

## ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA

---

ÁNGEL AROCA LARA  
ACADÉMICO NUMERARIO

---

### LA DEVOCIÓN DE LA INMACULADA

Como en tantos otros casos, la sabiduría del pueblo no necesitó de definiciones dogmáticas para no dudar de la Limpia Concepción de Santa Ana, cuya fiesta se celebraba en la Iglesia Oriental desde el siglo VIII. El pueblo siempre supo que “la llena de gracia”, por su doble condición de Madre de Dios y Corredentora, no pudo permanecer ni un solo instante afectada de culpa. Porque quiso y porque pudo, Dios, desde el momento mismo de la Concepción de María, proclamó su anunciada victoria sobre Satanás; ya desde el vientre de Santa Ana, la Virgen empezó a aplastar la cabeza de la serpiente, que habría de ser definitivamente aniquilada en el Gólgota. No obstante, la definición dogmática del misterio no se produjo hasta el pontificado de Pío IX, concretamente el día 8 de diciembre de 1854. Si el Papado necesitó más de un milenio para pronunciarse decidida y definitivamente sobre el particular, fue por las discrepancias que, en torno a este asunto, surgieron en el propio seno de la Iglesia.

En el Medievo, la creencia en la Concepción Inmaculada de María osciló desde su negación rotunda por los tomistas a su recomendación a los fieles como práctica piadosa en el Concilio de Basilea (1439). Pese a dicha recomendación, la jerarquía eclesial dio muestras elocuentes de la ambigüedad en algunas constituciones papales. Tales como las de Sixto IV (*Cum proexcelsa*) e Inocencio VIII (*Inter innumera*), en las cuales se condenaban las afirmaciones categóricas en ambos sentidos; es decir, si malo era negar la Limpia Concepción de la Virgen, también debía evitarse defenderla sin asomo de duda.

Ya en el siglo XVI, el esperado Concilio de Trento se limitó a conceder a María el privilegio de librarla de toda culpa venial, pero evitó pronunciarse en lo relativo al pecado original. En definitiva, la Iglesia, al mantener la ambigüedad de su postura, dio pie a que en su mismo templo se pudiera dedicar una capilla a la Inmaculada y, años más tarde, pronunciar un sermón en el que se negara rotun-



B. E. MURILLO: *Inmaculada*. Museo del Prado. Madrid.

damente dicho misterio. Tal fue el caso de la catedral de Córdoba en la que el racionero Gaspar Genzor fundó, en 1571, una capilla dedicada a esta advocación y, a principios del siglo siguiente, concretamente el 8 de diciembre de 1614, bajo sus bóvedas resonó la voz del dominico Cristóbal de Torres negando resueltamente la piadosa creencia, ante el escándalo de los concurrentes.

Este desafortunado sermón fue el detonante de una estruendosa polémica en la Ciudad de los Califas, en la que los franciscanos aparecen como los abanderados en la defensa de la Concepción Inmaculada de María y los dominicos como sus principales detractores.

Siguiendo a Gómez Bravo, Daniel Aguilera Camacho nos da cumplida cuenta de los pormenores de la controversia inmaculista en la capital de nuestra provincia y del general apoyo cordobés al misterio. Durante el siglo XVII se sucedieron las fiestas de desagravio contra los lenguaraces, las justas poéticas en honor de la Pura y Limpia Concepción, los juramentos del misterio, las peticiones a la Santa Sede de su definición dogmática y los votos y promesas para que ésa se produjera cuanto antes. Cualquier pronunciamiento favorable de la jeraquía eclesial, aunque parcial, fue sistemáticamente acogido con repiques de campanas, luminarias, procesiones, octavarios y otras manifestaciones, que evidenciaban la general complacencia. Córdoba entera, cabildo eclesiástico incluido, se enfrentó a Fray Diego Mardones, de la Orden de Santo Domingo, cuando éste promulgó un edicto prohibiendo los actos en honor de la Inmaculada. Las quejas llegaron a la Real Chancillería de Granada e incluso a Roma, y el obispo hubo de revocar su mandato.

El caso de Córdoba no fue excepcional, la mayoría de las ciudades españolas se vieron también envueltas en la referida polémica y siguieron con especial interés las disposiciones papales al respecto. Las ansias se calmaron a partir de 1662 en que Alejandro VII autorizó el culto a la Inmaculada, pero hasta la definición dogmática, acaecida, como se ha dicho, casi dos siglos después, no terminó de sosegar la España concepcionista.

Basta ojear el índice temático de la *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, de Félix Herrero Salgado, para advertir el acendrado inmaculismo de nuestro país. En dicha obra, se relacionan 204 publicaciones alusivas a la Inmaculada, cuyas fechas van de 1609 a 1915, si bien la inmensa mayoría surgieron en los siglos del Barroco. La cifra se nos revela particularmente elocuente al contrastarla con el número de obras dedicadas a otros aspectos relevantes de la vida de la Virgen, tales como la Anunciación, la Expectación, la Presentación, la Navidad, etc., que entre todos ellos sólo alcanzan 103 sermones. De estos momentos, el que más se aproxima al que analizamos en número de publicaciones catalogadas es el de los Dolores de María al pie de la Cruz, que cuenta con un total de 24 piezas, es decir 180 menos de las que figuran como dedicadas a la Inmaculada. Es curioso comprobar que incluso el Santísimo Sacramento, con sólo 83 publicaciones reseñadas, aparece marcadamente relegado con respecto a la advocación que nos ocupa. No cabe duda de que, tal como se reconoce universalmente, España fue el país que más se distinguió en el fomento y defensa del culto a la Limpia Concepción.

Quienes hace unos años pretendieron suprimir la fiesta de la Inmaculada en Andalucía, donde la aprobación del Dogma se esperó con el especial



ANÓNIMO: *El Árbol de Jessé*. Rijkmuseum. Amsterdam.

apasionamiento que confiere el Sur, lo hicieron, sin duda, de espaldas a la Historia, sin tener en cuenta que este pueblo vivió, durante casi dos siglos y medio, cumpliendo diariamente la consigna que popularizó Miguel Cid en las justas literarias en honor de la Inmaculada que, en 1613, tuvieron lugar en Sevilla: “Todo el mundo en general, /a voces Reina escogida, /diga que sois concebida / sin pecado original”/.

## ICONOGRAFÍA INMACULISTA

La plástica, que en definitiva no es sino la expresión estética del sentimiento de los pueblos, fue configurando, paulatinamente, la iconografía de la Limpia Concepción. Al principio, cuando la piadosa creencia era menos consistente, mediante la alegoría; después, ya en los siglos del Barroco, cuando la polémica exigió una actitud resuelta, con tipos netamente definidos, que constituyeron uno de los instrumentos más eficaces para enfervorizar al pueblo y hacerle clamar por la definición del Dogma. Cuando, a mediados del siglo XIX, Roma se pronunció decididamente sobre la Inmaculada, ya era legión sus imágenes en todo el orbe católico.

Entre las representaciones relacionadas con la Limpia Concepción que ha producido el Arte, las que primero hicieron su aparición fueron las genealógicas, que aluden de manera descriptiva y asequible al misterio que nos ocupa. Tal es el caso del llamado ARBOL DE JESSÉ, con el que solían iniciarse las historias gráficas del ciclo de la Virgen y del que tenemos un bello ejemplo en la capilla de la Navidad de la catedral de Córdoba, fundada en 1567 por don Andrés Pérez de Bonrostro.

El asunto está inspirado en las palabras de Isaías (XI,1): “Y saldrá una vara de la raíz de Jessé, y de su raíz subirá una flor”. Trens piensa que la vara hace alusión a María y la flor a Jesucristo.

El origen del tema ha de buscarse en la miniatura medieval, si bien es frecuente que su creación se atribuya al abad francés Suger (siglos XI-XII) que lo hizo representar en un ventanal de la abadía de Saint Denis.

El número de personajes no es fijo, éstos dependen, por lo común, del espacio de que se dispone. No son los eslabones lo que importa, sino la cadena. A veces llegan al centenar, entre antepasados de María y profetas. Obviamente Jessé, el rico hacendado de Belén, padre del rey David, es imprescindible; de él arrancan las raíces del árbol, generalmente de su costado, pues del de Adán sacó Dios a Eva y del costado de Cristo nacería la Iglesia. Esta alusión al padre universal suele reforzarse representando a Jessé dormido, pues fue aprovechando el sueño de Adán como Yavé extrajo la costilla de la que había de formar a Eva. No faltan tampoco representaciones en las que el árbol enraíza en las orejas de Jessé, ya que la palabra entra por el oído y así fue engendrado el Verbo. De este modo la virginidad de María estaba totalmente salvaguardada. El Arte recogió la idea en algunas representaciones de la Anunciación y poetas, como Diego López de Haro, la cantaron en sus versos:



H. DE ESTURMIO: *La Parentela de Jesús*. Iglesia de la Virgen de la O.  
Sanlúcar de Barrameda.

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

La simplificación del Árbol de Jessé dio lugar a otro asunto de carácter concepcionista; me refiero a la PARENTELA DE MARÍA, en cuyas versiones más comunes aparecen Santa Ana, la Virgen y el Niño, flanqueados por San Joaquín y San José. La presencia del Espíritu Santo convierte lo que, en apariencia, no es sino un retrato de familia, en una clara alusión al misterio de la admirable y sobrenatural concepción de María.

La tabla de Hernando de Esturmio (siglo XVI), que se encuentra en la iglesia de la Virgen de la O de Sanlúcar de Barrameda, además de a los personajes citados, incluye a María Cleofé y María Salomé, frutos del supuesto *trinubium* de Santa Ana, y a sus respectivos maridos Alfeo y Cebedeo. La escena puede complicarse con la presencia de los hijos de estos matrimonios e incluso de los abuelos de la Virgen, Stellanus y Emerentiana; circunstancias ésta que da también pie a representar a la hermana de Santa Ana, Ismeria, y su descendencia, Santa Isabel y San Juan Bautista.

En tales composiciones de la apoteosis solariega de la Madre de Dios, tal como vemos en esta pintura de “La Familia de Cristo” del Rijksmuseum de Amsterdam, suele aflojarse el empaque litúrgico para ofrecernos un precedente de lo que habrán de ser los retratos de familia.

El tema renacentista de María con Jesús y San Juanito, que tan magistralmente interpretó Rafael, es para Trens un fragmento desgajado en la animada reunión de los aludidos retratos familiares. No obstante, en este asunto hubo de influir la iconografía de Venus y otros personajes mitológicos, que suelen representarse con erotes enredando en sus proximidades.

EL ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA es uno de los asuntos que más claramente aluden a la Concepción Inmaculada de María, pues zanja gráficamente la principal duda que el misterio planteó a sus detractores.

La opinión de los dominicos fue que la Virgen había sido santificada “in utero”, lo que, si bien comportaba su carencia de pecado al nacer, no la libraba del estigma en su concepción. La generalizada creencia de que el pecado original se transmitía por vía seminal, mediante el coito, sólo dejaba libre de culpa al propio Cristo, concebido por obra del Espíritu Santo. Para garantizar la Limpia Concepción de la Virgen, era necesario demostrar que ésta no fue fruto de la unión carnal de Joaquín y Ana.

La solución estaba en los textos apócrifos; en ellos se habla de como los padres de María, tras haber vivido casi veinte años en casto concubio, hubieron de separarse, pues Isachar maldijo a Joaquín por su esterilidad y éste, avergonzado, buscó refugio entre sus pastores, sin dar cuenta de su paradero a Santa Ana, que vivió en zozobra durante algún tiempo. Por fin, un ángel se apareció a ambos esposos anunciándoles que Dios pondría remedio a la afrenta de su esterilidad,



G. TOT SINT JAMS: *La Familia de Cristo*. Rijkmuseum. Amsterdam.



RAFAEL: *La Virgen del Molino*. Galería de los Uffizi. Florencia.



J. DE JUNI: *El Abrazo en la Puerta Dorada*. Iglesia de Santa María.  
Medina de Rioseco.

pues Este “cuando cierra una matriz –anunció el mensajero a Joaquín– lo hacer para abrirla después de una manera más admirable, y para que se sepa que lo que nace así no es fruto de la pasión, sino presente de la Providencia” (*Evangelio de la Natividad de María*, III, 1).

Encaminados ambos esposos, por indicación del ángel, hacia la Puerta Dorada de Jerusalén, se encontraron ante ella y, gozosos, se abrazaron. Así, sin otro contacto, Santa Ana quedó encinta de la Virgen.

Este legendario encuentro, que, integrado en el Breviario Franciscano desde el siglo XIV, se leía en la fiesta de la Concepción de María, halló eco en la plástica gótica, convirtiéndose, como queda dicho, en el más claro exponente del misterio dentro de la nebulosa iconográfica que precedió las representaciones de María como Inmaculada.

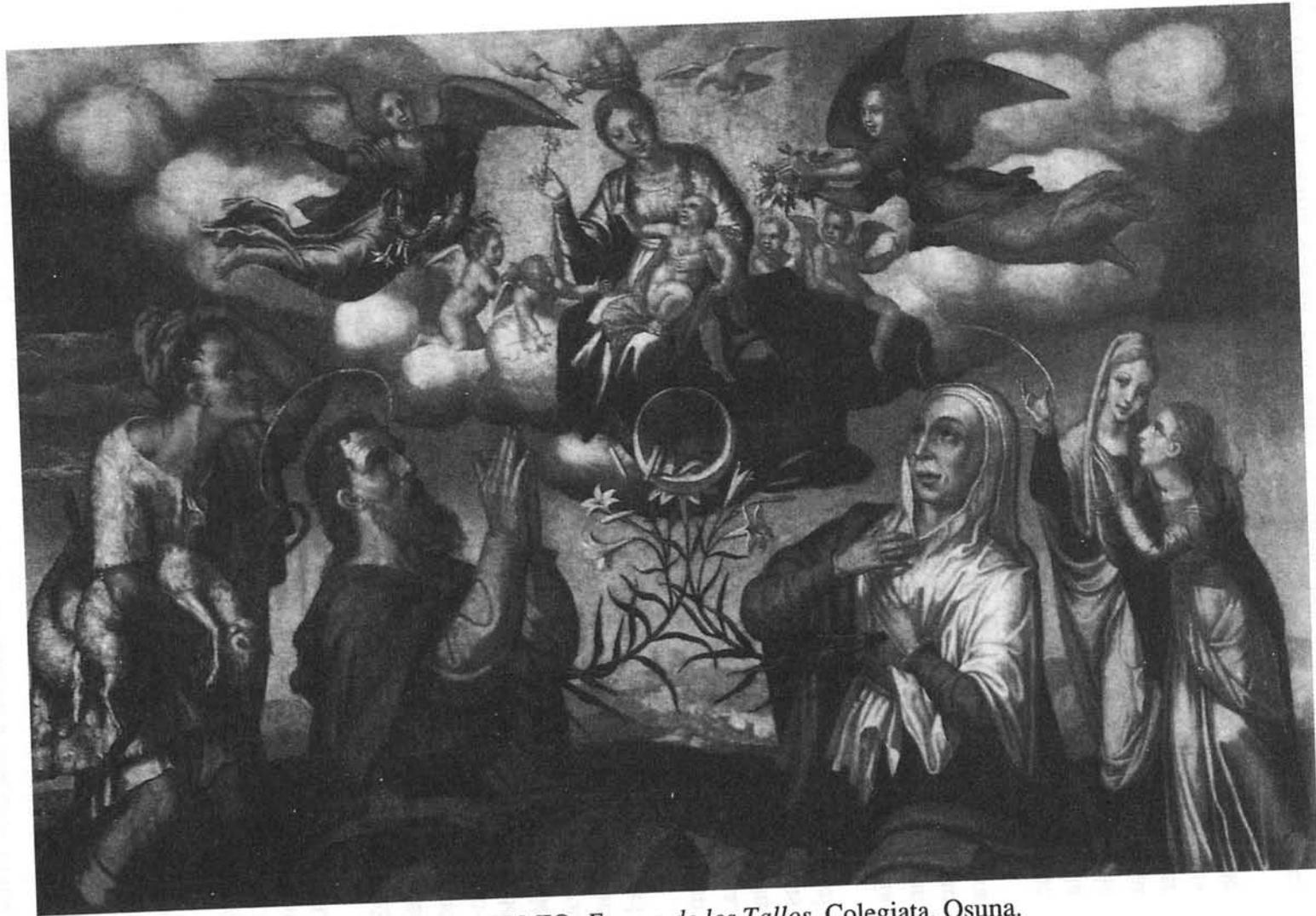
El asunto llega incluso a hacerse más explícito en la ESCENA DE LOS TALLOS, en la que San Joaquín y Santa Ana, generalmente acompañados del pastor y de las hermanas mayores de la Virgen –los mismos personajes que presenciaron el casto abrazo de los esposos–, aparecen, rodilla en tierra, venerando a su hija purísima, que se nos muestra radiante, como flor celestial, nacida de los tallos que enraízan en los pechos de los abuelos de Cristo. El cuadro de Hernando Esturmio sobre este asunto, de la colegiata de Osuna, refuerza la pureza de la Concepción al sustituir dichos tallos por brote de azucenas. Es obvio que tales representaciones son también deudoras, iconográficamente hablando, del Árbol de Jessé.

La SANTA ANA-TRIPLE surgió también al amparo de la creencia popular en la Inmaculada Concepción. La liturgia, en el Evangelio de la fiesta de la santa, habla de “un tesoro escondido en el campo” (*Mateo*, XIII, 44), con clara alusión al portentoso embarazo de la abuela de Cristo. Esta idea del tesoro oculto en sus entrañas fue la que llevó a los mineros a elegir a Santa Ana como patrona (el patronazgo de Santa Bárbara es posterior).

El culto a Santa Ana fue siempre defendido por los partidarios de la Limpia Concepción, adquiriendo un gran desarrollo en el siglo XIV, tiempo en que arreció la polémica entre defensores y detractores del misterio. Fue precisamente por entonces cuando se creó el tena iconográfico que nos ocupa, que no es otra cosa que una síntesis, más manejable y adecuada al culto, del Árbol de Jessé.

La abundancia de este tipo de representaciones en España permite pensar que su origen fuera español. El grupo está integrado por tres personajes, Santa Ana, la Virgen y Jesús, y su composición admite algunas variantes. Las versiones más antiguas muestran a Santa Ana sentada, sobre ella se sienta la Virgen y ésta, a su vez, sirve de trono al Niño. Con el tiempo, cede el hieratismo y se tiende a reflejar una relación más natural entre los componentes del grupo, que, en sus últimas representaciones andaluzas, adquiere la dimensión familiar y doméstica que preside las versiones del Renacimiento italiano sobre la Parentela de María.

Mayor dificultad presentaron las variantes en que Santa Ana aparecía de pie. El colocar a María y a su Hijo sobre el mismo brazo de la Santa Abuela distorsionaba notablemente la composición. La solución parece que vino de Flandes o Alemania, y consistió en poner a la Virgen sobre el brazo izquierdo de Santa Ana y al Niño sobre el derecho.



H. DE ESTURMIO: *Escena de los Tallos*. Colegiata. Osuna.



MASACCIO: *Santa Ana Triple*. Galería de los Uffizi. Florencia.



F. ZURBARÁN: *Virgen Niña*. Museo Metropolitano. Nueva York.

Dado su carácter simbólico, el grupo perdió vigencia en el Barroco, cuando se popularizan las representaciones abiertamente inmaculista. No obstante, la vieja iconografía habría de persistir en temas como el Sacro Paseo o el Magisterio de Santa Ana, descargados, en gran medida, de significado teológico y presididos por el talante natural impuesto por la nueva estética.

También se considera inmaculista el tema de la VIRGEN NIÑA.

Desde finales de la Edad Media y dentro de su generalizada tendencia a exaltar los privilegios de María, que se resumen en su Inmaculada Concepción, el Arte comenzó a hacerse eco de las numerosas leyendas tejidas en torno a la enigmática infancia de la Virgen.

La relación entre la niñez de María y su Limpia Concepción está avalada por las disposiciones de los tratadistas, los cuales, cuando la fórmula artística de la representación de la Inmaculada se concretó definitivamente, recomendaron con insistencia que, en ella, la Virgen apareciera como una niña. La edad aconsejable, según el padre Interian de Ayala, habría de ser “la de diez o doce años, en la que ordinariamente se nos representa la hermosura más ajena de mancha y con mayor pureza”. Utilizar el toque idealizante que aporta la juventud para subrayar la excelencia del personaje representado, fue un recurso empelado desde antiguo; con independencia de su edad real, se representarían jóvenes, pues la imperfección de la vejez no debía empañar las virtudes requeridas para el buen gobierno.

El primer acontecimiento mariano que registran los evangelios es la Anunciación, siendo total su mutismo en lo referente a la infancia de la Virgen. No obstante, la piedad popular, favoreció que el Arte, con base en los textos apócrifos, desarrollara una serie de representaciones de María Niña, cuyo candor e intimismo alcanzaría cotas sublimes en la pintura de Zurbarán.

Nadie como el maestro de Fuente de Cantos en su lienzo del Museo Metropolitano en Nueva York, ha interpretado la alternancia entre la costura y la meditación a que alude el *Pseudo Mateo* al tratar de las ocupaciones de María en el templo: “Desde el amanecer hasta la hora de tercia, permanecía en oración. Desde la hora de tercia hasta la hora de nona, se ocupaba en tejer. A la hora de nona volvía a orar y no dejaba de hacerlo hasta que el ángel le traía la comida”.

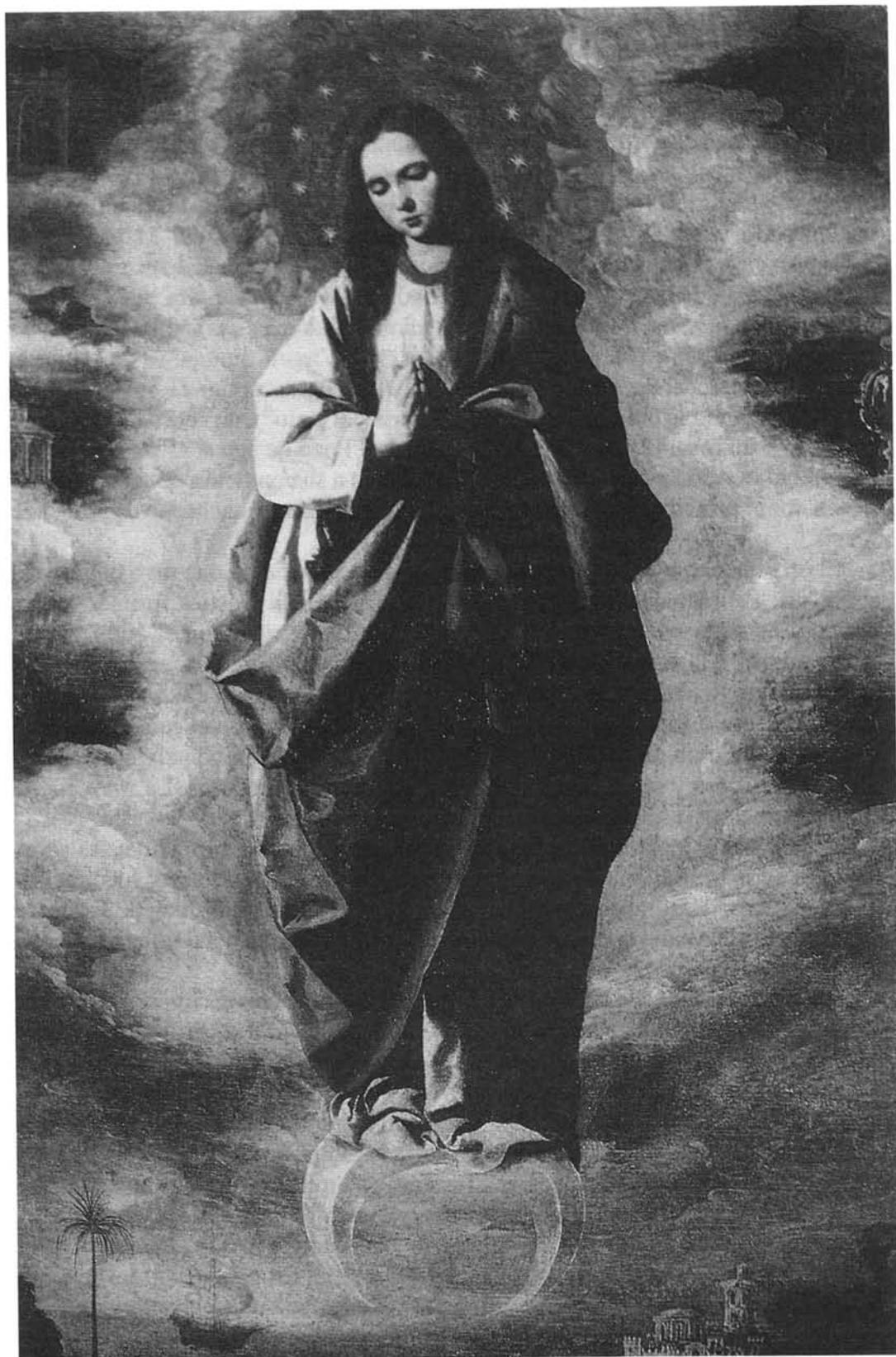
La Educación de la Virgen, asunto al que ya hemos aludido, es, entre los temas de la infancia mariana, el que ha tenido más proyección en las artes. Curiosamente carece de base incluso en los apócrifos, a los que contradice manifiestamente. Según dichos textos, María contaba tres años cuando sus padres la llevaron al templo y éstos —se abunda en algunos de los referidos relatos— murieron al año siguiente. De ser así, difícilmente pudo ejercer Santa Ana su magisterio sobre la niña de seis a diez años que suele encarnar a la Virgen en las representaciones sobre el particular.

El Arte, al mostrarse partidario de la educación materna de María, no hizo sino dar la razón a los padres latinos en su antigua controversia con la patrística oriental. No obstante, el tema fue reprobado por algunos tratadistas, tales como Francisco Pacheco o el padre Interián de Ayala, quienes llegaron a afirmar que la Virgen, como elegida de Dios, no necesitó que su madre le enseñara las primeras letras, pues gozó del privilegio de tener por maestro al Espíritu Santo.

El origen de estas representaciones hay que buscarlo en el arte gótico; éstas se



B. E. MURILLO: *El Magisterio de Santa Ana*. Museo del Prado. Madrid.



F. ZURBARÁN: *Tota Pulchra*. Museo del Prado. Madrid.

mantuvieron en el siglo XVI y, pese a la polémica que siempre suscitaron, se verían relanzadas tras la restauración de la festividad de Santa Ana por Gregorio XIII, a finales de dicha centuria. Juan Martínez Montañés hizo caso omiso a las sugerencias de su amigo Pacheco, perfilando la iconografía barroca del asunto en sus dos versiones para los cenobios sevillanos de Santa Ana y Buen Suceso. Asimismo, fray Juan Interián no logró hacerse oír en el siglo XVIII, pues fue precisamente en esta centuria cuando tuvo lugar la apoteosis del tema. Para el profesor González Gómez, el auge de las representaciones del Magisterio de Santa Ana en el setecientos debe relacionarse con la sociedad ilustrada de la época y el afán de las Academias por difundir el Arte y la Cultura.

Antes de generalizarse las representaciones diáfanas de la Inmaculada, se cultivó el tema de la TOTA PULCHRA. En él, la Virgen, aunque ya en solitario, se representa rodeada de símbolos: el sol (“Escogida como el sol”), la luna (“Hermosa como la luna”), una puerta (“Puerta del cielo”), un cedro (“Alta como el cedro”), un rosal (“Rosa mística”), un pozo (“Pozo de aguas vivas”), un árbol (“Floreció la vara de Jessé”), etc. etc., que aluden a su condición de ser singular y tienen como principal finalidad subrayar la inmaculada e intachada virginidad de María.

El origen de estas mariologías fue literario y se considera que tuvo lugar en el siglo XII. Paulatinamente, se irían introduciendo en la plástica, primeramente orlando las representaciones de la Navidad o de la Virgen con el Niño y, más tarde, unidas a la Inmaculada. En el principio, dichos símbolos eran aclarados mediante una filacteria y se representaban con gran nitidez; paulatinamente, desaparece el rótulo y se difuminan, llegando casi a fundirse con el celaje, tal como vemos en esta obra de Zurbarán. Al propio tiempo, se sustituyen algunos, aparecen otros nuevos y se va precisando el modo de representarlos. La mayoría de ellos terminarían insertándose en las Letanías Lauretanas.

En la fijación iconográfica de las mariologías fueron determinantes las aportaciones de la trinitaria Isabel de Villena y el jesuita Marín Alberro; fue precisamente siguiendo las indicaciones del padre Alberro como pintó Juan de Juanes la tabla sobre este asunto que se conserva en el colegio jesuita del Sagrado Corazón de Valencia.

Algunas versiones de la *Tota Pulchra* incluyen, en su parte superior, a la Santísima Trinidad, con el Padre y el Hijo coronando a María. En otras, son dos ángeles los que depositan la corona en la cabeza de la Virgen.

Estos símbolos y las representaciones alegóricas de la Inmaculada, que hemos visto, no fueron —como queda dicho— sino la versión plástica de las disquisiciones teológicas suscitadas por la polémica en torno a la Limpia Concepción. No obstante, era inevitable que, antes o después, el Arte terminara tratando directa y abiertamente un asunto que gozó de tanto predicamento en el pueblo. En el siglo XVI comienza a representarse sin ambages a la Virgen como INMACULADA, pero será en el Barroco cuando se profile netamente su iconografía. En este hecho influyeron, desde mi punto de vista, dos circunstancias: el cada vez más cantado desenlace favorable de la polémica inmaculista y el anhelo realista de los artistas barrocos.

En la creación de la nueva iconografía pesó de manera extraordinaria la visión apocalíptica que describe San Juan: “Apareció en el cielo una señal grande, una



F. PACHECO: *Inmaculada*. Catedral. Sevilla.

mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies y sobre la cabeza un corona de doce estrellas” (Apocalipsis, XII, 1).

El sol (Cristo), la luna (San Juan Bautista, que mengua ante la presencia del Sol) y las estrellas (los doce Apóstoles o las doce tribus de Israel) de la Mujer Apocalíptica pasaron a la iconografía concepcionista. Otros aspectos, tales como su condición de gestante o las alas, no hallarían eco en la misma. El primero, por razones obvias, pues, cronológicamente, el misterio de la Inmaculada es anterior a la gestación de María. En cuanto al segundo, la Virgen no necesita ahora de las alas, oportunamente aparecidas para permitirse escapar del dragón, que, en la visión de San Juan, espera el alumbramiento de la Mujer para devorar a su Hijo; por el contrario, en algunas versiones inmaculistas de inspiración franciscana, María adopta una postura beligerante, clavando, con la ayuda del Niño, la lanza-cruz en las fauces del monstruo.

El dragón también sería incorporado a la nueva iconografía si bien aludiendo a la profecía del Génesis, con lo que María se transforma en la nueva Eva, que pisa la serpiente como señal de su victoria sobre el pecado. Dicho matiz teológico propiciará que, a partir del siglo XVII, tienda a sustituirse el dragón apocalíptico por el oficio paradisiaco, con la manzana en la boca incluso para que la alusión al pecado original sea más evidente. De la voluntad de relacionar a la Inmaculada barroca con la Mujer Apocalíptica, es testimonio elocuente el siguiente texto de fray Juan Interián de Ayala: “El que pintare mejor y con más viveza la señal que describe el evangelista San Juan, éste será también el que pintará mejor y más propiamente la Inmaculada Concepción de la soberana Señora”.

