuente de inspiración más viva, al menos hasta que el neoclasicismo *stricto sensu* no barrería la persistente irradiación del barroco tardío. El propio Maella, a cuya producción más juvenil puede vincularse esta obra, siendo pensionado en Roma incluyó entre sus trabajos la copia de la Inmaculada Concepción de San Isidoro Agrícola, siendo relativamente similar a esta Inmaculada la que pintara hacia 1778, en colección particular madrileña, con similar vuelo del manto de la Virgen y parecida distribución del grupo de ángeles que rodean a la Señora o revolotean a sus pies.

2.24. Vicente López. Ca. 1800. Capilla de los latinos del Seminario. Moncada

Óleo sobre lienzo. 179 x 130 cm.

Este lienzo, que preside la capilla de los latinos del Seminario de Moncada, se ajusta también al denominado modelo definitivo de representación de la Inmaculada Concepción.

La Virgen ocupa el centro de la composición, representada como la Mujer Apocalíptica, coronada de estrellas, en pie sobre la luna, —un creciente con las puntas

hacia arriba, también transparente—, y como aplastando la serpiente, más bien un monstruo con alas de murciélago y cola de dragón que, enroscándose en la luna, ofrece entre sus mandíbulas el fruto prohibido representado en la forma tradicional de una manzana. Sus vestiduras revelan asimismo una clara influencia murillesca, asimilada, sin duda, a través de Maella. Lleva la característica túnica blanca, cubierta con manto azul y una especie de velo o mantilla ocre que, en este caso, cubre y recoge sus cabellos. A destacar el tratamiento de estos vestidos, así como los tornasoles y veladuras de los drapeados.

348

El rostro de la Virgen expresa recogida unción, sus manos, unidas en gesto de plegaria, se ladean hacia la derecha, actitud muy característica de algunas Inmaculadas de Maella, de clara inspiración murillesca. Sobre su cabeza figura, como es habitual, el Espíritu Santo. Un resplandor dorado irradiando de éste, ilumina a la Virgen. Varios querubines, en torno al Espíritu Santo, junto a otros ángeles infantiles y mancebos, en la zona inferior, acompañan a la Inmaculada, completando la composición. Sobresale, también en esta ocasión, el angelillo que, en la parte derecha, a los pies de la Virgen, levanta su manto así como el ángel mancebo que, en la parte izquierda, soporta un canastillo de frutas sobre su cabeza, elemento muy característico, según ya se ha dicho, de estas representaciones religiosas de López.¹⁹⁸

Hasta 1936 se conservó, en la antigua sede del seminario conciliar, en Valencia, otro lienzo de la Inmaculada Concepción, acaso algo anterior a esta otra, que ofrecía la particularidad de aparecer la Virgen rodeada de ángeles y, a sus pies, las figuras arrodilladas, de más de medio cuerpo, de san Francisco de Asís y san Bernardo de Alzira; la conocemos gracias a la fotografía que se incluye en la monografía de A. Momparler Rosado, *Historia de los Santos Bernardo, María y Gracia*, Alzira 2001, pág. 523.

¹⁹⁸ Vicente López Portaña (Valencia, 1772- Madrid 1850), influido directamente por el arte de Mariano Salvador Maella, pintó repetidas veces, como este último, el tema de la Inmaculada Concepción no sin ofrecer diversas variantes, pero coincidiendo siempre en lo fundamental de la composición iconográfica. Pinturas todas ellas en las que, como acertadamente señalara el marqués de Lozoya al hablar de la producción religiosa de López, se aprecia una carencia de emoción religiosa. Para este autor el tema de la Inmaculada es, como para los grandes pintores barrocos del siglo XVIII, un mero pretexto para colocar a la figura de la Virgen en apoteosis entre nubes y resplandores. Efectivamente, las Purísimas de Vicente López se ajustan al modelo denominado representación definitiva de la Inmaculada Concepción, en el que aparece la Virgen como mujer celeste, triunfante, rodeada de ángeles y nubes. Son obras todas ellas estudiadas cuidadosamente, en las que no hay nada de improvisación ni intuición, pues todas las figuras y detalles están perfectamente modeladas con suma corrección.

Entre las numerosas representaciones de la Purísima Concepción realizadas por Vicente López, pertenecientes en su mayoría a diversas colecciones particulares, se estudian varios ejemplos que pueden servir para fijar el modelo acuñado por López, pues todas estas versiones, aunque con leves diferencias entre ellas, coinciden en lo fundamental.



Vicente López. Colección Orts i Bosch. Museo de Bellas Artes de Valencia.

2.25. Vicente López. Ca. 1828-1830. Colección López Antequera. Madrid

Óleo sobre lienzo. 196 x 102 cm.

Interesante pintura, rematada en la parte alta en medio punto, en la que la Virgen aparece, como mujer celeste, triunfante, coronada de estrellas, en pie sobre la luna, no sobre el globo terráqueo como venía siendo habitual, hollando la serpiente infernal que lleva en su boca la manzana, fruto de perdición. Ha de significarse el original tratamiento de la luna, representada como un anillo circular y transparente de acuerdo con lo prescrito por Pacheco, lo que se convertirá en una constante en las *Inmaculadas* de López.

350

María va vestida al estilo de las Inmaculadas de Maella, de inspiración murillesca a su vez, con túnica blanca, cubierta por amplio manto azul y una especie de mantilla ocre alrededor de su cuello. Su actitud es devota, recogida, su mirada se dirige humildemente hacia el suelo, sus manos se cruzan sobre el pecho. Sobre su cabeza descien- de el Espíritu Santo en forma de paloma irradiando un estallido de luz.

Una serie de querubines, ángeles infantiles y mancebos revoloteando por las partes alta y baja del lienzo, completan la composición. A destacar los dos angelitos en la parte derecha que sostienen su manto, acompañados de otro, que le besan el pie izquierdo, llevando en su mano un ramo formado por azucenas y palma, símbolos marianos que a menudo se representaban asociados en las Inmaculadas de Maella.

En la parte izquierda aparece un ángel mancebo, con un cesto de flores en la cabeza, figura muy característica en este tipo de composiciones religiosas de Vicente López.

Citado por López en su testamento como «un cuadro de la Concepción como de diez pies de alto y cinco de ancho», junto con «otros cuadros pintados por mí, deben devolverse tan luego como su dueño los pida», este lienzo fue encargado por la infanta María Francisca de Braganza, esposa del infante D. Carlos María Isidro, seguramente en los mismos años en que solicitara a López y sus hijos Bernardo y Luis varios lienzos para el convento de las salesas de Orihuela que aquélla fundara. Ambas pinturas quedaron en el taller del artista tras la caída en desgracia del infante, permaneciendo así en poder del pintor a la hora de redactar su testamento en 1847. Finalmente, los descendientes de Carlos María Isidro acabaron donando ambas pinturas a los herederos de López, según consta ampliamente en la documentación del archivo familiar.

López aporta en esta composición un nuevo modelo de Inmaculada, de gran éxito entre la clientela de su tiempo, por lo que fue extraordinariamente repetido como testimonian las muchas copias que de ella se conocen.¹⁹⁹

¹⁹⁹ DIEZ, José Luis, *Vicente López (1772-1850), II, Catálogo razonado*. Madrid, 1999, 29.

2.26. Anónimo. 1830. Museo de la Ciudad. Valencia

Óleo sobre lienzo. 102 x 74 cm.

Pertenece esta Inmaculada al Ayuntamiento de Valencia, hallándose en la actualidad en una de las salas del Museo de la Ciudad. Hasta el año 1936 debió de formar parte del patrimonio pictórico de una de tantas iglesias o conventos de la ciudad, objeto de saqueo o incendio en julio de dicho año, circunstancia ésta que determinó la incautación y depósito en el citado Museo de cuantos objetos artísticos pudieron salvarse.²⁰⁰

El análisis detenido de la técnica de este cuadro evidencia un nivel de ejecución bastante digno, particularmente constatable en la resolución de la figura de la Virgen, la esbeltez de su canon, el equilibrado *contraposto* de la actitud, marcado por la flexión de la rodilla derecha con el ladeamiento hacia la izquierda de las manos, unidas en actitud de plegaria. La suavidad del rostro, la intensidad de la mirada y la elegancia de los tonos de la túnica y el manto terciado, de otro lado, determinan unos resultados ciertamente estimables. Como ocurre en la mayoría de las pinturas de este asunto, un contraste de calidad notable se manifiesta entre la figura de la Virgen, de ejecución cuidada por las finas carnaciones del rostro y las manos o por los empastes adensados y las veladuras tornasoladas de los paños respecto a la factura abocetada y descuidada del ángel mancebo de la derecha, del ángel infante de la izquierda o de las cabecillas de ángeles que, en número de nueve, se disponen arracimadas por el resto del cuadro, excepción hecha de la situada en primer término de la zona inferior, junto al pie izquierdo de la Virgen, cuya ejecución cuidada y gracia del semblante no puede ser pasada por alto. En estos angelitos precisamente, sobre todo en la pareja del centro, a la izquierda, se adivina una cierta influencia de Vicente López sobre este lienzo, pudiendo atribuirse a un pintor de su círculo.

El recuerdo del citado pintor subyace asimismo en el tratamiento de la luz, en la iluminación velada que desde la figura del Espíritu Santo y el rostro de la Virgen, ilumina, en intensidad apenas decreciente, toda la composición y recorta, poderosamente, el perfil de la Virgen.

Sin asegurar autorías que una limpieza profunda del cuadro pudiera descifrar, en el caso de aparecer firma, hoy imperceptible a simple vista, la atribución provisional o hipotética de este cuadro, puede orientarse hacia el pintor valenciano Vicente Castelló Amat (1787-1860), discípulo de la Academia de San Carlos, colaborador, en ocasiones de Vicente López.

²⁰⁰ CATALÀ, 1981.

El carácter un tanto escenográfico del conjunto permite pensar que sea éste un lienzo bocaporte de pequeña hornacina de altar doméstico, en el que únicamente se ha tratado con cuidado la figura de la Virgen, quedando todo el resto simplemente esbozado, como no terminado de propósito. Iconográficamente se trata de una de las llamadas representaciones definitivas de la Inmaculada Concepción. La Virgen aparece como Mujer Apocalíptica, en pie sobre la luna, cercada de sol; una poética iluminación dorada rodea su figura.

352

Curiosamente, a sus pies se encuentra, enrosándose en la luna, la serpiente paradisiaca, ofreciendo entre sus mandíbulas la manzana simbólica, causa de perdición, y conservando en el rostro algún rasgo del dragón apocalíptico. María, identificada con la mujer que, según el *Génesis*, aplastaría la cabeza de la serpiente, se convierte, así, en la Nueva Eva, reparadora de las culpas de la primera.²⁰¹ Queda unificada aquí la personificación de la Inmaculada Concepción como Mujer Apocalíptica y como Nueva Eva.

Las doce estrellas que coronan a la Mujer Apocalíptica han desaparecido en este caso; sobre su cabeza se sitúa el Espíritu Santo, tal vez como reminiscencia joanesca, en forma de paloma, que abre sus alas en señal de protección a María.

La Virgen inclínase hacia la izquierda, en tanto que su descubierta cabellera cae sobre sus hombros. Va vestida, como indicara Pacheco, con manto azul y túnica blanca.²⁰² En estas vestiduras y en la postura de sus manos, unidas en ademán devoto, y ladeadas hacia la derecha, se aprecia una marcada influencia murillesca, aunque bien lejos de la ligereza y elevación de las Inmaculadas de Murillo.

Los símbolos o atributos marianos, tan característicos de la iconografía de la *Tota Pulchra*, han quedado aquí reducidos a dos: el espejo sin mancha y la rosa mística. El espejo es soportado por un ángel infante, motivo muy repetido en este tipo de representación que encontramos también por ejemplo en una de las Inmaculadas de Juan de las Roelas, la que se encuentra en el Museo de Berlín, en la de Ribera de Salamanca, en algunas de Alonso Cano, en varias de Murillo, en la de Valdés Leal conservada en la *National Gallery* de Londres, etc. A resaltar el reflejo de la cara del ángel en el espejo, quizá uno de los detalles mejor resueltos en el cuadro.

Curiosamente el espejo, una de las imágenes menos repetidas en la literatura mariana, tal vez, como dijimos, por estar tomado del *Libro de la Sabiduría*, menos relacionado con la Virgen, es uno de los símbolos que más perduran en la iconografía de la Inmaculada, quedando en ocasiones, principalmente en imágenes, como único atributo de su concepción sin mancha.

²⁰¹ MAHUET, J. de, op. cit., pág. 27.

²⁰² PACHECO, 1649, 481.

La rosa que lleva en la mano derecha el ángel mancebo, señalándola con la izquierda, destaca por su tratamiento minucioso, e incluso preciosista. También es éste uno de los atributos, símbolo de belleza, perfección y pureza, que más perduran en la iconografía de la Virgen Inmaculada.

Se trata, pues, de una representación de la Inmaculada como mujer celeste, envuelta en una apoteosis de nubes y ángeles, rodeada de luz, en la que contrasta claramente la figura de la Virgen, de ejecución cuidada, bastante bien resuelta, con el resto de la composición, simplemente abocetada.

2.27. Vicente López. Ca. 1847. Colección Milicua. Barcelona

Óleo sobre lienzo.

Interesante y singular pintura en la que la Virgen figura, como elevándose suspendida entre el cielo y la tierra, en pie sobre la luna, representada también como una esfera transparente, y dirigiendo su mirada hacia lo alto, desde donde el Espíritu Santo, en forma de paloma con las alas extendidas, en señal de protección, irradia una luz cuyo halo parece envolver la propia figura de María. Ésta va vestida con la habitual túnica blanca, cubierta por vaporoso manto azul, terciado sobre los hombros, y esa especie de mantilla ocre cubriendo su busto destaca por su original fleco cuidadosamente tratado.

En lo alto, varios ángeles niños parecen ofrecerle unas rosas. A sus pies se halla, en la parte derecha, uno de esos angelitos que le levantan el manto, detalles muy repetidos en la pintura de López y, a la izquierda, un ángel mancebo sosteniendo también con su mano derecha el vaporoso manto de la Virgen mientras le ofrece con la otra un ramo de rosas.

Curiosamente, en una de las cartas que el propio López dirigiera a su discípulo Quintanilla, fechada el 17 de octubre de 1847, comenta y explica un cuadro concluido ese día y que por sus rasgos especulamos deba tratarse sin duda del lienzo que ahora nos ocupa. Dice así:

*Hoy he dado fin á un Cuadro de la Concepción para Valencia que lo he pintado con gusto porque la Idea que me ocurrió es harto nueva. Está la Virgen subiendo del desierto y entre las palmas salen unos grupos de niños que la echan puñados de flores y debajo tiene un Mancebo y un joven niño que los dos tienen la cola de su manto, yo creo que te gustaría porque creo que lo he estudiado bien.*²⁰³

²⁰³ MARQUÉS DE LOZOYA, Vicente López. Barcelona, 1943, pág. 54.



Vicente López. Colección Milicua. Barcelona.

De tratarse de esta pintura hubo de realizarla, pues, en la indicada fecha de 1847. Como el mismo López explica, una composición original, algo distinta de sus otras representaciones de la Inmaculada, en la que todos los detalles están perfectamente cuidados y acabados, y en la que permanecen todavía algunos rasgos bien característicos de las Concepciones del pintor valenciano, tales como la presencia de esos ángeles niños, especialmente el que, en la parte derecha, le levanta el manto, así como la del ángel mancebo de la izquierda, que en este caso no lleva sobre su cabeza el habitual cesto de flores, sino que se limita a sostener también el amplio manto de la Virgen.

Según J. L. Díez es el último lienzo conocido de tema inmaculista pintado por Vicente López y, desde luego, «una de las pinturas religiosas de factura más cuidada y exquisita de su producción final.»²⁰⁴

2.28. Anónimo valenciano. Ca. 1860. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Valencia

Óleo sobre lienzo. 214 x 114 cm.

Esta pintura, expuesta en la escalera del camarín de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados presenta, sin duda, mayor interés histórico-conmemorativo que puramente artístico. En efecto, se trata de un lienzo de factura mediocre, algo desmañado en su conjunto, sin firmar. Cronológicamente debe situarse esta pintura ya a mediados del siglo XIX. Su interés reside en ser lienzo conmemorativo del juramento prestado por el archiduque Carlos de Austria, en 1706, de defender la Inmaculada Concepción de María. Así la inscripción de la parte baja dice:

El 8 de diciembre de 1706 en esta iglesia, el Archiduque Carlos, entonces rey de Valencia, y los tres Estamentos juraron defender la purísima Concepción de la Santísima Virgen María. Laus Deo.

Iconográficamente, sin embargo, se ajusta en todo a la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción. Así, la Virgen aparece como Mujer celeste, entre nubes y ángeles infantiles; sus manos, devotamente unidas en plegaria, se ladean hacia la derecha, su mirada parece dirigirse hacia lo alto, donde figura el Espíritu Santo en forma de paloma. Como es habitual, va vestida con amplia túnica blanca y manto terciado azul, los cabellos sueltos resbalan sobre su espalda, llevando además una aureola de estrellas en torno a la cabeza.

²⁰⁴ Díez, 1999, 29.



Anónimo valenciano. Ca. 1860. *Basilica de Nuestra Señora de los Desamparados. Valencia.*

Aunque el esquema compositivo se ajusta perfectamente al modelo denominado *imagen definitiva de la Inmaculada Concepción*, persisten algunos de los característicos símbolos que acompañan a la *Tota Pulchra*. Así, en la parte izquierda, sobre una nube, se encuentra la *Porta coeli*, y más abajo, integradas en el paisaje, *por país*, según recomendara Pacheco, otros símbolos marianos. Entre ellos, se adivina en primer término, a la derecha, sobre un cerro, un torreón haciendo alusión a la *Turris davidica*, más al fondo, un recinto amurallado, seguramente la *Civitas Dei*, y un jardín cerrado, el *Ortus conclusus*, en cuyo interior sobresale una palmera, la *Palma in Cades*. A la derecha dos árboles frondosos, el ciprés y el cedro; como fondo de este paisaje aparece el mar, surcado por una nave, atributo mariano ya tardío, y, en el cielo, una brillante estrella, la *Stella maris*.

Pintura de calidad regular, algo ingenua en su factura, sin presentar ninguna novedad desde el punto de vista iconográfico, por limitarse a interpretar con bastante fidelidad el modelo definitivo de representación de la Inmaculada Concepción, su interés estriba en ser obra que rememora un acontecimiento histórico significativo, el citado juramento prestado en Valencia por el archiduque Carlos de Austria en defensa de la Concepción Purísima de María.

Esta obra ha sido objeto de restauración recientemente.²⁰⁵

2.29. José Segrelles. 1962. Iglesia parroquial de Benipeixcar. Valencia

Óleo sobre lienzo.

En enero de 1962 José Segrelles recibió el encargo de las pinturas del retablo diseñado por Vicente Dasca para la iglesia de Benipeixcar, cerca de Gandía, que debía contener los cuadros de san Juan de Ávila, san Juan de Ribera, san Francisco de Borja, san Pascual Bailón y san Juan Evangelista, a los que se sumaría el de la Purísima.²⁰⁶ Reducido el proyecto a sólo esta última pintura, actualmente en la capilla de la Comunión, constituye tal obra una hermosa recreación del modelo de la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción, impresionante figura que el pintor sitúa en un firmamento sideral evocador de la creación de la Virgen en el pensamiento divino. Acompañada sólo por el Espíritu Santo y cinco cabezas de angelitos a sus pies, la presencia, flotando en el espacio, de la esfera terrestre hacia la que María dirige su mirada expresa pertinentemente su acción como mediadora de todas las gracias.

²⁰⁵ VVAA, *Real Basílica de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos*. Valencia, 2001, 146-147.

²⁰⁶ GURREA CRESPO, Vicente, *Segrelles. Biografía*. Valencia, 1985, págs. 259-260.



José Segrelles. Iglesia parroquial de Benipeixcar. Valencia.

A destacar el predominio de la gama de azules y la matización de éstos en el manto, en el firmamento estrellado y en el orbe, mostrando Segrelles su afición, manifestada ya por entonces, de los temas cósmicos y astrales, ejemplificada también en el fondo tachonado de numerosos astros de diferente magnitud. Todo formando una plasmación artística algo nueva, pero, en opinión de Garín Ortiz de Taranco, «nada novedosa, eso sí tradicional en lo positivo, eslabón áureo en la cadena de Purísimas valencianas, desde el siglo XV».²⁰⁷

2.30. Juan de Ribera Berenguer. 1997. Iglesia parroquial de San Juan y San Vicente. Valencia

359

Óleo sobre lienzo. 207 x 112 cm.

Obra encargada por la parroquia de San Juan y San Vicente, se encuentra en el presbiterio de la capilla de la Comunión, a la derecha del sagrario, formando pareja con el del Sagrado Corazón, del mismo autor.

En opinión de López Azorín, Ribera Berenguer ha elegido como modelo a una Inmaculada de cabellos rubios, largos y rizados, de facciones suaves y delicadas, todo ello destacado por la luminosidad que desprende su presencia.²⁰⁸ Tras la Virgen, vestida con ondulante túnica de gran belleza plástica pende una gran cartela con cabecitas de ángeles que le sirven de fondo, creando una especie de ámbito sagrado y solemne, pero a la vez abierto, sobre el que figura una emblemática orla de estrellas, elemento que, junto a la media luna, le confieren el contenido iconográfico preciso; a sus pies se representa una hermosa panorámica, con luces de aurora, del mar y la playa, uno de los grandes referentes temáticos de Ribera Berenguer y que aquí otorga a la Virgen su condición de *Stela Matutina*. Con su personal pincelada amplia y densa de materia, de gran fuerza expresiva a base de trazos rítmicos y delicados, emplea para esta obra — en palabras de la citada crítica— “una luminosa paleta cromática de tonos suaves que buscan la armonía a base de azules, rosas, violetas y ligeros destellos de amarillos que dotan a la composición de un gran lirismo».

²⁰⁷ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe, «La Purísima de Benipeixcar», *Las Provincias*, 8-XII-1985.

²⁰⁸ LÓPEZ AZORÍN, María José, «Inmaculada», *La luz de las imágenes. Valencia*. Valencia, 1999, III, 394.



Juan de Ribera Berenguer. Iglesia parroquial de San Juan y San Vicente. Valencia.

3. Representación dogmático-histórica

El tipo iconográfico denominado *representación dogmático-histórica* de la Inmaculada Concepción, en el que la Virgen aparece acompañada de personajes ilustres que apoyan y defienden su Concepción Inmaculada (santos, reyes, teólogos, etc.), resulta más bien infrecuente en la pintura valenciana. Tan sólo se han seleccionado, atendiendo a su calidad artística, unos pocos ejemplos, la pintura de Jerónimo Jacinto de Espinosa titulada *La Inmaculada y los Jurados de Valencia*, perteneciente al Ayuntamiento de Valencia, el lienzo *Defensa de la Inmaculada Concepción*, obra de Francisco Bru, conservado en el Museo de Bellas Artes, ambos muy interesantes y representativos de esta tipología inmaculista, la pintura al fresco de Vicente López que decora uno de los salones del Palacio Real de Madrid, alusiva a la fundación de la Orden de Carlos III y su dedicación a la Inmaculada Concepción, entre otras.

Quizá la citada escasez se debe a que este tipo de composición iba más allá de las necesidades culturales de cualquier templo, oratorio o capilla, e incluso resultaba anticatólica y escasamente aconsejable la presencia de personajes no canonizados, así fueran jerarquías eclesiásticas o civiles o pertenecientes a determinados estamentos religiosos.

Sin embargo, se ajustaba perfectamente este modelo al grabado. Hemos encontrado ejemplos interesantes, en los que con gran minuciosidad y detallismo, se representan diversos personajes en torno a la Inmaculada, como defensores de este misterio. En ocasiones, se trata de composiciones realmente complejas, estudiadas y programadas por algún teólogo, convirtiéndose en auténticos tratados, plásticamente expresados, en apoyo de la Inmaculada.

3.1. Anónimo. 1661. Museo Cerralbo. Madrid

Comenzamos este modelo iconográfico con la pinturita, casi una miniatura, que decora la tapa de la llamada arqueta de la «Pía Sentencia»,²⁰⁹ del Museo Cerralbo, por haber contenido, sin duda, la trascendental bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, promulgada por el papa Alejandro VII el día de la Inmaculada de 1661 según ya se ha hecho mención en páginas anteriores.

Con independencia de las otras pinturas plasmadas en los seis óvalos que decoran las caras laterales de la citada arqueta, representando a algunas de las más características alegorías inmaculistas —la torre, las rosas, la *civitas Dei*, el *hortus conclusus*, el

²⁰⁹ SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIEROLA, Consuelo, *Museo Cerralbo*. Madrid, 1979, pág. 18.

árbol, el sol, el ciprés, el pozo, la palmera, la luna, el templo, los lirios y la escala—, la composición pictórica objeto de nuestro interés representa al valenciano D. Luis Crespí de Borja, emisario de Felipe IV en las gestiones que concluyeron con la promulgación de la citada bula. Arrodillado ante una mesa y en actitud de mostrar un escrito relativo a asunto en el que tanto empeño pusieron las autoridades españolas, al punto de considerarlo negocio de Estado, D. Luis Crespí de Borja aparece en primer término como el protagonista principal de la composición, inspirado, eso sí, por la propia Inmaculada Concepción de la que era devotísimo y cuya imagen surge al fondo sobre un rompimiento de gloria. Sendos escudos del papa Alejandro VII, del rey Felipe IV y del mismo obispo de Orihuela, además de una cartela alusiva a éste y sostenida por un ángel infante, decoran los cuatro ángulos de la composición.

Fernando Collar de Cáceres, en concienzudo artículo,²¹⁰ sitúa esta composición en la órbita del menor de los Rizi, atribuyéndola al pintor Alonso del Arco, discípulo de Pereda, considerando lógico que D. Luis Crespí de Borja «recurriera a uno de los principales maestros activos en Madrid y no a un pintor aún carente de renombre».

Otra posibilidad es que el propio obispo de Orihuela, durante su dilatada estancia en Roma, hubiera podido conocer a algún pintor paisano suyo o que alguien de su entorno se lo hubiera recomendado. Eventualidad ésta que pudiera haber concurrido en el pintor Agustí Gasull quien, en torno al año de la proclamación de la bula, 1661, y durante su etapa juvenil se hallaba en Italia *con el designio de adelantarse más en su profesión de la Pintura, y en Roma (según noticias) estuvo con Carlos Marati*.²¹¹ Imposibilita argumentar con seguridad a favor de esta autoría el que la mayoría de las obras que adjudica a Gasull el citado Orellana se destruyeran durante la guerra civil. Significativamente, dos de las poquísimas pinturas que de él se conservan (en el Palacio de Justicia por depósito del Museo de Bellas Artes y procedentes de la iglesia de la casa profesa de Valencia) representan sendos asuntos inmaculistas: *Aparición de la Purísima Concepción al Venerable P. Alberro y Juan de Juanes pintando la famosa tabla de la Purísima*, ambas reestructuradas iconográficamente por José Vergara hacia 1772 con la sustitución de aquellos personajes y el cambio total de significación temática.²¹²

²¹⁰ «Miscelánea Inmaculista (algunas pinturas seiscentistas inéditas o poco conocidas)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIV (1998), págs. 370-373.

²¹¹ ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina*. Valencia, 1967 (2º edic.), págs. 344-346.

²¹² CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *El pintor y académico José Vergara (Valencia, 1726-1799)*, Valencia, 2004, págs. 191-194.

3.2. Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1662. Casa Consistorial. Valencia

Óleo sobre lienzo. 4,00 x 4,30 m. Firmado y fechado en la parte inferior derecha
«Hieronymus Hyacinthus, de Espinosa. F. 1662.»

Es este un lienzo encargado por el *Consell* municipal con motivo de la fiesta que la ciudad celebró aclamando el breve pontificado de Alejandro VII, fechado el 8 de diciembre de 1661, a favor del culto y devoción a la Inmaculada. Pintado en 1662 por Jerónimo Jacinto de Espinosa y colocado en la antesala de la Capilla de los Jurados, se halla en la actualidad, tras haber sido restaurado recientemente, en la sala foral de la Casa Consistorial.

363



Jerónimo Jacinto de Espinosa. Casa Consistorial. Valencia.

Valda, en la crónica que escribiera acerca de esta celebración jubilar, nos informa sobre las motivaciones de la pintura en estos términos:

364

... para fixar en el orbe eternos simulacros de las gloriosas finezas de su amor, que aun mal satisfecho de las executadas con tanto festejo, después de feneciadas buscó la ciudad nuevos realces, que ostentar de su pasión, y acordándose, que el año 1624, con assentimiento de los catorce del Quitamiento, y deliberación del Consejo general se avia jurado guardar, y defender la sentencia pía, para cuya memoria se ordenó entonces, se pintase una Imagen de la Concepción de delicado pinzel con la inscripción del Juramento, colocándola en la Sala de sus estrados, como uno de sus mayores blasones, que hoy conserva; pensaron se añadiese otro con otra célebre pintura, y parecido retrato de la Virgen, que para la procesión avía con tanto acierto aliñado; puestos á los pies los retratos de los Ilustres Señores Jurados, Racional, y Síndicos, para perpetuo, y lucido Padrón, de que no solo confessavan defender, y guardar inviolablemente aquel juramento, sino para declararle, y dar á entender le avían hecho con la inteligencia rigurosa del primer instante de la creación, é infusión de su gloriosísima alma en su preciosísimo cuerpo. Dichosamente pudieron el día 27 de mayo, precediendo el ascenso del Quitamiento, y aplauso del Consejo general, deliberarlo assí, pero executar lo no, por ser éste el último día de su annual ocupación, y víspera de la Pascua de Pentecostés; remitiendo al igual, innato afecto de los que con buena suerte de la Ciudad, avían de sortear aquella tarde, la execución y cumplimiento, en quienes se miró no menos Ilustre de la ciudad, sorteando los señores Arcadio Bondia, por Jurado en Cap de los Cavalleros, Baltasar Giner de los ciudadanos, Romualdo Tanso, segundo de cavalleros, Ignacio Pérez Calvillo, Francisco Soler y Juan Francisco Blanquer, Ciudadanos, para que su cuidado cariñoso, si emulo de aquellas celebraciones, no cedido en los devotos rendimientos, participase de este mérito en las continuas diligencias de abreviar la colocación de esta santa Imagen, en perpetuo testimonio y memorable expression de su voto, y por una de las mayores excelencias, blasones, y timbres, que entre tantos reconoce el mundo á Valencia.²¹³

La pintura muestra pues a los seis jurados, ataviados con sus características togas o gramallas de terciopelo carmesí, el racional y los síndicos, todos arrodillados ante el

²¹³ VALDA, Juan Bautista. *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*. Valencia, 1663, págs. 603-605.

altar sobre el que se halla situada la preciosa imagen de la Inmaculada, realizada expresamente para estas fiestas por Martín Almansa, según indicación del mismo Valda,²¹⁴ adornada con un espléndido manto bordado y riquísimas joyas, destacando la corona imperial de plata, minuciosamente labrada. La imagen, rodeada de una aureola probablemente de plata asimismo y colocada sobre una peana de querubines, debió de arraigar como modelo en Valencia, repitiéndose en numerosas ocasiones. Muy semejante a ella era la imagen argéntea de la Purísima, patrona de Ontinyent, también del siglo XVII, hoy perdida, de la que se conserva copia moderna.

Valda no deja de ponderar la imagen venerada en la antigua Casa de la Ciudad al subrayar que:

... era de cuerpo natural, y entero, el rostro, y manos perfectísimos, texiéronse para vestiduras, una tela passada de blanco, y oro, de gran realce, para el manto otra azul de la misma cuenta; en ella las barras de Aragón coronadas, que bordadas ni fuera mas rica ni mas vistosa; todas estas vestiduras muy ajustadas á la rígida formalidad de los Decretos Apostólicos, el globo de la Luna, las puntas al suelo, el rostro de azul celeste, y todo lo demás que formava la media Luna, estava cubierto de hilos de perlas de mucha cuenta al tope; ceñían todo el cuerpo desde los ombros hasta la orla del vestido por uno, y otro lado los rayos del Sol imitados, y nacían del óvalo, que era de terciopelo carmesí, matizados de joyas, de diamantes, y orlado de gruesos hilos de perlas; los rayos estavan compuestos de lo mismo, y en cada punta dos joyas de diamantes pequeños, para que á dos haces estuviera todo lucido, y compuesto con igual aliño, la corona compuesta también de riquísimas joyas de diamantes y, sobre la punta de la frente, un Espíritu Santo de lo mismo, tenían también una diadema, que desde el cuello subía sobre la corona, en círculo perfecto, con doze estrellas, éstas eran veynte y quatro joyas de diamantes, no muy grandes, pero iguales, para que por las espaldas, como por la frente, se mirasen lucir uniformemente, en el cuello una gargantilla de diamantes grandes, y fondos, que era la joya de más valor entre tantas; en lo pechos (pendiente de un collar de diamantes como insignia del Tusón) una rica joya de lo mismo: en fin con admiración de todos se mirava con tanto aliño colocada la Virgen en el Altar Mayor.²¹⁵

²¹⁴ Ib., pág. 335.

²¹⁵ VALDA, ib., págs. 336-337.

Ángeles con filacterias de invocaciones marianas, en la parte superior, y parejas de querubines abajo, sosteniendo el escudo real, el pontificio y el de la ciudad, completan este gran exvoto, simétrico, frontal y solemne en su aparatosidad oficial.

Es esta, pues, una de las llamadas representaciones dogmático-históricas en las que la Inmaculada aparece en un lugar de honor, a menudo sobre un altar o trono, colocándose alrededor personajes ilustres, doctores de la Iglesia, reyes, gobernantes, etc, defensores del privilegio mariano.

366 Lleva, además, esta pintura largos rótulos que expresan las circunstancias de su encargo y filacterias con textos alusivos a la Inmaculada. Así, el rótulo de la parte inferior dice:

A 27 DE MAIG DEL ANY 1662 PRECEHINT ASSENTIMENTS DELS CATORSE PRO HOMENS DEL QUITAMENT Y DELIBERACIÓ DEL CONSELL GENERAL FONCH DECLARAT / QUE LO JURAMENT DE DEFENSAR LO MISTERI DE LA CONCEPCIÓ DE LA VERGE MARÍA SANTÍSSIMA FET EN LO ANY DE 1624, SE ENTENGUÉ Y ENTEN AVERSE FET / DE EL PRIMER INSTANT DE LA CREACIÓ Y INFUSIÓ DE LA SUA GLORIOSA ÀNIMA EN SON PRECIOSISSIM COS ESSENT JURATS DE ESTA IL-LUSTRE Y CORONADA CIUTAT / D. LUIS MERCADER, VARÓ DE GEST Y MONTICHELVO, JURAT EN CAP DELS CAVALLERS, CHRYSOGONO ALMELLA, JURAT EN CAP DELS CIUTADANS, D. LUIS PALLÁS VARÓ DE CORTES, / SEVERINO ARBOREDA, DIONIS TEUSA, TIMOTEO EXVIVE, PERE ANTONI TORRES, RACIONAL, VITORIO FORÉS Y CHRISTOFOL DE MOR, SINDICHS.

Las cartelas que sustentan los ángeles en la parte superior contienen las siguientes inscripciones:

FUNDAMENTA EIUS IN MONTIBUS SANCTIS GLORIOSA DICTA SUNT DE TE CIVITAS DEI (Psal. 86).

ET FUNDAMENTA MURI VIVITATES OMNI LAPIDA PRETIOSE ORNATA (Apoc. 21).

«MILLE CLYPEI PONDET EX EA, OMNIS ARMATURA FORTIUM» (Cantic. 4).

ET SUPER JAEC MULIER INMACULATA COM PUTABITUL (Ecles. 40).

Como indica P. Pedraza, la composición es hierática, simétrica, simple; no representa una aparición sobrenatural, el único elemento fantástico del cuadro son los ángeles que sostienen las filacterias y los escudos, pero solo funcionan como soporte y elemento ornamental.²¹⁶ A. E. Pérez Sánchez por su parte subraya el hecho de que «aparecen evidentes las complacencias del pintor en minucias de orfebre, por ejemplo, en el manto de la Virgen, bordado con escudos de Valencia, pero su fuerza individual brilla extraordinariamente en los retratos de los jurados, intensos y expresivos».²¹⁷ Naturalmente este contraste se debe a que la Virgen representada es copia fiel, como hemos explicado, de la imagen que se labró para la fiesta, en tanto que los jurados y demás acompañantes son retratos muy realistas tomados del natural.

A. Ponz, que tuvo la oportunidad de ver esta pintura, afirmó de ella que «En un salón [del Ayuntamiento] hay un célebre cuadro de Espinosa, que representa una Concepción y algunos jurados de rodillas: obra muy natural y verdadera.»²¹⁸ En efecto, es pintura absolutamente verista, al modo de los retratos corporativos de 1600, no presentando una aparición sobrenatural, sino una suerte de acto paralitúrgico comparable, por su interpretación naturalística a la *Adoración de la Sagrada Forma* de Claudio Coello, aunque, eso sí, carente de la ambientación y pompa propias de una función litúrgica presidida por el mismo monarca y oficiada por los monjes jerónimos de El Escorial en presencia de toda la corte. El único elemento sobrenatural de la pintura de Espinosa son los querubines que sirven de ornamento y soporte a las leyendas y escudos, introduciendo así el rompimiento de gloria habitual en la pintura barroca.

Según el citado Valda, pintó también Espinosa, en aquella ocasión, otros dos lienzos de la Inmaculada, que sirvieron de estandartes —concretamente la pintura titulada *Coronación de la Virgen*, de 108 x 96 cm., y la *Inmaculada Concepción*, de 179 x 118 cm., que todavía reproduce el esquema de la *Tota Pulchra*—²¹⁹ y dio además el dibujo para una estampa.

Evidentemente es esta una obra importantísima no solo por su interés histórico sino también iconográfico por ser ejemplo de representación dogmático-histórica de la Inmaculada Concepción en la que no se plasma una escena sobrenatural, una visión, sino un hecho acaecido en los fastos de aquel año de 1662, la ceremonia de veneración solemne de los gobernantes de la ciudad a la imagen de la Purísima.²²⁰ Según el citado

²¹⁶ PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, 1982, pág. 343.

²¹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, 1972, pág. 50.

²¹⁸ PONZ, edic. 1947, 365.

²¹⁹ CATALÀ, 1991, 64, 118 y 120.

²²⁰ CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas artes en España*. Ed. fac-símil, t. II, pág. 39; ORELLANA, edic. 1967, 152, y TORMO, 1915, 208.

Pérez Sánchez se trata sin duda de «una obra de gran empeño en la que la serie de retratos resulta lo más importante y da la medida de las excepcionales condiciones de retratista del pintor».²²¹

3.3. Andrés Marzo y José Caudí. 1663. Biblioteca Municipal. Valencia

Grabado calcográfico. 190 x 130 mm. Firmado en ángulo inferior derecho «J.Caudi. f. An 1663» y en ángulo inferior izquierdo «Apud Villagrasa. A. Março invenit».

368

En el frontispicio del libro de Juan Bautista Valda titulado *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, publicado en Valencia en 1663,²²² figura este grabado realizado por José Caudí, pintor, arquitecto y grabador valenciano fallecido en 1696, «a quien se debe —según escribe el mismo Valda— los más ingeniosos diseños de estas fiestas.»²²³ Dicho artista colaboró también, proyectando altares y carros triunfales, e ilustrando libros en otras fiestas, como en las también immaculistas de 1665, o en las que conmemoraron la canonización de san Luis Bertrán, en 1673.²²⁴

Del autor del dibujo, Andrés Marzo, pintor valenciano discípulo de Ribalta y a quien corresponde la autoría del diseño de la composición, se conservan dos bocetos, uno en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a pluma y aguada sobre papel verjurado de 350 x 243 mm.,²²⁵ y otro en el Museo del Prado, también a pluma y aguada, sobre papel verjurado de 370 x 244 mm.,²²⁶ presentando ambos ligeras variantes entre sí y respecto al grabado que nos ocupa.

La composición aparece claramente estructurada en dos planos o registros, celeste y terrenal. Se observa, asimismo, un marcado eje vertical que, desde el Espíritu Santo, pasando por la figura de la Virgen, llega hasta el escudo de la parte inferior, afectando principalmente al plano terreno que queda de este modo dividido en dos zonas.

Así, a la izquierda aparece arrodillado D. Luis Crespí de Borja, embajador de Felipe IV ante el papa Alejandro VII, recibiendo de éste la bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*, de enorme trascendencia en lo que se refiere al triunfo de la causa inma-

²²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia, 2001, págs. 192-193.

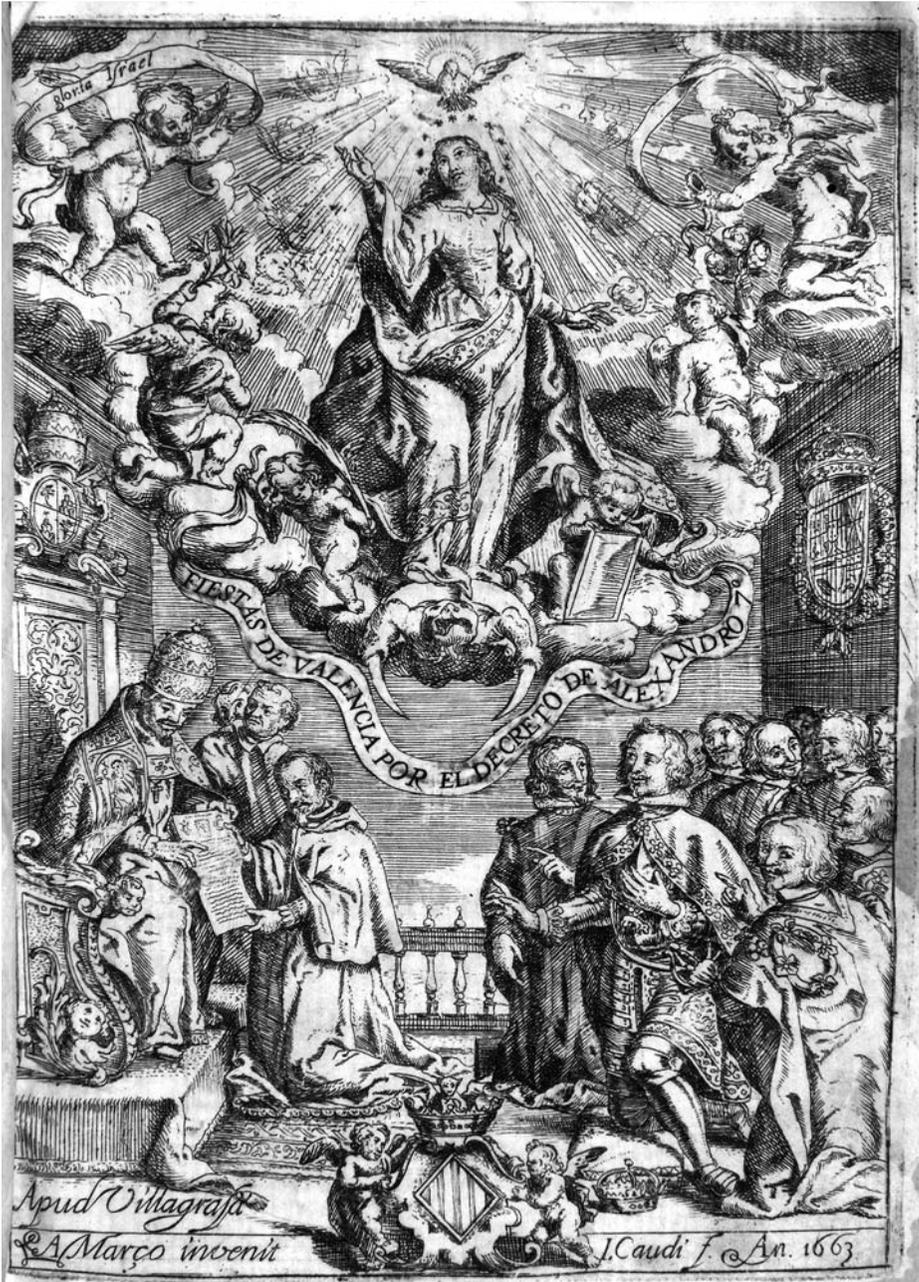
²²² CARRERES ZACARÉS, 1925, 275-279.

²²³ VALDA, 1663, 208.

²²⁴ ORELLANA, edic. 1967, 184-185.

²²⁵ ESPINÓS, Adela. «Dibujos de los siglos XV y XVI en el Museo de Bellas Artes de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1975, pág. 79.

²²⁶ ESPINÓS, Adela, *Dibujos valencianos del siglo XVII*. Valencia, 1994, 116-121.



José Caudí del libro de Juan Bautista Valda «Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción».

culista y motivo de las solemnes fiestas celebradas en Valencia. Dicho Papa, sentado en un solio barroco, aparece revestido con los ornamentos pontificios propios de las ceremonias audiencias oficiales de la época: falda de seda blanca, muceta de terciopelo con ribetes de armiño, estola ricamente bordada y el *triregnum* o tiara, distintivos de la soberanía pontificia. Sobre el solio se ve un escudo con las armas de la familia Chigi.

370

En el grupo de la derecha y constituyendo una recreación de la audiencia imaginaria se encuentra el propio Felipe IV, arrodillado y dirigiendo su mirada hacia el pontífice, como en gesto de agradecimiento, revestido con armadura sobre cuya coraza destaca el vellocino del toisón de oro, y tocado del manto real. A sus pies figura la corona de la monarquía española. Le rodean los seis jurados de la ciudad de Valencia, reconocibles por sus características gramallas o togas de terciopelo, símbolo egregio de la autoridad de aquellos magistrados. Es interesante advertir el detalle de las *chías*, insignias asimismo de estos ediles, particularmente visibles en el jurado que aparece en primer término, en el ángulo inferior derecho, junto al monarca, y consistentes en una tira de tela que llevaban pendiente del hombro izquierdo, en forma de corona adornada con cuatro lazos en el extremo y alusiva a los rollos de pan que como tales ediles estaban obligados a procurar a sus conciudadanos.

Como concesión a la moda del momento es curioso observar que tanto el rey como los jurados lucen la típica golilla, especie de cuello almidonado amplio. Sobre este grupo y simétricamente dispuesto respecto al citado escudo pontificio se hallan las armas reales.

En la parte superior aparece la Virgen, como Mujer celeste, triunfante, entre una apoteosis de ángeles y nubes. Según la iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción, inspirada en la Mujer Apocalíptica, se halla en pie sobre la luna, aquí ya con sus puntas hacia abajo, como recomienda Pacheco,²²⁷ y al mismo tiempo, encima de un vestiglo, con garras, trasunto del dragón apocalíptico, expresando así, de forma bien explícita, su triunfo sobre el Maligno. La Virgen va revestida con una amplia túnica, de escote cuadrado, cubierta con un vaporoso manto, sus manos aparecen extendidas hacia el cielo, a donde se dirige también su mirada y sobre ella se halla la paloma del Espíritu Santo, irradiando un intenso foco de luz, la *lumen coeli* o luz divina.

Bordeando la figura de la Virgen, a ambos lados, se ven una serie de querubines y ángeles infantiles, de los cuales los dos de la parte superior llevan una especie de cintas o cartelas, leyéndose en el de la izquierda la inscripción «*Tota Israel*». Los cuatro ángeles infantiles restantes son portadores de algunos de los característicos atributos maria-

²²⁷ PACHECO, 1649, 483.

nos. Así, los dos de la derecha presentan un ramo de rosas, reminiscencia del primitivo rosal, y un espejo cuadrado, el *Speculum sine macula*. Los de la izquierda unos lirios, alusivos al *Lilium inter spinas*, y una rama de palmera, referencia a la *Palma in Cades*.

Una cartela ondulante, sostenida por dos de estos angelitos y con la inscripción «FIESTAS DE VALENCIA POR EL DECRETO DE ALEJANDRO 7» remata este grupo celeste, separándolo del plano terrenal situado en la parte baja.

Se trata, pues, de un conjunto dividido en tres grupos claramente diferenciados: la visión celeste en la parte superior, de gran barroquismo, el de la entrega de la bula por el papa Alejandro VII a D. Luis Crespí de Borja, en la zona inferior izquierda, y el del recibimiento de la misma por parte de un agradecido Felipe IV, acompañado de los jurados de Valencia, en el sector inferior derecho.

Aunque no se trata de una composición demasiado bien resuelta, por lo que respecta a las actitudes y expresividad de los personajes, en las que se evidencia una cierta tosquedad y torpeza de ejecución, presenta este grabado un innegable interés histórico, interesante además como testimonio de la indumentaria de la época.

3.4. Anónimo. Siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre lienzo 110 x 149 cm. y 106 x 149 cm.

En los depósitos del Museo de Bellas Artes se conserva muy deteriorado este lienzo, dividido en dos mitades, y cuyo interés iconográfico radica en la representación de la Virgen como Mujer Apocalíptica alada, con alas de águila en concreto, detalle éste que le confiere una gran rareza. Ya R. García Mahiques advirtió sobre lo curioso de esta imagen, divulgada especialmente en Iberoamérica pero «extrañísima por cuanto a la iconografía peninsular se refiere, de modo que probablemente habría que pensar en algún modelo americano, lo que le haría partícipe del concepto de la Inmaculada».²²⁸ Este modelo alado, consagrado por Rubens y divulgado a través del grabado, obtuvo enorme repercusión en la América virreinal siendo paradigmático en este sentido el lienzo del pintor Miguel Cabrera (Oaxaca, 1695- México, 1768) conservado en la Pinacoteca de San Diego, México. Es por ello que la pintura del Museo de Bellas Artes, en donde la Inmaculada aparece sobre la esfera lunar, hollando con uno de sus pies el dragón apocalíptico y sosteniendo en sus brazos al Niño, acompañada de san Miguel Arcángel en actitud también de someter al monstruo (como el propio Vergara lo pinta en el lienzo de Santa Rosa de Lima), podría proceder de algún convento de las misio-

²²⁸ GARCÍA MAHIQUES, 1996-1997, 183.

nes de América, llegado a Valencia por conducto de algún religioso, acaso por vía de intercambio. Una hipótesis de la que no existe corroboración documental por carecerse de datos acerca de esta pintura e ignorarse su procedencia concreta.

3.5. José Camarón y Bonanat y Joaquín Ballester. *Ca.* 1771. Museo de la Ciudad. Valencia

Grabado a punta seca. 197 x 143 mm. Firmado a la izquierda «Camarón inv.», figurando a la derecha «Gravado en Madrid por Ballester».

372

Interesante composición en la que los dos planos o registros, el celestial y terrestre, se presentan articulados entre sí y como fundiendo sus respectivos ámbitos espaciales, atenuando la usual estratificación jerarquizadora.

Analizada con detalle la estampa, vemos que en el plano superior aparece el Espíritu Santo irradiando un foco de luz sobre la cabeza de la Virgen, ésta figurada en la representación definitiva tradicional de la Inmaculada Concepción —coronada de estrellas, la luna por escabel y aplastando con el pie derecho la cabeza de la serpiente—, y acompañada de dos grupos de ángeles niños a cada lado, seis concretamente a la izquierda y cuatro a la derecha, dos de éstos de cuerpo entero. Una atmósfera como bañada de intensa luz que tiene por foco el Espíritu Santo y que ilumina la figura de la Virgen, configura este espacio celeste, en el que las convencionales masas de nubes contribuyen a dar sensación de profundidad.

En el plano inferior, sobre el que parece producirse la visión sobrenatural, sobresalen, en el lado izquierdo, la figura de Carlos III, con armadura y manto real terciado acompañado de la personificación de la Monarquía española en la tradicional imagen de una matrona revestida de manto real con los heráldicos castillos y leones, las dos esferas alusivas a España y las Indias y el simbólico león hispano. Otras tres figuras, de las que sólo son visibles dos cabezas masculinas y una femenina, encarnan otros tantos miembros de la familia real. En el lado opuesto se sitúan los retratos del príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, y su esposa María Luisa de Parma, así como el del malogrado infante Carlos Clemente, primogénito de ellos.

La clave del contenido alegórico que subyace en esta composición reside en las insignias de la Orden de Carlos III colocadas a los pies de la Virgen y en la esfera, el libro y el compás del ángulo izquierdo. Ello permite asegurar tratarse de una composición votiva encargada, quizá, por el propio monarca para conmemorar la fundación de aquella Orden, instituida para premiar a quienes se significasen por su mérito personal o por su adhesión al soberano. Ahora bien, la corona real y la propia personifica-



José Camarón y Joaquín Ballester. Museo de la Ciudad. Valencia.

ción de la Monarquía española aluden también al patronazgo de la Inmaculada Concepción sobre España y las Indias, decretado por Carlos III el 17 de junio de 1760.

A tenor de lo indicado, la datación de este grabado habría que fijarla con posterioridad al 11 de septiembre de 1771, fecha en que fue instituida la Orden de Carlos III en acción de gracias por el nacimiento del hijo del príncipe de Asturias, el citado infante Carlos Clemente.²²⁹

Finalmente, el escudo cuatribarrado en losange que aparece en el ángulo inferior derecho, alusivo a Valencia, pudiera relacionarse con el origen regnicola de los dos firmantes de la composición, José Camarón (Segorbe, 1730-1803), autor del dibujo, y Joaquín Ballester (Valencia, 1740-1795), a quien se debe el grabado propiamente, autor éste a cuyo nombre precede el dato de haber sido ejecutada la estampa en Madrid.

La armonía y acertada distribución de los personajes que aparecen en esta composición, el contenido votivo y alegórico de la misma, la esbeltez de la figura de la Inmaculada Concepción, la devoción que expresa su rostro, etc., constituyen los logros más acertados de esta estampa, en la que el detalle de la columna de la derecha subraya la dualidad de planos, celeste y terrenal, imbricados en la composición.

El ejemplar estudiado se conserva entre los fondos calcográficos del Museo de la Ciudad de Valencia, en cuya sección de planchas de cobre se conserva también, afortunadamente, la plancha original, todo procedente de la colección reunida por el anticuario Miguel Martí Esteve, parcialmente adquirida por el Ayuntamiento de Valencia en 1951.

3.6. Francisco Bru. 1773. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre lienzo. 148 x 98 cm. Firmado y fechado en ángulo inferior derecho con la inscripción «Franco. BRU PINXIT VAL. 1773.»

Interesante pintura incluíble dentro del modelo iconográfico denominado representación dogmática-histórica de la Inmaculada Concepción, realizada por Francisco Bru Pérez (Valencia, 1733-1803), pintor y escultor muy vinculado a la Real Academia de San Carlos de la que llegó a ser director general. Orellana se refiere sin duda a esta misma pintura cuando afirma de Bru que «por un lienzo que presentó de la Concepción fue creado Académico de mérito por la pintura».²³⁰ La obra efectivamente de estilo claramente academicista pertenece a los fondos de la Real Academia de San Carlos y se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

²²⁹ VALGOMA, 1988, 71-81.

²³⁰ ORELLANA, edic. 1967, 583.

La Virgen aparece en la parte superior como mujer celeste, triunfante, sentada entre las nubes, con la característica corona de estrellas sobre la cabeza y llevando la luna por escabel. Al mismo tiempo aplasta con los pies la serpiente descrita en el *Génesis* que presenta entre sus mandíbulas el fruto de la perdición en forma de manzana. Va vestida al estilo de las Inmaculadas de Maella, a su vez de inspiración murillesca, con amplia túnica blanca, cubierta con vaporoso manto azul y una especie de velo ocre sobre su suelta y ondulada cabellera. La paloma del Espíritu Santo se halla sobre la cabeza de la Virgen, irradiando un foco de luz, símbolo de gracia divina.

Completa este plano de la visión celeste una serie de querubines y ángeles infantiles, destacando los tres de la parte derecha, portadores del *Speculum sine macula*, único atributo mariano que pervive en esta pintura.

Ya en el plano terrenal, la composición se halla dividida en dos zonas. Así, en la parte derecha, presentados por una matrona, personificación de Valencia, figuran diversos teólogos valencianos, distinguidos por su defensa de la Inmaculada Concepción. Dicha matrona, en pie junto a la Virgen, va ataviada con vestiduras simbólicas y atributos, llevando, a modo de broche, el escudo de la ciudad, y en la cabeza, una curiosa corona con el emblemático *drac-alat*. Entre los teólogos valencianos, arrodillados venerando a la Señora, se distingue, en primer término, san Pedro Pascual con un libro abierto entre sus manos en el que aparece un fragmento de un texto relativo a su doctrina inmaculista, perfectamente legible. Representase detrás, portando en la mano izquierda un libro cerrado, D. Luis Crespi de Borja, embajador de Felipe IV ante la Santa Sede y promovedor de la bula de Alejandro VII. Más al fondo aparecen los dominicos san Vicente Ferrer, con el habitual *Timete Deum*, y san Luis Bertrán. Al pie de la escalinata donde figuran estos personajes, se sitúan significativamente, pintados en grisalla, los escudos de la ciudad y del reino de Valencia. Una cartela, a la derecha, alude a la composición en estos términos «*Ecce Valentia, Virgo, suos tibi sistit alumnos qui scriptis doctis te sine labe prosant*».

En la zona izquierda, también en el plano terreno, figuran otros destacados defensores de este privilegio mariano sin relación específica con Valencia. Así, en primer término, revestidos de pontifical y escribiendo en un libro infolio, como doctores de la Iglesia, se distinguen a san Ambrosio y a san Agustín. Curiosamente sus dos mitras se hallan, en un lado, como dejadas en una especie de zócalo, apareciendo ellos destocados, en signo de reverencia, ante la visión celeste.

Detrás de ellos, con cruz pectoral y anacrónica muceta blanca, un papa, quizá Sixto IV, que fue el primero que favoreció abiertamente las tesis. Más al fondo, una religiosa

franciscana concepcionista, sin duda sor María de Jesús de Agreda, ardiente defensora de este privilegio mariano, y, finalmente, un fraile minorita escribiendo en un libro, probablemente Duns Scoto, el denominado Doctor de la Inmaculada.

Se reúnen, pues, en esta obra conspicuos apologistas de la Concepción Inmaculada de María, siendo interesante la representación, en un lado, de un grupo de teólogos valencianos. Con ello esta estampa pretende ser por tanto una prueba, un argumento más, expresado plásticamente, a favor de la declaración dogmática, aún no conseguida, pese a la aceptación muy generalizada, ya en esta época, de dicho misterio.

376

Del propio Francisco Bru existe un dibujo en el que san Pedro Pascual aparece revestido como canónigo de la catedral de Valencia con el hábito coral de la época, con la pluma y el libro —tal como lo representara por esas fechas el escultor Tomás Llorens en el monumento existente en el pretil del viejo cauce del Turia—, en actitud de recibir la inspiración que le suscitara la visión de la Inmaculada Concepción que aparece en la parte superior del grabado. Acompaña a san Pedro Pascual también un angelito con la corona de la gloria de la que se hizo acreedor. Debajo de la Inmaculada se reúnen sobre un bufete, el alfanje y la palma del martirio.²³¹

3.7. Juan Bautista Suñer y Vicente Capilla. 1792. Museo de la Ciudad. Valencia

Grabado a buril. 415 x 235 mm. En ángulo inferior izquierdo «Bta. Suñer lo inv. Y dib. en 1791»; en ángulo inferior derecho «V.e Capilla lo q. en Val. año 92».

Constituye esta estampa, uno de cuyos ejemplares se conserva en la colección de grabados del Museo de la Ciudad, una muestra muy representativa de las denominadas imágenes dogmático-históricas de la Inmaculada Concepción, en este caso realizada por el citado pintor Juan Bautista Suñer y el grabador Vicente Capilla.²³² Según indica Orellana, la composición fue ideada, y realizada a sus expensas, por el monje cartujo Dom Jaime Roig, profeso de Porta Coeli,²³³ dato consignado en el propio grabado donde en la parte inferior, al centro, se lee: «*Ad devot. R. P. D. J. R. P. C. P. C.*».

El prolijo texto, también situado en la parte inferior, en torno al escudo real, hace referencia a la significación de la estampa y a un breve resumen acerca de la profunda devoción a la Inmaculada en España. La reproducimos por su interés:

²³¹ GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, *Iconografía Mercedaria*. Madrid, 1985, pág. 80.

²³² CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *Colección de grabados del excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, 1983, pág.

²³³ ORELLANA, edic. 1967, 486.

La Inmaculada Concep.ⁿ de María SS.^a / DEDICADA á N.^o Cath.^{co} Monarca el S.^r D.ⁿ Carlos IV que Dios Gde. / Descripción historial de la Estampa, en que se demuestra lo I. Como la SS.^{ma} Trind. honra á María SS.^{ma} derramando gracias sobre su alma en el / primer instante de su Inmacu.^a Concep. Lo II, que todos los ángeles adoran á María SS.^{ma} Lo III, que todo el Género humano implora su amparo / en la desgracia del pecado. Lo IV, algunos de los Patriarcas y Santos que profesaron particular devoción á M.^a SS.^{ma} en este dulce Misterio. Lo V, Toda la Igl.^a Cath.^a / congregada en el S.^o Conc.^o Trid.^o, q.^e con sus tres presid.^{es} determina en la sess. VI, no estar M.^a SS.^a comprendida en el Decreto del pecado orig. Lo VII, los / muchos pontífices que concedieron gracias singulares; expidiendo Bulas á favor de la Concep. Inmac. De M.^a SS.^a Lo VIII, Algunos A. A. D. D. de todas las Ord.^{es} Relig.^{os}; de todos Estados, Univ. Cath.^{os}, en especial las de España, que escribieron á favor del Misterio y le defendieron publicam.^e Lo IX, Los Reyes Cath.^{os} q. más / se distinguieron en la devoción de este S.^o Misterio, e impetraron Bulas; g.^{as} en su honor y defensa, como el Sr. Felipe IV de Alex.^o VII, el Sr. Carlos III de Clem. XIII, / el Mater Inmac. nombrándola Patrona de su disting. Orden y de sus Reynos, su Hijo, N.^o amado Monarca el Sr. D.ⁿ Carlos IV, á quien se puede aplicar Post ipsum surrexit Filius sensatus.» Ec. 47.»

La composición de tan curiosa estampa aparece estructurada en seis planos, horizontalmente superpuestos, correspondientes a distintos ámbitos o zonas bien diferenciadas. Al mismo tiempo se observan una serie de líneas compositivas verticales, paralelas a un eje central que, desde la figura del Espíritu Santo, pasando por la de la Virgen, y el libro sobre la mesa, llega hasta las coronas de los reyes, en el extremo inferior.

En un primer plano, de arriba a bajo, figura el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo en forma de paloma, irradiando una luz que ilumina a la Virgen, y debajo, una cartela con la habitual inscripción «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te (Cantar de los Cantares, 4, 7)*»; Cristo y el Padre Eterno, entre masas de nubes y rodeados de querubines y ángeles infantes. Dos cuidadas leyendas parten de ambas figuras, convergiendo diagonalmente en la figura de la Virgen y en la que se leen los textos «*Columba mea Inmaculata mea (Cantar de los Cantares, 5, 2)*» y «*Non pro te, pro ómnibus (Esth. 15, 13)*».

En el nivel inferior, también entre nubes, se hallan, a la derecha, ángeles adorando a María de conformidad con el rótulo indicado. Destacan en primer término el arcán-

gel san Miguel, con espada y broquel, y san Gabriel, con un ramo de azucenas en la mano, saliendo de su boca las palabras del Ángelus: «*Ave gratia plena Dominus tecum*».

A la izquierda, y dando forma a la leyenda explicativa citada, se representa al género humano implorando sus gracias. Se adivinan en este grupo diversos personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, en primer plano, Adán y Eva, detrás Moisés y Aarón; junto a éste Noé con el Arca, y en al fondo san Juan Bautista y el patriarca san José. Como saliendo de la boca de Adán, se lee la inscripción «*Refugium peccatorum*».

En la zona inferior, asimismo sobre nubes, aparecen una serie de santos defensores de este misterio mariano en torno a la figura de la Virgen, representada como Mujer Apocalíptica, coronada de doce estrellas, en pie sobre la luna, enroscada en ésta la serpiente del *Génesis*, mostrando entre sus mandíbulas la manzana fruto de la perdición, quedando así asociada la imagen de la Inmaculada con la Nueva Eva. María lleva los cabellos sueltos, y las manos unidas devotamente sobre el pecho, mirando recogidamente hacia el suelo. Sus vestiduras, amplia túnica de cuello redondo, cubierta con un manto, son de clara inspiración joanesca. Entre los santos que se hallan a su alrededor pueden distinguirse de derecha a izquierda a san Bruno, san Pedro Pascual, san Ignacio de Loyola, san Agustín —este mostrando su libro «*De natura gratiae*»—, san Vicente Ferrer, santo Domingo de Guzmán, san Luis Bertrán y san Francisco de Asís.

Con este grupo concluye la visión celeste, el plano sobrenatural. Más abajo figura, como indica la leyenda de la parte inferior, la Iglesia congregada en el concilio de Trento, determinando en su Vª sesión, en la que se trató acerca del pecado original, que María estaba totalmente exenta de éste²³⁴. Destacan los tres cardenales presidentes sentados detrás de una mesa sobre la que se halla un libro, en cuyas hojas puede leerse la siguiente inscripción: «*Conc. Trid. Sess. V. pro Inmaculata*» y detrás numerosos teólogos de distintas congregaciones religiosas. A la derecha, en pie, un cardenal con un libro abierto identificado por el rótulo que aparece sobre el mismo al leerse «*El inquisidor, cardenal Nidardo*».

A la izquierda de esta mesa, se representa un grupo de pontífices que concedieron gracias y bulas a favor de la causa inmaculista, tales como Sixto IV, León X, San Pío V o Gregorio XV, todos ellos revestidos con ornamentos pontificales y tocados con la tiara. Destaca entre ellos, en primer término, Alejandro VII junto al rey Felipe IV, éste vestido con armadura y manto real con forros de armiño, corona real y el collar del toi-

²³⁴ DZ, 834.

són de oro, empuñando en su mano derecha una espada, como defendiendo el privilegio mariano, y sosteniendo en la izquierda una especie de rollo o cartela en la que se lee «Felipe IV que impetró de Alex. VII la Bula Solicitado: año 1661 pro Ynmaculata.»

En el grupo situado a la derecha de la mesa, se han dispuesto religiosos de diversas órdenes y doctores de universidades, especialmente de cuantas españolas se distinguieron en defender la causa inmaculista. Entre esos personajes son identificables, de derecha a izquierda, sor María Jesús de Ágreda, franciscana concepcionista, que tanto influyó en la devoción a la Inmaculada por parte de Felipe IV y que aparece sentada, ante una mesa, escribiendo una hoja en la que se lee «Mística ciudad de Dios», título de su obra principal; a su lado, Ramón Llull, sosteniendo en su mano izquierda una pluma y apoyando la derecha sobre un par de libros que hacen referencia a sus obras, una de ellas con el siguiente título: «*Respuesta II / Radis solis*». Detrás se halla el célebre franciscano defensor de la Inmaculada, Duns Scoto, sosteniendo con su mano izquierda una bandera en la que se lee su famoso argumento «*Potuit, deuit, ergo fecit*». Detrás se ven dos mitrados, quizá uno de ellos D. Luis Crespi de Borja, obispo de Orihuela, embajador de Felipe IV ante el papa Alejandro VII, y un grupo de doctores reconocibles por sus mucetas, birretes y demás insignias universitarias.

380

Finalmente, en primer plano, ante la mesa, arrodillados, dirigiendo devotamente su mirada hacia la Virgen, aparecen Carlos III y Carlos IV, ambos ataviados con armadura y espléndidos mantos forrados de armiño, el primero con los collares de las órdenes de Carlos III y de san Genaro, y el segundo con el de la citada orden de Carlos III. A sus pies, sobresale la corona real. Las palabras, expresadas en dos pequeñas leyendas que confluyen en diagonal, parecen salir de sus bocas, expresando concretamente «*Mater Inmaculata / Ora pro nobis*».

Se trata, por tanto, de una notable representación dogmático-histórica de la Inmaculada en la que todo un programa complejo, detallado, exhaustivo, evidentemente ideado por un teólogo, seguramente el propio monje cartujo Dom Jaime Roig, reúnen en torno a la Inmaculada Concepción a todo un conjunto de sus defensores más conspicuos, quedando la composición, claramente estructurada en dos zonas, celeste y terrenal, subdivididas a su vez en diferentes ámbitos superpuestos horizontalmente. Intenta ser, pues, un panegírico, un tratado, expresado plásticamente en favor de este privilegio mariano, todo y hallarse su aceptación cada vez más generalizada, quizá con el propósito de favorecer la anhelada declaración dogmática, que ya no tardaría en realizarse por voluntad decida del papa Mastai-Ferretti.

3.8. José Camarón y Manuel Peleguer. Ca. 1797. Colección particular

Grabado a buril. 300 x 93 mm. En ángulo inferior izquierdo «J. Camaron la dibujó»; en ángulo inferior derecho «M. Peleguer la gravó».

Inspirada en el modelo iconográfico de la Purísima de la iglesia de La Compañía, a los pies de la Virgen aparecen, a la derecha, las figuras de Carlos III, san Francisco de Asís y el infante D. Antonio Pascual, y los reyes Carlos IV y María Luisa con el Príncipe de Asturias y san Buenaventura o san Pascual Bailón, a la izquierda, situándose sobre un cojín, en el suelo, los atributos de la realeza y una gran cruz de la Orden de Carlos III. El grabado contiene el siguiente texto con el título, inscripción, motivación, fecha e indulgencias:

La Purísima Concepción. Patrona de España y sus Indias que se venera en el R.^l Conv.^o de S. Francisco de Val.^a El Ex.^o e Ilmo. S.^r D.ⁿ Antonio Despuig Arzob.^o de Valencia conc.^o 80 dias de Indulg.^a rezando una Salve, y los Ilmos SS.^s D.ⁿ Manuel María Truxillo, Ob.^o de Albarracín y D.ⁿ Felix Rico, Ob.^o de Teruel, conc.^o cada uno 40 dias de Indulg.^a por cada Salve. Sale a expensas de su Archi Cofradía año 1797.²³⁵

Constituye esta lámina un exponente más de la revitalización que experimentó la devoción a la Inmaculada, en su expresión concreta de la difusión del arquetipo joanesco, vigente tres siglos después de su creación, a raíz de la proclamación de la Inmaculada Concepción como Patrona de España y sus Indias y de vincular esta advocación a los miembros de la dinastía reinante.

3.9. Vicente López. 1828. Techo del salón de Carlos III del Palacio Real. Madrid

Fresco.

Vicente López, además de singularizarse especialmente como retratista de una época, fue también un admirable decorador, culminando con él toda la tradición dieciochesca de Corrado Giaquinto, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gian Battista Tiepolo y Antonio Rafael Mengs. Así, en 1828, Fernando VII le encargó la decoración del techo del salón de Carlos III, en el Palacio Real de Madrid. El asunto había de representar la institución de la Orden de Carlos III, pintura en la que, en opinión del marqués de Lozoya, «supo crear una de las bellas decoraciones del alcázar, superior, sin duda, a las de Mengs, y que solo a los techos de Tiepolo cede la primacía. Su dominio de la difícil técnica del fresco es perfecto».²³⁶

²³⁵ RODRIGUEZ CULEBRAS, R., *Camarón, dibujos y grabados*. Valencia, 1999, pág. 100.

²³⁶ MARQUÉS DE LOZOYA, *Vicente López*. Barcelona 1943, pág. 33.

En el Museo del Prado se conserva el boceto pintado por Vicente López como maqueta inicial para la decoración de este salón (óleo sobre lienzo, 105 x 112 cm.), presentando sólo ligeras diferencias respecto a la obra definitiva. El centro de la composición lo ocupa la visión celestial de la Inmaculada, surgiendo en medio de unos celajes rosáceo-amarillentos, como inscrita en un círculo de luz dorada, lo que expresa perfectamente la idea de Mujer celeste, triunfante. Aparece en pie, sobre un gran creciente de luna, con sus puntas hacia abajo, aplastando la serpiente infernal, metamorfoseada como un ser monstruoso con alas de murciélago, y coronada de estrellas. Una amplia túnica blanca y un vaporoso manto azul componen sus vestiduras. F. J. Fabre, a propósito de la figura de la Virgen, nos ha dejado esta: descripción tan detallada

Y como esta Orden, llamada como por antonomasia Española, fue fundada bajo la poderosa protección de María Santísima en el misterio de su Concepción purísima, por el que es Patrona de estos reinos, se significa mediante el símbolo de la muger misteriosa del Apocalipsis, colocada á la parte superior de la composición, como que constituye el objeto principal de ella.

Aunque esta muger en su propia genuina significación representa, según muchos sagrados expositores, la Iglesia de Jesucristo, sin embargo otros la han considerado, como aquí se considera en ella, un símbolo de María Santísima, privilegiada por Dios entre todas las criaturas, y preservada de la corrupción universal; y así está elevada de la tierra para que no sea contaminada por ella, y colocada en el cielo: tiene dos alas de águila para manifestar la sabiduría, de que fue templo esta Señora, y también su grandeza y majestad, superior á todas, hasta á los mismos ángeles, y sólo inferior á Dios. El sol que la rodea simboliza con sus rayos y luces que toda y en todo fue llena de Dios y penetrada de los rayos de su gracia divina, y también que se halló exenta de toda mancha, de toda nota que ni por un instante pudiese obscurecer su esplendor: tiene la luna á los pies para demostrar que en ningún tiempo hubo en ella menguante, ni eclipse, ni vicisitud en la santidad, sino que siempre brilló como el sol: las doce estrellas que la coronan representan los frutos y dones del Espíritu Santo, que la llenaron y distinguieron desde que tuvo sér: el vestido es también misterioso, porque la túnica blanca significa la pureza y perfección con que fue adornada el alma santísima de la Señora, y el manto azul alude al dictado que la Iglesia con los Padres han dado á María Santísima de 'cielo animado de la divinidad', como que habitó en ella. Finalmente, el horrendo dragón que huella con sus plantas es el símbolo del demonio, de aquel dragón infernal que con su cola llevó en pos de sí la tercera

*parte de las estrellas, esto es, de los ángeles apostatas que le siguieron en la rebelión.*²³⁷

En los cuatro lados figuran otros tantos grupos alegóricos, destacando el principal, en el que, ante la fachada de un edificio neoclásico, se halla el monarca, postrado de hinojos y vestido de armadura en referencia a la propia orden ecuestre por él fundada.²³⁸

Entre las figuras alegóricas que aparecen en este mismo grupo principal, destacan la Religión, doncella cubierta de túnica y velo, llevando la cruz en una mano y una luz resplandeciente en la otra; la Caridad, personificada en la matrona vestida con amplio manto que cobija a un niño en su regazo; la Piedad filial, que es la figura femenina sedente a la que acompaña la simbólica cigüeña, tradicionalmente asociada a esta virtud. Apolo Musageta, diversos amorcillos y una matrona de perfil escorzado, simbolizan, quizá, las Artes Liberales, significando de este modo el propósito del monarca de premiar con la Orden por él instituida a quienes se distinguieran por sus propios saberes y méritos.

En otros grupos aparecen la Anatomía, sosteniendo una esfera, una matrona portando la estatua de Atenea, acompañada por un niño con escudo y espada, la figura de Ptolomeo y la personificación del Tiempo, anciano alado con la guadaña a sus pies, presentando las obras de los días a la Victoria que señala a un ángel con las trompetas del Juicio Final, simbolizando todo este conjunto el beneficio del vivir laborioso. Finalmente vemos a Mercurio, como personificación del Comercio, joven coronado no con el tradicional *pethasos* o sombrero alado, sino con una guirnalda de laurel y reconocible por el caduceo, que lleva en su mano izquierda; le acompañan amorcillos cargados de haces de trigo, símbolo de la agricultura y otros dos con martillos cabalgando sobre un cañón, en alusión quizá a la Industria. Al paso de Mercurio y su cortejo de amorcillos vemos alejarse y precipitarse por un abismo varios hombres semidesnudos y de aspecto salvaje, uno de ellos apretando en su mano pequeños reptiles en personificación de los vicios y pecados.

Responde pues toda esta decoración a un complejo programa iconográfico en el que la figura protagonista de la Inmaculada se conforma como una de las denominadas representaciones «dogmático históricas» en la tradicional figura de la Mujer Apocalíptica.

²³⁷ FABRE, Francisco José, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*. Madrid, 1829, págs. 222-223.

²³⁸ RINCÓN, 1988, 145-161.

3.10. José Bellver Delmás. 1943. Iglesia de San Lorenzo. Valencia

El conjunto de pinturas murales al fresco que decoran la capilla de la Inmaculada Concepción de la iglesia de San Lorenzo constituye todo un poema pictórico franciscano-inmaculista realizado por José Bellver Delmás en 1943 dentro del estilo peculiar que le caracteriza, inspirado en un neorrenacimiento italianizante *sui generis*.

En la bóveda se desarrolla la habitual teofanía de Dios Padre, que aparece sobre nubes, no faltando la tradicional cartela con el texto «*Tota pulchra es et macula non est in te*». Acompañanle, en los flancos laterales, Isaías y Moisés, el primero con un libro abierto con la inscripción «*Ecce Virgo concipiet et pariet filium. VII-14. Is.*», el segundo con otro libro abierto en el que se lee el texto «*Inimicias ponam inter te et malignum. Ipsa conteret caput. Gen. III, 15*».

Un gran panel, en el testero lateral izquierdo de la capilla, representa la devoción inmaculista franciscana. En el centro de la pintura aparece la Inmaculada Concepción en su variedad iconográfica denominada precisamente franciscana, esto es llevando en brazos al Niño Jesús, a quien se ve empuñando y apoyándose en la cruz como remate de una lanza que hiende en la cabeza del dragón apocalíptico situado a los pies de la Virgen. Un ángel se asoma tímidamente por encima, portador de la inscripción *Ave gratia Maria plena*, entre los símbolos de la Torre de David y del Espejo sin mancha. Rodean a la Virgen a un lado sendos grupos de personajes, tales san Pedro de Alcántara, santa Beatriz de Silva —quienes aparecen enarbolando la bandera del Nombre de Jesús y la de la Inmaculada Concepción—, y el papa Sixto IV, arrodillado a los pies de la Virgen, con un libro titulado *Ex-Constitutiones*, alusivo a la institución de la fiesta de la Inmaculada; al otro lado, san Buenaventura, san Juan de Capistrano y el beato papa Pío IX, éste arrodillado como el anterior pontífice y ofreciendo la bula *Ineffabilis Deus*.

El mural del lado opuesto, sintetiza la defensa de las tesis inmaculistas, personificadas por una serie de franciscanos insignes. Así, centra la composición, bajo el símbolo cristocéntrico de esta escuela, la figura del beato Duns Scotto quien, sentado en su cátedra de París, aparece declarando la famosa sentencia «*Potuit, deuit, ergo fecit*» contenida en el libro abierto que exhibe. Sobre la cátedra se leen las palabras «*Dignare laudare te Virgo Sacratísima*». Rodéanle, a un lado, san Leonardo de Porto Mauricio, con su epístola dirigida al papa Benedito XIV, el cardenal Cisneros, que involucró a las universidades españolas en la defensa de este misterio, y sor María Jesús de Ágreda, con su *Mística Ciudad de Dios*, y, al otro lado, el beato Ramón Llull, con el libro que se le atribuye *De Beata Virgo María*, el P. Luis de Carvajal, autor de la declaración a favor de

la Inmaculada que se produjo en la sesión quinta del Concilio de Trento, y Felipe IV, arrodillado, en ademán de presentar el *Armamentarium*, obra monumental franciscana en defensa del privilegio mariano.

En la parte superior de esta composición aparecen, sobre nubes, los bustos de san Lucas y san Juan Evangelista, el primero acompañado de la inscripción «*Spiritu Santum supervenit in te*» (*Luc. I, 35*), el segundo con el texto «*Et Verbum caro factum est*».

4. Variedades iconográficas

385

Agrupamos en este apartado el estudio de una serie de obras que, por presentar caracteres y rasgos muy peculiares, no se ajustan a ninguno de los modelos iconográficos anteriormente descritos.

En unos casos, la Inmaculada aparece en compañía de algún santo, en otras exalta da como patrona de alguna cofradía u orden militar, resultando de todo ello composiciones originales y distintas.

4.1. Vicente Salvador Gómez. 1637-1680. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre lienzo, 132 x 100 cm.

Hijo del pintor Pedro Salvador, oriundo de Cocentaina, Vicente Salvador Gómez nace en Valencia en el seno de una familia de artistas en la que también alcanzaría cierto nombre su hermano Luciano, que también practicó la pintura. Pero sin duda fue Vicente el más aventajado del grupo, según acreditan sus muchas obras conocidas, la mayoría firmadas, mostrando en ocasiones una calidad notable. Orellana habla de su precocidad recordando que con sólo catorce años pintó los lienzos de la *Vida San Ignacio* de la portería de la Casa Profesa de Valencia, y también da cuenta de su formación con Espinosa, con quien hubo de perfeccionar su estilo. Hombre de indudable cultura y poseedor de una gran biblioteca, formada en su mayoría con fondos de la que Alonso Cano dejó en la cartuja de Portaceli, puede considerarse a Vicente Salvador Gómez como la figura más sobresaliente en el panorama artístico valenciano de la segunda mitad del siglo XVII. Su inquietud le llevó a escribir en 1674 una *Cartilla y fundamentales reglas de la Pintura por las cuales llegará a ser uno muy ducho Pintor*, dirigida seguramente a los alumnos asistentes a una Academia de Pintura que funcionó en el convento de Santo Domingo de Valencia, recordada con elogio por el pintor y teórico José García Hidalgo a su paso por Valencia.

El lienzo que aquí se ofrece es un ejemplo entre los muchos que conserva el museo de la mano de Vicente Salvador. La calidad en él es espléndida, tanto en el rostro del santo, como en los libros esparcidos sobre la mesa, así como en el logro de esa atmósfera intimista que respira el cuadro. Procede del convento de la Merced de Valencia, y aunque en alguna ocasión se ha interpretado como San Alberto Magno, no hay duda que representa a San Pedro Pascual, mercedario de Valencia que llegó a ser obispo de Jaén y fue apresado por los moros en Granada, quienes le decapitaron hacia el año 1300 según la leyenda. El inventario del museo de 1847 da cuenta de la señalada procedencia y advierte que se trata de obra firmada, anotando con exactitud sus dimensiones y describiéndolo como «*Aparición de la Virgen a San Pascual*». De tratarse de San Alberto Magno vestiría hábito dominico en lugar de mercedario.

4.2. Jerónimo Jacinto de Espinosa. 1660. Colección particular. Valencia

Óleo sobre lienzo, 168 x 136 cm.

Lo primero que destaca en esta pintura es el decidido protagonismo de la imagen de la Inmaculada Concepción, que ocupa toda la parte izquierda del cuadro, en detrimento de la figura a quien se le aparece en visión sobrenatural, el religioso mercedario Fray Jerónimo Calmell, quien sentado ante un bufete, alza la mirada ante la Virgen, vestida con la habitual túnica blanca y manto azul y rodeada de ángeles niños, suspendiendo el gesto de escribir ante un libro infolio, mientras pronuncia la frase «*Ita es, et ego vidi*», en clara referencia a tal visión y al objeto de su escrito.

El tipo de la Inmaculada se adecúa fidelísimamente al que el pintor empleara en estos años, tanto en la del paraninfo de la Universidad (1660) como en la destruida de la iglesia arciprestal de Lliria (1663), de la misma fecha de este lienzo según hiciera observar Pérez Sánchez para quien la maestría habitual de Espinosa en la representación de los objetos brilla aquí en los libros y accesorios del bufete aunque, quizás, la figura del venerable aparece un tanto rígida.²³⁹

Una atmósfera irreal y una iluminación sobrenatural, la que proyecta la aparición de la Virgen, confieren sensación de misterio al espacio en donde tiene lugar esta visión, la celda del ilustrado religioso. A la ingenua y sin duda algo arcaica disposición de la escena contribuye también la presencia del ángel que sobrevuela la cabeza del mercedario portando una filacteria en cuya inscripción se lee el conocido texto del *Cantar de los Cantares* «*Tota Pulchra es amica mea et macula non*».

²³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 2000, 176-177.



Jerónimo Jacinto de Espinosa. Colección particular. Valencia.

El lienzo se corresponde con el que Orellana describe en el claustro alto del convento de la Merced en Valencia con estas palabras:

lienzo grande firmado del dicho Espinosa, año 1660. Su asunto es quando el Venerable padre Jerónimo Calmell, de nación francés (el mismo que algunos vulgarmente llaman Carmelo), escribiendo sobre los Cantares, al llegar a aquel verso: Tota Pulchra es amica mea, etc., absorto y elevado en alta contemplación de la plenitud de la gracia y hermosura de la Virgen, se le apareció esta Señora: y volviendo dicho Venerable de un profundo éxtasis, en que estuvo un rato suspenso con la pluma en la mano, continuó escribiendo: «ita est et ego vidi». Dicho cuadro se pintó misteriosa o prevencionalmente; al menos muy en breve sirvió e hizo su papel en el año 1662 celebrando Valencia solemnes y muy plausibles fiestas, por el decreto a favor de la Concepción expidió la Santidad de Alexandro VII, con fecha 8 de diciembre 1661, pues como se puso al público, lo menciona Valda.²⁴⁰

388

4.3. José Orient. Ca. 1670. Universitat de València-Estudi General. Valencia

Óleo sobre lienzo, 270 x 179 cm.

Obra firmada por el pintor valenciano José Orient, nacido a mediados de siglo XVII en Villarreal o San Mateu, esta pintura, recientemente restaurada, pudo ser pintada para el teatro académico de la Universidad en la década de 1670 a raíz de la canonización del santo mercedario en 1671. En ese momento de exaltación de la figura del hasta entonces casi desconocido personaje pareció oportuno representar al santo en el momento en que se le aparece la Inmaculada Concepción quien, según sus biógrafos, quiso premiar de este modo la valiente defensa que hizo de este privilegio mariano durante sus estudios en la Universidad de París. San Pedro Pascual, presentado de pie, en posición frontal, hollando la figura de un infiel mientras vuelve el rostro hacia la imagen de María acompañada de coros de ángeles, dos de los cuales, ante el gesto aquiescente de Ella, se prestan a coronar con una guirnalda de flores al religioso, revestido con los hábitos propios de doctor mercedario, mientras alza la pluma y sostiene un libro abierto con la mano izquierda.

Al fondo del cuadro, a la izquierda, se representa una escena del que será su cruento martirio en Granada. En la parte superior no falta la filacteria con la inscripción «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*», portada por dos angelitos, en tanto

²⁴⁰ Orellana, edic. 1967, 146.



José Oriant. Universitat de València-Estudi General.

circunda a la Virgen las palabras de un texto apologético del propio san Pedro Pascual en favor de la Inmaculada: «*mea et corde credo et ore ateor voce et calamo testabor*».

En opinión de D. Benito, a pesar de que el cuadro no es exactamente un retrato, el rostro del santo lo es y muy bueno. Toda el lienzo recapitula las posibilidades y los géneros de la pintura al ser un retrato y al mismo tiempo una composición de asunto religioso de aparato, con partes de naturaleza muerta y paisaje arquitectónico, numerosas inscripciones y una compleja iconografía llena de alusiones y alegorías.²⁴¹

390 4.4. Anónimo. Primera mitad del siglo XVIII. Museo de la Ciudad. Valencia *Óleo sobre lienzo. 153 x 96 cm.*

La factura y estilo de este lienzo revela ser obra de pintor valenciano de la primera mitad del siglo XVIII, a juzgar por el barroquismo con que está resuelta la composición, particularmente constatable en el plegado del manto y túnica de la Virgen, y por el predominio de tonos ocre y verdosos. Al conservarse algo sucio el óleo no es posible contemplar adecuadamente el paisaje del fondo, no así el detalle del mazo de flores con que se remata la vara portada por san José, como recibiendo ambas figuras, reverentes, la luz que irradia el Espíritu Santo representado en la forma habitual de una cándida paloma y situado sobre sus cabezas. El claroscuro que parece modelar las manos y el rostro de la Virgen y san José, de dibujo desigualmente resuelto, son otras de las características de esta pintura, así como los tornasoles y veladuras del drapeado y las carnaciones de tonalidad cianótica, mayormente acusadas en las de la Virgen.

Desde el punto de vista iconográfico, resulta desde luego muy original la aparición de la Inmaculada en compañía de san José, al figurar no exaltada, individualmente, como mujer triunfante, sino al modo de una *sacra conversazione*. Probablemente este lienzo fuera realizado para la capilla de una cofradía dedicada a honrar el culto de *la Inmaculada* y *san José*, cosa nada extraña habida cuanta la proliferación de cofradías y asociaciones piadosas durante los siglos XVII o XVIII, época ésta en que en casi toda calle o plaza de la ciudad celebraba fiesta propia, y poseía el correspondiente retablillo callejero de azulejería o *altaret*.

Como ya se ha indicado, en la parte superior se halla el Espíritu Santo, en forma de paloma, irradiando su luz a las dos figuras principales. Éstas, debajo, en primer término, adoptan una actitud recogida, devota. Así, es importante destacar que la Virgen, a

²⁴¹ BENITO GOERLICH, Daniel, «Visió de Sant Pere Pasqual», *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*. Valencia, 2002, 185-186.

la derecha, no aparece como mujer triunfante mirando hacia lo alto, sino inclinando su cabeza hacia abajo con gran humildad.

Se la representa según el modelo apocalíptico, en pie sobre la luna —un creciente con las puntas hacia arriba—, y coronada de estrellas. Va vestida con una túnica blanca apenas visible bajo el amplio manto azul que la envuelve y deja ver su forro rojizo.

Curiosamente, y a diferencia de la mayoría de las Inmaculadas, no lleva los cabellos sueltos sino recogidos, cubiertos por una especie de velo ocre. Conviene resaltar la libertad y originalidad evidente en la actitud y vestiduras de esta figura de la Virgen.

San José, por su parte, al otro lado, se inclina devotamente hacia la Inmaculada mostrándole rendida veneración. Va vestido con túnica verde y amplio manto de color grana y amarillo. Según su iconografía tradicional lleva, en la mano derecha, una vara que termina en un preciosista mazo de flores minuciosamente trazadas.

No presentando este lienzo firma visible, resulta mera conjetura de momento atribuirlo al pintor Evaristo Muñoz, Antonio Richarte, a Gaspar de la Huerta o a algún pintor coetáneo, activos los dos primeros en la época en que hemos situado esta pintura. De Antonio Richarte, Orellana afirma haber pintado, hacia 1748, el guión de la Inmaculada Concepción de una asociación piadosa establecida en la calle de la *Bolsería*.²⁴² Respecto a Gaspar de la Huerta, el citado erudito le adjudica, entre otros, el lienzo principal y otros cuatro colaterales de la capilla de la Inmaculada Concepción del convento de San Francisco, los del convento de San Cristóbal así como una Concepción de la iglesia del Carmen Calzado, improbablemente la conservada en la sacristía de la actual parroquia de Santa Cruz, trasladada al templo del antiguo convento del Carmen al poco de la desamortización.²⁴³

Iconográficamente es obra desde luego interesante y un tanto singular, no sólo por la asociación de la Inmaculada y san José, sino por la propia figura de la Virgen, original en lo que respecta a su actitud, disposición, vestiduras, etc.

Es pintura perteneciente a las colecciones artísticas del Museo de la Ciudad donde ingresó en 1936, procedente de alguna iglesia o convento.

²⁴² ORELLANA, 1967, 552.

²⁴³ ORELLANA *ib.*, 515.

4.5. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Museo de Bellas Artes. Valencia

Óleo sobre lienzo. 190 x 126 cm.

El culto militante a la Inmaculada Concepción asumido por determinadas órdenes religiosas y el fervor devoto que caracterizó a algunos de sus miembros más conspicuos tuvo su expresión en un modelo iconográfico que ya hemos visto repetirse en ejemplos anteriores. Caracterízase ese modelo, invariablemente, por la asociación de la Inmaculada Concepción, frecuentemente representada por una imagen de bulto sobre una mesa o altar, y de un religioso en actitud de éxtasis, plegaria o escribiendo en alabanza a la Virgen.

392

Caso paradigmático es el de este lienzo en el que vemos al franciscano Andrés Hibernón (Murcia, 1534-Gandía, 1602) arrodillado a los pies de una imagen de la Inmaculada Concepción situada sobre un altar, de acuerdo todo ello con un pasaje de su vida que se relata en estos términos:

Un día, estando fray Andrés de portero en el convento de San Roque de Gandía, Baltasar Ferrer lo encontró elevado y arrebatado en el aire, de modo que la cabeza tocaba en el techo del claustro, delante de una imagen de la Concepción de María Virgen, dobladas las rodillas y con el Oficio menor de la misma en las manos. Admirado de lo que estaba viendo, el seglar se retiró con delicadeza y prudencia por no comprometer a fray Andrés cuando volviera en sí. En la misma ciudad de Gandía, le envió el superior para que acompañara a un sacerdote que iba a auxiliar a un moribundo. Llegados a la casa, dejó al sacerdote asistiendo al enfermo, y entre tanto se retiró a otro aposento solitario, donde, viendo una hermosísima imagen de la Santísima Virgen, se arrodilló inmediatamente en su presencia para obsequiarla. No bien se había puesto de rodillas, cuando en el mismo sitio se quedó elevado y absorto.

Calcan prácticamente la composición del modelo iconográfico de un religioso orando ante una imagen de la Inmaculada Concepción pinturas como la existente en la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia, óleo sobre lienzo de buen formato, sólo que aquí la figura del religioso, el monje cartujo Dom Juan Bautista Giner se halla arrodillado ante un bufete con libros sobre el que se representa una visión sobrenatural de la Purísima a la que el prior de Ara Christi, fallecido en 1665, señala con expresivo gesto mientras vuelve la mirada hacia el espectador en efectista recurso de la pintura naturalista del siglo XVII.

4.6. José Vergara. Ca. 1762. Museo de la Ciudad. Valencia

Óleo sobre lienzo. 330 x 192 cm.

Esta pintura, cuya parte superior adopta la forma de medio punto, procede, con otros ocho lienzos, siete de ellos de igual formato, de la capilla de Santa Rosa de Lima perteneciente a la antigua Real Casa de Enseñanza, expuestos todos en la actualidad en el Museo de la Ciudad.

El estilo de esta pintura se inscribe dentro del manierismo academicista y barroquizante que floreció en Valencia durante la segunda mitad del siglo XVIII, constatable tanto en el blando semblante de la Virgen como en la actitud teatral y algo artificiosa del Padre Eterno y san Miguel Arcángel, y en la misma coloración aterciopelada y suave. Cualidades inherentes a este tipo de pintura, de fuerza emotiva desigual, son su dibujo cuidado y composición esmerada, valores éstos que no dejan de estar presentes en el lienzo que nos ocupa.

Particularidad iconográfica de esta pintura, además de la presencia de Dios Padre, como reminiscencia de su representación obligada en el tipo de la *Tota Pulchra*, es el protagonismo que ostenta el arcángel san Miguel, situado en primer término en actitud de vencer al dragón infernal, que se retira derrotado, lucha ésta que sin duda simboliza también, subliminalmente, el triunfo de una creencia secular pronta ya a definirse como dogma de fe.

El destinarse este lienzo a altar lateral de la capilla de un colegio femenino —la Real Casa de Enseñanza de Niñas Educadas, fundada por el arzobispo Mayoral, en 1768—, determinó probablemente el propósito de representar a la Virgen en edad asaz infantil, intención plausible a estos efectos pero que contraría la esbeltez requerida por la figura de la Virgen en pinturas de este tema.

A pesar de ello se la representa como la Mujer Apocalíptica, en pie sobre la luna, ya con sus puntas hacia abajo, coronada de estrellas y «vestida de sol», rodeando su figura un brillante resplandor. Lleva los cabellos sueltos y las manos juntas sobre el pecho, en actitud de plegaria. Va vestida con la habitual túnica blanca y manto azul.

La composición del conjunto presenta notables afinidades temáticas más que formales con el lienzo de Luca Giordano conservado en la sacristía de la capilla del Palacio Real, en Madrid.²⁴⁴

Le acompañan, como es usual en el tipo celeste de *inmaculadas triunfantes*, una serie de querubines y ángeles infantiles, destacando una pareja, en la parte izquierda,

²⁴⁴ CATALÀ, 2004, 157.



José Vergara. Museo de la Ciudad. Valencia.

portadores del *Speculum sine macula*, único atributo mariano —inspirado en el *Libro de los Proverbios*— que persiste en esta composición.

4.7. José Camarón y Bonanat y Vicente Garcerán. 1776. Museo de la Ciudad. Valencia

Grabado. 187 x 130 mm.

En la anteportada del libro *Ordenanzas de la Real Maestranza de Caballeros de Valencia*, publicado en Valencia por Benito Monfort en 1776, aparece una representación interesante de la Inmaculada Concepción cuya estampa aparece firmada en la parte inferior en los siguientes términos: «*Joseph Camaron la dibuixó*», a la izquierda, y «*Vict.º Galcerán y Alapont la gravó*», a la derecha.

Según se hace constar en el título II, artículo I de sus ordenanzas, «esta Real Maestranza ha tenido desde su creación por titular patrona á María Santísima en el Soberano Ministerio de su Inmaculada Concepción», estando sus miembros obligados a jurar la defensa de este privilegio mariano.²⁴⁵

Por lo que respecta al grabado en concreto, en él se representa a la Inmaculada Concepción como Mujer celeste, triunfante, rodeada de ángeles, y en la parte inferior el escudo de la Real Maestranza.

La figura de la Virgen aparece en pie con las manos devotamente recogidas sobre el pecho, en actitud de plegaria, mirando humildemente hacia el suelo. Va vestida con una túnica, cubierta por un manto amplio, destacando el tratamiento perfecto de los pliegues de las telas. Está situada sobre el globo terrestre, rasgo propio ya del siglo XVIII, y frecuente sobre todo en escultura.²⁴⁶

Sobre este globo se encuentra la luna creciente, con las puntas hacia arriba, cayéndose en el error comentado por Pacheco, según el cual sólo es posible que la Mujer reciba la luz del sol al presentarse la luna con las puntas hacia abajo.²⁴⁷

Además, enroscándose en esta esfera, se halla la serpiente del *Génesis*, ofreciendo entre sus mandíbulas la manzana fruto de la perdición. María es interpretada, pues, como la Nueva Eva, reparadora de los daños de la primera, capaz de vencer la culpa original.

²⁴⁵ *Ordenanzas de la Real Maestranza de Cavalleros*. Valencia, 1775, págs. 14-15.

²⁴⁶ TRENDS, 1947, 175.

²⁴⁷ PACHECO, 1649, 481.

Sobre su cabeza se representa el Espíritu Santo, en forma de paloma, surgiendo a su alrededor una luz que ilumina a la Virgen, la *lumen coeli* o luz sobrenatural. A su alrededor se hallan, entre las nubes, varias cabecitas aladas de ángeles.

Como reminiscencia de las anteriores representaciones de la *Tota Pulchra* aparecen en torno a la figura de la Virgen varios de los símbolos marianos característicos, ya sin ningún tipo de rótulo identificador, por ser suficientemente conocidos y relacionados con María.

396

Así, en la parte superior figuran, como es habitual, los símbolos astrales, a la derecha la estrella y a la izquierda el sol, ingenuamente representado como una cara. Más abajo, también a la izquierda se halla sobre una nube el ciprés. Debajo la ciudad, recinto amurallado con varias torres en su interior, formando un conjunto que recuerda, en cierto modo, a la propia ciudad de Valencia, vista desde el Portal de Torrent o el de la Trinidad. Junto a ella, un árbol frondoso, probablemente el olivo o el cedro.

Muy original resulta la asociación en la parte derecha de cuatro símbolos, la fuente, con una taza hexagonal y un pilón del que mana un surtidor, la palmera, muy naturalista, la torre, convencionalmente representada como un torreón cilíndrico, almenado, y debajo, dando acceso a éste, la escalera, o *scala coeli*, imagen que sólo aparece en representaciones tardías, a pesar de ser bastante frecuente en la literatura patristica.

Otros dos símbolos, el manojó de rosas y el espejo, son sostenidos por dos ángeles infantiles situados a ambos lados de la Virgen. Como ya explicamos, el espejo es uno de los atributos que más pervive junto a la Inmaculada, a pesar de ser una de las imágenes más raras en la literatura mariana.

En la parte baja, se encuentra el escudo de la Real Maestranza, tal y como se describe en el título cuarto de estas Ordenanzas:

Traerá por armas esta Real Maestranza un Escudo en círculo, cuyo centro será una Justa de dos Cavalleros á cavallo, que acreditando la aptitud para los ejercicios de su instituto, han llegado con heroica igualdad en la lid con las Espadas al término de no poder decidirse la victoria, pues significando en uno la nobleza, y el otro el valor, que pelean por conseguir el triunfo, se encuentran en un punto que no admite división por ser una misma cosa: cuyo escudo estará timbrado de Corona y adornado con los aprestos militares de este Real Cuerpo.

Se simboliza la distinguida calidad de los Individuos de este Real Cuerpo, en estar los cavalleros en acto de Justa, pues antiguamente era prueba de Nobleza, haverse hallado en ellas; con alusión á lo que representan, éstos puestos los dos

*Cavalleros el uno de oro y el otro de acero sobre campo de gules que significa la fortaleza: con el Mote: Equestris Labor nobilitate decus. De sable sobre de plata que circuye el Escudo: Cuyas circunstancias manifiestan propiamente, que es su principal objeto al servicio del Rey y de la Patria.*²⁴⁸

Alrededor del escudo aparecen «los aprestos militares de este real cuerpo»: dos timbales, dos picas, dos espadas y dos clarines, unidos mediante «banderillas de raso liso azul bordadas de plata y oro con las armas de S. M. y las de la Maestranza, cordones y borlas de plata y seda azul».²⁴⁹

Toda la composición está rematada por una especie de marco, cuyos ángulos aparecen realzados por emblemas consulares relativos a la pretendida y deseada ascendencia romana de esta noble y ecuestre corporación. Concretamente, se trata del fasces consular, la cornucopia de Amaltea —atributo característico de las monedas romano-valentinas—, la segur, también emblema consular, y tres cabezas de dudosa interpretación, tal vez jinetes ilustres.

Es ésta pues, una interesante representación valenciana de la Inmaculada Concepción como patrona de una noble corporación ecuestre, en la que la figura de la Virgen, como mujer celeste, triunfante, entre una apoteosis de ángeles y nubes, campea sobre el escudo de la Real Maestranza.

4.8. Mariano Salvador Maella. 1771. Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Segovia

Óleo sobre lienzo. 260 x 148 cm.

Pintado por encargo de Carlos III para el retablo lateral de la Real Colegiata de San Ildefonso, en este lienzo la Virgen aparece representada como Mujer Apocalíptica, coronada de estrellas, y en pie sobre un gran creciente de luna y con las puntas hacia abajo, según lo prescribe Pacheco. Va vestida con amplia túnica blanca y manto azul vaporoso, recoge sus manos sobre el pecho y su mirada, humilde, parece dirigirse hacia san Frutos, patrón de Segovia, representado como un anciano anacoreta que devotamente arrodillado en el ángulo inferior derecho adopta una actitud de rendida veneración. Es clara la influencia murillesca en el ademán, vestiduras y vuelos del manto de la Virgen.

²⁴⁸ *Ordenanzas de la Real Maestranza de Cavalleros*. Valencia, 1775, págs. 18-19.

²⁴⁹ *Ib.*, págs. 34-35.

Una serie de querubines y ángeles mancebos sostienen diversos atributos marianos. Así, en la parte derecha, uno de estos ángeles presenta un ramo con una azucena, el *Lilium inter spinas*, y una palma, *Palma in Cades*. Debajo otro ángel niño sostiene un manojo de rosas, delicadamente tratadas, haciendo referencia a la *Plantatio rosae in Jericó*. En la parte izquierda, dos ángeles presentan un espejo, con elegante marco dorado, el *Speculum sine macula*, imagen mariana que, aunque muy rara en la literatura, es una de las que más pervive en las representaciones plásticas de la Virgen. Otras criaturas angélicas infantiles o simples cabecitas aladas, en la parte superior, contemplan embelesadamente a María.

En el ángulo inferior izquierdo, un ángel levanta la punta del manto de la Orden de Carlos III, en tanto otro sostiene el collar de la misma Orden, fundada por el rey en 1772 y puesta bajo el patrocinio de la Inmaculada Concepción.²⁵⁰

Es de destacar la sabia distribución de la luz, intensificada en el plano sobrenatural, celeste, aquí irradiada por el Espíritu Santo, en contraste con la de la parte inferior.

Como ya indicara J. L. Morales se trata de una de las primeras Inmaculadas realizadas por Maella, tema éste del que lograría sucesivamente excelentes versiones, creando un arquetipo que perduraría hasta bien entrado el siglo XIX a través de sus discípulos y especialmente de Vicente López.²⁵¹

4.9. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia parroquial de San Andrés. Valencia

Óleo sobre lienzo. 175 x 110 m.

Esta pintura, conservada en la capilla de la comunión de la iglesia parroquial de San Andrés, de Valencia, presenta un indudable interés por su singularidad iconográfica, no ajustándose a ninguno de los habituales modelos de representación de la Inmaculada Concepción.

La particularidad de esta obra reside en que la imagen de Dios Padre, en lugar de figurar, como es habitual, en un rompimiento de gloria, aparece sentado en un sitial, revestido de túnica y amplio manto dorado, sosteniendo con la mano izquierda una paleta, en actitud de pintar en el lienzo situado ante sí sobre un caballete la propia imagen de la Inmaculada posando como ideal modelo y reflejada ya sobre el propio lienzo.

²⁵⁰ RINCÓN, 1988, 145-175.

²⁵¹ MORALES, 1996, 106-107.

Ésta, por su parte, vestida con túnica blanca, y manto terciado azul, se representa según la iconografía definitiva de la Inmaculada Concepción, en pie sobre la luna, coronada de estrellas, y con las manos devotamente unidas en actitud de plegaria, sobre su pecho. Dos ángeles mancebos, a ambos lados del trono, arrodillados devotamente, completan la escena, así como otros dos angelitos situados en la parte posterior del Padre Eterno, que parecen levantar su manto. Del mismo modo, a ambos lados del caballete, contemplan la pintura de la Inmaculada, una pareja de ancianos, sin duda, los padres de la Virgen, Joaquín y Ana. Por otra parte, en el ángulo superior izquierdo, entre nubes y ángeles aparece Jesucristo, envuelto en amplio manto rojizo, como participando también en esta Concepción. Finalmente, en la parte superior derecha, el Espíritu Santo, irradiando un foco de luz dorada y rodeado de varios grupos de querubines, completa oportunamente la composición. No es extraño que el mentor de esta curiosa pintura hubiera leído el libro *Conceptos scripturales sobre el magnificat*, obra de la que hay traducción en castellano por Jaime Rebullosa en edición madrileña de 1600. En esta obra Cesare Caldeari, su autor, dice: *Imaginando por agora, quan rara y quan inexplicable sea la belleza de la Virgen; traçada ab aeterno en la excelsa mente de Dios, y sacada después á la luz por obra del primerísimo pincel de su soberana, y omnipotente mano.*

El lienzo que nos ocupa puede ser situado cronológicamente a fines del siglo XVIII, a juzgar por su estilo, lo estudiado y complejo de la composición así como por su intenso cromatismo. Tratándose de la obra de un pintor académico que acusa influencias extrañas a la tradición figurativa valenciana, podría ser atribuida a Cristóbal Valero, pintor nacido en Alboraya y fallecido en 1789, quien a su condición de presbítero añade la de artista formado en Roma con Sebastián Conca y ser académico de San Fernando y San Carlos; del propio autor se conserva en la misma iglesia parroquial de San Andrés el retrato de D. José Tormo, obispo de Orihuela.

En cualquier caso, es ésta una obra realmente importante dada su singularidad y rareza iconográfica. En ella se simboliza el acto de la concepción de la Inmaculada en el pensamiento de Dios Padre al pintar, premonitoriamente, su imagen en presencia de las otras dos personas divinas, el Hijo y el Espíritu Santo. Los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, instrumentos de la paternidad según la carne, así como varios ángeles, admiran rendidos tan sublime intervención, presentada de forma bien novedosa. José García Hidalgo (Villena, 1645- Madrid 1717), de quien se sabe que, a su regreso de Roma hacia 1664, estableció un tiempo en Valencia, frecuentando los talleres de Espinosa y de Esteban March, es autor de una pintura de tema idéntico, propiedad de la colección Fórum Filatélico, una composición iconográfica rodeada en este caso de

ángeles y a la que el pintor incorpora la figura del arcángel san Miguel balanceando al demonio. Dada la época de este lienzo pudiera encerrar también, subliminalmente, otro mensaje característico de los planteamientos conceptuales plenamente barrocos: el de la Nobleza de la Pintura, tan debatida en aquellas fechas como arte liberal.²⁵²

Un extracto de esta ficha ha sido publicado recientemente en el catálogo de la exposición organizada por la Conferencia Episcopal Española y que fue inaugurada en la catedral de la Almudena en mayo de 2005.²⁵³ El tema de la Concepción de la Inmaculada asociado a la idea de Dios creador-pintor lo ha tratado con detalle Víctor I. Stoichita en *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, Madrid, 1995, pág. 98-102.

400

4.10. Tomás Rocafort y López. 1851. Museo de la Ciudad. Valencia

Grabado a buril. 315 x 215 mm. Firmado en ángulo inferior derecho: «Inv. Dib. y G. por D. Tomás Rocafort».

Interesante composición dibujada y grabada por Tomás Rocafort, cuyo año de ejecución, 1851, permite pensar fuera su autor Tomás Rocafort y Piquer, hijo de Tomás Rocafort y López que, aunque más famoso, ha de descartarse por lo tardío de la fecha.

La inscripción que figura al pie de la estampa expresa literalmente:

LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN PROCLAMADA PATRONA DE ESPAÑA Y SUS INDIAS, según se venera por su Iltre. Archicofradía establecida en el ex convento de San Agustín de la Ciudad de Valencia. año 1851.

Representa por tanto la imagen de la Inmaculada Concepción que se veneraba en la Iglesia de San Agustín y a la que daba especial culto la archicofradía erigida en su honor por los propios religiosos agustinos. Al tratarse de una imagen revestida con escapulario y manto, no es fácil hacerse idea de la significación artística de dicha imagen, si bien precisamente la superposición de estos ornamentos y del propio escapulario le confiere un interés especial desde el punto de vista de la iconografía, sobre todo por aparecer bordados los símbolos marianos tradicionales, cinco en total. Estos son,

²⁵² VALDIVIESO, Enrique, «Dos nuevas pinturas de José García Hidalgo», *Boletín del Seminario de estudios y Arte y Arqueología*, XLVI, 1980, págs. 506-507, y GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, *Colección Forum Filatélico, Pintura Antigua Española y Flamenca de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2002, págs. 46-47.

²⁵³ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, «Inmaculada pintada por el padre Eterno», *Inmaculada*. Madrid, 2005, pág. 52-53.



Tomás Rocafort y López. Museo de la Ciudad. Valencia.

de arriba a abajo, la luna, el sol, el espejo, la estrella y la fuente, con las correspondientes inscripciones latinas, símbolos peculiares de la representación de la Inmaculada Concepción, a los que cabe añadir el creciente lunar que figura bajo los pies con rostro humano, y la filacteria con la leyenda «*Tota Pulcra es amica mea et macula non est in te*» (*Cantar de los Cantares*, 4, 7), usual en la iconografía de la *Tota Pulchra*, y que aquí presenta la particularidad de asirla por el centro, con el pico, el habitual símbolo del Espíritu Santo. Parejas de cabezas de ángeles y ángeles mancebos, de cuerpo entero, sedentes, tañendo diversos instrumentos musicales, completan el registro superior, resuelto como un rompimiento de gloria.

En el plano inferior aparecen varias figuras en personificación real o alegórica del patronazgo de la Inmaculada Concepción sobre España y sus Indias.

Así, en el grupo de la derecha, aparecen una serie de indios tocados de exóticas plumas y semidesnudos junto a la simbólica columna de Hércules y el león hispano que, empuñando una espada con una de las garras, defiende ambos mundos, descansando la otra sobre una de las dos esferas.

En el grupo de la izquierda aparecen en primer término, arrodillados y como invocando a la Virgen, una matrona sosteniendo el escudo real, alegoría de la Monarquía española, sin que falten la propia corona turriforme y el cetro, símbolos de su soberanía. A su lado, un indio con arco y carcaj, también destocado, con el penacho de plumas a los pies, en personificación del Nuevo Mundo, figurando inmediatamente detrás, diversidad de caballeros, ataviados convencionalmente a la antigua española.

Un paisaje marino con una evocadora nao y una carabela, subraya la alusión al descubrimiento de América sugerida en esta lámina, en la que también se quiso hacer patente el patronazgo de la Inmaculada sobre las «Indias occidentales».

Bibliografía

403

- ABAD: *El culto a la Inmaculada Concepción en España*. Madrid, 1933.
- ÁGREDA, M. J. de: *Mística Ciudad de Dios*. Barcelona, edic. 1888.
- ALASTRUEY, G.: *Tratado de la Virgen Santísima*. Madrid, I, II y III, 1945.
- ALBI, J.: *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Valencia, 1979.
- ALMARCHE VÁZQUEZ, F.: «Noticias históricas sobre el culto de la Inmaculada en Valencia». *El Educador Contemporáneo*. Valencia, 1917.
- APARICIO OLMOS, O. S. B., E. M.^a: *Valencia y la Inmaculada*. Valencia, 1988.
- AROCENA TORRES, O.: «Una Inmaculada de Juan de Juanes», *Diario de Valencia*. 8- XII 1929.
- AROCENA TORRES, O.: «El pintor Vicente Macip, padre de Juan de Juanes», *Anales de la Universidad de Valencia*, XI, 1930-1931.
- AGUILAR, F. de A.: *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Segorbe, 1888.
- BALLESTER, J. B.: *Aclamación festiva del antiquísimo juramento de la Concepción*. Valencia, 1730.
- BARBIER DE MONTAUT: *Traité d'iconographie*. París, 1890.
- BEAUVAIS, V.: *Speculum Humanae Salvationis*. Austria, edic. 1972.
- BENAVENT, E.: «La Inmaculada en la teología reciente», *150 aniversario de la proclamación dogmática de la Inmaculada Concepción. Congreso Mariano. Toledo, 6-9 de septiembre, 2004*. Madrid, 2005.
- BENITO, D., y BLAYA, N.: *Madonas y vírgenes. s. XIV- XVI*, Valencia, 1995.
- BENITO DOMÉNECH, F., y GALDÓN, J. L.: *Vicente Masip (h. 1475-1550)*, Valencia, 1997.
— *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, 2000.
- BLASCO, R.: *Goigs valencians*. Valencia, 1974.
- BREHIER: *L'art chretien et son developpement iconographique*. París, 1928.
-

- BROUSOLLE, J. L.: «De la Conception immaculee à l'annuntiation angelique», 1.^a serie de los *Essais de théologie artistique*. París, 1908.
- CAHIER, Charles: *Caractéristiques des Saints dans l'art populaires*. Paris, I y II, 1867.
- CALLADO ESTELA, E.: «Notas sobre los altercados inmaculistas de Valencia y Segorbe en 1662. Primeras consecuencias de la publicación del breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en el ámbito valenciano». *La diócesis de Segorbe y sus gentes a lo largo de la historia, volumen homenaje al profesor Ramón Rodríguez Culebras*, Castellón, 2004.
- CAMPANA, E.: *Iconografía dell'Inmacolata nel arte cristiano*. Turín, 1915.
- CAMPOS, J.: *La Inmaculada y el Arte*. Madrid, 1908.
- CÁRCEL ORTÍ, V.: *Historia de la Iglesia en Valencia*. Valencia, I y II, 1986.
- CAROL, J. B.: *Mariología*. Madrid, 1964.
- CARRERES ZACARÉS, S.: *Ensayo de una bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Valencia, 1926.
- CASTELLOTE, S.: *Memoria histórica sobre las vicisitudes que ha pasado en España la creencia en la Inmaculada Concepción de María*. Valencia, 1890.
- CATALÁ GORGUES, M. Á.: *Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1.^a parte)*. Valencia, 1981.
- CATALÁ GORGUES, M. Á.: «Inmaculada Concepción pintada por el Padre Eterno», *Inmaculada. Catálogo de la Exposición de la Iglesia Catedral de la Almudena*. Madrid, 2005.
- CATALÁ GORGUES, M. Á.: «La defensa de la Inmaculada Concepción en autores valencianos de los siglos XIII al XVI», *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte. Actas del simposium 1-4 de septiembre de 2005*. El Escorial, 2005.
- CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1978.
- CLOQUET, L.: *Elements d'iconographie chretienne, tipos symboliques*. Lille, 1890.
- CONDE, L.: *La Virgen en la pintura*. Barcelona, 1930.
- CONSTANTINI, C.: «L'Immacolata nell'arte», *Fede e Arte*, Roma, 1958.
- CROSNIER, A.: «L'immaculé conception de Marie problemée par les iconographes du moyen-âge». Caen, *Bulletin monumental*, 1857.
- CHEVALIER: *Diccionnaire de mytes et symboles*. París, 1969.
- DANZINGER, E.: *El Magisterio de la Iglesia*. Barcelona, edic. 2002.
-

- DELCLAUX, F.: *Imágenes de la Virgen en los códigos medievales de España*. Madrid, 1973.
- ESCOLANO, G. y PERALES, J. B.: *Décadas de la Historia de la insigne y coronada Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, edic. 1876-1880.
- FERGUSON, *Signos y símbolos del Arte cristiano*. Buenos Aires, 1956.
- FERRANDO FRANCÉS, A.: *Els certàmens poètics valencians*. Valencia, 1983.
- FERRI CHULIO, A. de S.: *Iconografía mariana valentina*. Valencia, 1986.
- *Santa María en la Diócesis de Valencia*. Valencia, 1988.
- *Santa María en la religiosidad popular valentina*. Sueca, 1988.
- FUENTE, V. de la: *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*. Barcelona, 1877, I y II.
- GARCÍA MAHÍQUES, R.: «Perfiles Iconográficos de la mujer del apocalipsis como símbolo mariano (I) y (II)», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*. Valencia, 6 y 7-8, 1995.
- GARCÍA VILLOSLADA, J.: *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, IV, 1979.
- GAZULLA, F.: «Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 3. 1903-1906.
- GENOVÉS OLMOS, V.: *Catàleg descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana*. Valencia, 1911.
- GIRONÉS, G.: *La humanidad salvada y salvadora. Tratado dogmático de la Madre de Cristo*. Valencia 1987, 2.^a edición.
- GÓMEZ, J.: *Triunfo de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*. s.l.: s. a.
- GRAVOIS: *Del origen y progreso del culto a la Inmaculada*. Lérida, 1888.
- GUARDIOLA, L.: *Sermón de la Purísima Concepción de Nuestra Señora*. Valencia, 1644.
- GUIX, J.: «La Inmaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media», *Miscelánea Comillas*, 22, 1954.
- GULDAN, E.: *Eva und Maria*. Gratz-Köln, 1966.
- GUTIÉRREZ, C.: «España por el dogma de la Inmaculada: la embajada a Roma de 1659 y la bula *Sollicitudo* de Alejandro VII», *Miscelánea Comillas*, 24, 1955.
- HERNÁN: *Vida de María*. Barcelona, 1941.
- IBÁÑEZ-FERNÁNDEZ MENDOZA, J.: *María en la liturgia hispana*. Pamplona, 1975.
- INTERIAN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y erudito*. Madrid, 1782.
- ISABEL DE VILLENA: *Vita Christi*. Barcelona, edic. 1916.
- KUNSTLE, K.: *Ikonographie des Christlichen Kunst*. Friburg, 1928.

- LECLERQ, H.: *Dictionnaire d'archeologie cretienne et de liturgie*. París, 1889.
- LEVI D'ANCONA, M.: *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and the Early Renaissance*. Nueva York, 1957.
- *Liber de conceptu virginale*. s.l., 1519.
- LLORENS HERRERO, M. y CATALÀ GORGUES, M. Á.: *La Inmaculada Concepción en la pintura valenciana*. «Inmaculada. 150 años de la proclamación del Dogma». Catálogo de la exposición celebrada en la Catedral de Sevilla. Córdoba, 2004.
- LLORENS RAGA, P. L.: *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*. Madrid, I y II, 1973.
- MAARSCHALKERWEER, P.: «Inconsuete raffigurazioni dell'Immacolata», *Fede e arte*. Roma, 1958, VI.
- MÂLE, E.: *L'art religieux du XIII siècle en France*. París, edic. 1978.
- *L'art religieux après le Concile de Trente*. París, 1932.
- MALOU, M.: *Iconographie de l'Inmaculée Conception*. Bruselas, 1856.
- MARÍA PÉREZ, E.: *La Valencia de Sto. Tomás de Villanueva*. Valencia, 1951.
- MARCIANO, J.: *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio*. Madrid, 1854.
- MAXE-WERLEY, L.: *Iconographie de l'Inmaculée Conception*. París, 1903.
- MESEGUER FERNÁNDEZ, J.: «La Real Junta de la Inmaculada», *Archivo Iber-Americano*, 1955, 15.
- MIR Y NOGUERA, J.: *La Inmaculada Concepción de María*. Madrid, 1905.
- MOLANUS, J.: *De historia SS. imaginum et picturarum, pro vero eaurum usu contra abus, libri quator*. 1568. Edic. Lovaina, 1771.
- MORENO: *Limpieza de la Virgen y Madre de Dios*. Valencia, 1582.
- MOYA CASALS, E.: «La Inmaculada Concepción y el místico pintor Juan de Juanes», *Almanaque de Las Provincias*, 1944.
- NIETO BEMEDITO: *La Asunción de la Virgen en el Arte*. Madrid, 1950.
- OLLER, J. M.: *España y la Inmaculada Concepción*. Madrid, 1905.
- OLMOS CANALDA, E.: *Los preladados valentinos*. Valencia, 1949.
- ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, edic. 1924.
- *Biografía pictórica valentina*. Valencia, edic. 1967.
- PACHECO, F.: *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649.
- PALOMINO, A. A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso español pictórico y laureado*. Madrid, edic. 1947.
-

- PASTOR FUSTER, J.: *Biblioteca Valenciana*. Valencia, I y II, 1827 y 1830.
- PEDRAZA, P.: *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982.
- PÉREZ GUILLÉN, I. V.: *La pintura cerámica valenciana del siglo XVII: barroco, rococó y academicismo clasicista*, Valencia, 1991.
- PÉREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1971.
- PORTÚS, J. y VEGA, J.: «La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, 1998.
- RAMBLA, P.: *Tratado popular sobre la Santísima Virgen*. Barcelona, 1954.
- RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chretien*, París, 1957, 5 vols.
- RIBELLES COMÍN: *Bibliografía en lengua valenciana*. Madrid, 1929.
- RIERA ESTARELLAS, A.: «La doctrina inmaculista en los orígenes de nuestras lenguas romances», *Memoria del Congreso mariano nacional de Zaragoza*, Zaragoza, 1956.
- RIGHETTI, M.: *Historia de la Liturgia*. Madrid, I, 1955.
- ROSCHINI, G. M.^a: *Introductio in Mariologiam y Mariologiae*. Roma, I al V, 1947-1948.
- *L'Assunzione e l'Immacolata Concezione*. Roma, 1950.
- *La Madre de Dios según la fe y la teología*. Madrid, 1955.
- *Diccionario mariano*. Barcelona, 1964.
- ROMERO, M.: *Iconografía y florilegio clásico de la Inmaculada Concepción*. Madrid, 1904.
- ROHAULT DE FLEURY, G.: *La Sainte Vierge*. París, 1878.
- SALES, A.: *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia, 1761.
- SÁNCHEZ NAVARRETE, M.: *Itinerario mariano valentino*. Valencia, 1954.
- SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *El culto mariano en España*. Madrid, 1943.
- SANTI, A.: de, *Les litanies de la Vierge Sainte*. París, 1900.
- SARTHOU CARRERES, C.: *Iconografía mariana en España*. Madrid, 1929.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *El mensaje del arte medieval*. Córdoba, 1978.
- *Espacio y símbolo*. Córdoba, 1977.
- *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981.
- SERRANO MORALES, J. E.: *Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. Valencia, 1898-1899.
- SOLÀ: *La Inmaculada Concepción*. Barcelona, 1941.
- SORIA, J.: *Dietari*. Valencia, edic. 1960.

- STRATTON, S.: «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, Madrid, 1989.
- TEA, E.: «Iconografía della Immacolata in Italia e in Francia», *Actes du XIX Congrès International d'Histoire de l'Art*. París, 1959.
- TORMO, E.: *La Inmaculada y el Arte Español*. Madrid, 1915.
— *Levante*. Madrid, 1923.
- TORRE FARFÁN, F. de la: *Luces de la Aurora*. Valencia, 1665.
- TRAMOYERES BLASCO, L.: «La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura», *Archivo de Arte Valenciano*, III, 2, 1917.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1947.
- VIDAL TUR, G.: *Un obispado español. El de Orihuela-Alicante*. Alicante, 1961.
- VVAA, *Certamen poetich en lahor de la Concepció*. Valencia, 1533.
- VVAA, *Llibre de Memories de diversos sucesos y fets memorables, o de coses senyalades de la Ciutat e Regne de Valencia (1308-1644)*. Ed. S. Carreres Zacarés.
- VVAA, *Dictionnaire de Theologie Catholique*. París, 1922.
- VVAA, *Doctrina pontificia, IV. Documentos marianos. Edic. preparada por el P. Hilario Marín, S. J.* Madrid, 1954.
- VVAA, *Evangelios Apócrifos*. Madrid, edic. 1964.
- VVAA, «*Juan de Juanes (†1579)*». Valencia, 1979.
- VVAA, *Tota Pvlchra es. Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent*. Valencia, 2004.
- VVAA, *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Córdoba, 2004.
- VVAA, *Inmaculada. Catedral de la Almudena*. Madrid, 2005.
- VVAA, *Asamblea extraordinaria de la Asociación de cronistas oficiales del Reino de Valencia. Patronazgo marianos en el Reino de Valencia*. Orihuela, 2006.
- VALDA, J. B.: *Solemnes Fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Por el Supremo Decreto de N. S. S. Pontífice Alejandro VII*. Valencia, 1663.
- VENTURI, A.: *La Madonna*. Milán, 1900.
- VICH, D. de: *Dietario valenciano*. Valencia, edic. 1921.
- VILANOVA Y PIZCUETA, F. de P.: *Biografía de Juan de Juanes. Su vida, sus discípulos e influencias*, Valencia, 1884.
— «Juanes y su escuela», *Almanaque de Las Provincias para 1881*.

— «Catálogo de las obras de Juanes», *El Archivo*, 1893.

VIZCAÍNO MARTÍ, M.^a E.: *Azulejería barroca en Valencia*, Valencia, 1999.

VLOBERG, M.: *Tipos iconográficos de la Virgen en el arte occidental*. París, II, 1954.

WERLY, M.: *L'íconographie de l'immaculée Conception*. Moutiers, 1903.

ISBN 978-84-482-4723-2



9 788448 247232

DSR

Biblioteca  Valenciana

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT